



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

LAS ARMAS DE LOS HÉROES

El armamento de las figuras heroicas divinas en los poemas sumerios

por Maria Fernández Villaespesa

Programa de doctorado 1302. Cultures en contacte a la Mediterrània

Director de tesis: Jordi Vidal Palomino

Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana

Universitat Autònoma de Barcelona

2020

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis doctoral ha contado con el apoyo y la colaboración de numerosas personas. En primer lugar, quiero reconocer y agradecer la labor de mi director de tesis doctoral, el doctor Jordi Vidal Palomino, de la Universidad Autónoma de Barcelona. Sin él nada de esto hubiese sido posible.

De la misma forma, quiero dar las gracias a todos los miembros del departamento de Ciencias de la Antigüedad y la Edad Media, de la Universidad Autónoma de Barcelona, por acogerme y por todo lo que he aprendido de cada uno de ellos. Agradezco también a todos los miembros del IPOA, de la Universidad de Barcelona, la ayuda indispensable que me han prestado durante todo este proceso.

Finalmente, quiero dedicar este trabajo a mi familia y amigos, especialmente a Cristina, Manu, Ester y Óscar, las personas que me han apoyado incondicionalmente durante todos estos años y que siempre han creído en mí.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1-8
CAPÍTULO I. Estado de la cuestión	9-48
1.1 Consideraciones generales sobre la literatura sumeria	9-16
1.2 Los poemas sumerios	16-22
1.2.1 Características básicas de los poemas	22-30
1.2.2 Los géneros literarios	30-48
CAPÍTULO II. Las figuras heroicas en la literatura	49-109
2.1 El concepto de héroe y los estudios heroicos	49-75
2.2 V. Propp y los cuentos maravillosos	75-88
2.3 J. Campbell y la aventura heroica	88-109
CAPÍTULO III. Los poemas heroicos en la literatura sumeria	110-179
3.1 Características de las composiciones heroicas	110-128
3.2 La narrativa	129-134
3.3 Las composiciones pseudohistóricas	134-141
3.4 Los himnos y los poemas de alabanza	141-154
3.5 Las cartas literarias y otras composiciones	155-176
3.6 Catálogo de poemas heroicos	176-179
CAPÍTULO IV. Las figuras heroicas de los poemas sumerios	180-223
4.1 Breve análisis etimológico	180-181
4.1.1 šul, meš ₃ y ur-saĝ	181-189
4.1.2 nam-ur-saĝ	189-196
4.2 La aventura heroica: fechorías y carencias	196-205
4.3 La clasificación de las figuras heroicas	205-223

CAPÍTULO V. Los héroes y antihéroes divinos	224-305
5.1 Breve aproximación a la religión sumeria	224-232
5.2 Los dioses sumerios	232-244
5.3 La caracterización de las figuras heroicas	244-269
5.4 Las criaturas divinas	269-280
5.5 La caracterización de las criaturas	280-295
5.5.1 Asag	295-298
5.5.2 Gudam	298-305
CAPÍTULO VI. El armamento en la literatura	306-403
6.1 Las armas de las figuras heroicas	306-308
6.1.1 Asag	309-313
6.1.2 Inanna	313-342
6.1.3 Martu	342-345
6.1.4 Nergal	346-352
6.1.5 Ningišzida	352-357
6.1.6 Ninurta	357-389
6.1.7 Šulpa'e	389-391
6.2 Análisis del armamento heroico	391-403
CONCLUSIONES	404-415
BIBLIOGRAFÍA	416-464
ÍNDICE DE TEXTOS	465-468
ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS	469-471

INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral consiste en un estudio literario del armamento que se asocia con las figuras heroicas divinas que protagonizan los poemas sumerios.

Los trabajos publicados hasta ahora y dedicados al armamento abordan el tema desde diversas perspectivas que dependen del contexto en el que se sitúan las armas. Los estudios de carácter arqueológico analizan diversos tipos de objetos atendiendo a cuestiones como los materiales de fabricación, la morfología o la tipología en relación al entorno en el que éstos aparecen¹. Las publicaciones de historia militar interpretan el armamento como un útil de guerra de modo que este tipo de trabajos se centran en la clasificación de las armas en función de su uso, rango o impacto, en la distribución de las distintas clases y modelos entre las unidades de combate, en las tácticas y estrategias militares en las que se utilizan y en el análisis de su evolución tecnológica². Los estudios socioculturales sitúan el armamento fuera del contexto bélico y examinan los materiales arqueológicos, iconográficos y textuales desde la óptica ritual, votiva y de prestigio para señalar las funciones simbólicas que se atribuyen a las armas que aparecen en los enterramientos y en los lugares sagrados³. Los trabajos de carácter filológico, por su parte, utilizan la documentación textual para analizar todas las cuestiones relativas a la terminología propia del armamento⁴. Todas estas líneas de investigación son complementarias entre sí y a medida que han ido consolidándose los estudios dedicados al armamento han incorporado progresivamente los diversos contextos y puntos de vista que cada una de ellas propone al análisis.

¹ Sobre el armamento desde la perspectiva arqueológica y tipológica véase: Petrie 1917; Bonnet 1926; Frankfort 1935; Maxwell-Hyslop 1946, 1949, 1952, 2002; Hillen 1953; Deshayes 1960; Tubb 1982; Pollock 1983; Philip 1989, 1995; Montero Fenollós 1996, 1998; Weber y Zettler 1998; Ross 1999; Müller-Karpe 1993, 2004; Bord y Mugg 2009; Gernez 2001, 2002, 2007a, 2007b, 2016, 2017, entre muchos otros.

² Para una aproximación a las armas desde la óptica militar y logística véase: Woolley 1928; Yadin 1963; Sasson 1969; Watkins 1983; Stillman y Tallis 1984; Waetzoldt 1990; Castel 1991; Lafont 1991; Dalley 1995; Limet 1995; Abrahams 1997, 2013; Abbas 1997; Montero Fenollós 2003; Hamblin 2006; Gilibert 2006; Gabriel 2007; Vidal 2009, 2010; Nadali 2008-2010; Abrahams y Battini 2008; Eph'al 2009; Tallis 2008; Schrakamp 2009-2011a, b, c, d, e, 2012, 2013, 2015; van Dijk, R. M 2016; Stol 2016a; Trimm 2011, 2017; Patterson 2018, entre otros.

³ Para un estudio de las armas en contexto iconográfico, ritual y votivo véase: Frankfort 1939; van Buren 1945; Solyman 1964; Gibson y Bigs 1977; Collon 1982, 2005; Pollock 1983; Stone 1993; Green 1995; Campbell y Green 1995; Finkel y Geller 1997; Hansen 1998; Vanstiphout 1998; Rehm 2003; Cohen 2005; Nadali 2007; Miglus 2008; Winter 1985, 2010, 2016; Vidal 2011a, 2011b, 2015; Aberveck 2014; Battini 2016; Ulanowski 2016; Fink 2016a, 2016b, entre otros.

⁴ Sobre los estudios filológicos relativos al armamento véase: Salonen 1945, 1946, 1950; Coquerillat 1950, 1952; Gibson 1964; Salonen 1965; Civil 1968, 2003; Eichler 1983, 1993; Schrakamp 2010; Sviatopolk Czevetynski 2014, entre otros.

Como veíamos, el estudio del armamento en el Próximo Oriente se fundamenta en los materiales arqueológicos, la iconografía y la documentación textual. A raíz de los hallazgos arqueológicos que se suceden durante el siglo XX en los principales yacimientos de la región⁵ (Ur⁶, Kiš⁷, Girsu⁸ o Nippur⁹, Mari¹⁰, Ebla¹¹, Khafajah¹², etc.), surgen las primeras publicaciones relativas al armamento puesto que en dichos yacimientos aparecen numerosas armas en contexto funerario y ritual.

De entre todos los descubrimientos arqueológicos que se suceden durante el siglo XX el más significativo, desde el punto de vista del armamento, es el Cementerio real de Ur¹³. Además de una importante cantidad de armas (entre las que se incluyen hachas, lanzas o jabalinas, dagas, cuchillos, puntas de flecha, piedras de afilar, cascos y carros) del cementerio procede el denominado “Estandarte de Ur”¹⁴, una de las piezas iconográficas básicas para el estudio del armamento y de la organización militar de la Baja Mesopotamia del III milenio a.n.e.¹⁵. C. L. Woolley, el director de las excavaciones, es uno de los primeros investigadores que plantea un análisis detallado sobre el armamento. Además de proponer una clasificación, Woolley cataloga y examina todas las armas que identifica en el cementerio describiendo sus particularidades más destacadas y señalando el uso que estas desempeñan en contexto militar y de prestigio¹⁶. Woolley, además, utiliza el armamento para describir los aspectos más significativos de la política, la sociedad, la economía y la guerra de lo que él denomina la civilización sumeria¹⁷. De este modo, Woolley no sólo interpreta los objetos, sino que los emplea para reconstruir el contexto sociocultural, político e ideológico que los ha producido.

⁵ Para una panorámica general sobre los yacimientos más destacados véase: Oates 2012;

⁶ Sobre este emplazamiento véase: Woolley 1934a, 1934b; Pollock 1983; Weber y Zettler 1998, entre otros.

⁷ Sobre el yacimiento véase: Mackay 1925; Watelin y Langdon 1934; Gibson 1972; Moorey 1978.

⁸ Sobre Girsu véase: Genouillac 1935, 1937; Parrot 1948.

⁹ Sobre Nippur, las campañas de excavación y la bibliografía más destacada del emplazamiento véase: <https://oi.uchicago.edu/research/projects/nippur-sacred-city-enlil-1>. Última consulta, 25-10-2018.

¹⁰ Sobre Mari véase: Margueron 2004, 2014.

¹¹ Sobre Ebla véase: Matthiae 1980, 2013; Matthiae y Marchetti 2013.

¹² Sobre Khafajah véase: Frankfort, Jacobsen y Preusser 1932; Frankfort 1933, 1936; Delougaz, Hill y Lloyd 1967.

¹³ Algunas publicaciones destacadas sobre este yacimiento son: Woolley 1934a, 1934b, 1954, 1955; Woolley y Moorey 1982; Pollock 1983, 1985; Zettler y Horne 1998; Marchesi 2004, entre otros.

¹⁴ Sobre esta pieza véase: Woolley 1934: 266-274; Zarins 1976: 269-274; Hansen 1998: 44-47; Reade 2001: 93-99; Nadali 2008-2010: 73-77; Collins 2015; Noble 2015: 31-34; Nagel, Eder y Strommenger 2017: 130-131, lam. 28, 34-36, entre otros.

¹⁵ Junto al estandarte otra pieza fundamental para estas cuestiones es la denominada Estela de los buitres. Sobre ella véase: Barrelet 1970: 233-258; Winter 1985: 11-32; 2010, 3-53; Nadali 2007: 351-357; Nadali 2008-2010: 78-83; Nadali 2014; Seidl 2006-2008: 308-318; Nagel, Eder y Strommenger 2017: 131-132, lam. 30-33, 39; Fernández Villaespesa 2017: 7-8, entre otros.

¹⁶ Sobre la clasificación del armamento que propone véase: Woolley 1934a: 299-311; Woolley 1934a: Apéndice A: 411-481; Apéndice C: 521-523; Woolley 1934b. lams. 223-229.

¹⁷ Woolley 1928, 1935.

Más allá de los estudios pioneros de Woolley, los primeros trabajos relativos al armamento consisten, fundamentalmente, en registros de objetos, más o menos detallados, que agrupan tipológicamente las armas y que describen los materiales de fabricación y las peculiaridades morfológicas y tecnológicas de estas. En estas incipientes publicaciones de carácter arqueológico se plantean dos aproximaciones distintas al armamento: una de carácter microscópico que se centra en el estudio de una clase de arma específica, comparando objetos del mismo tipo que proceden de diversos yacimientos y otra macroscópica, que examina el armamento completo que procede de un emplazamiento determinado¹⁸.

Los investigadores advierten que el armamento, más allá de sus funciones militares, desempeña un rol destacado en otros ámbitos. En contexto funerario y votivo las armas, que se elaboran con materiales nobles y se decoran, se utilizan como marcas de estatus de las élites políticas y militares que dirigen la sociedad mesopotámica¹⁹. La iconografía, por su parte, sitúa el armamento en dos contextos básicos: en las escenas bélicas (tanto en las que son de estilo realista como en las que recrean el motivo del combate mitológico) y en la representación de las actividades divinas. El papel destacado que ocupan las armas en ambos registros plantea una nueva línea de interpretación que señala el uso simbólico del armamento. Esta cuestión es especialmente relevante en la escenografía artística que sugiere un vínculo especial entre las armas y las divinidades.

En este sentido cabe destacar la monografía de E. Douglas van Buren²⁰ dedicada a los símbolos divinos. La autora plantea que el armamento desempeña un rol significativo a nivel simbólico puesto que distintas clases de armas, como las flechas, el hacha, la daga, las mazas²¹ o la espada, se asocian con las divinidades más relevantes del panteón, un fenómeno que van Buren identifica en todos los periodos históricos²². Las armas de los dioses son complementos que poseen las divinidades y que funcionan a modo de emblemas ya que estas identifican y representan a sus portadores, incluso cuando éstos no están presentes en la escena. La autora señala que la vinculación entre las armas y los

¹⁸ Petrie 1917; Bonnet 1926; Woolley 1928, 1934; Maxwell-Hyslop 1946, 1949; Coquerillat 1950, 1952; Dehayes 1960; de Maigret 1976, entre otros.

¹⁹ Sobre el armamento en contexto funerario y su función como marca de estatus véase: Pollock 1983; Philip 1989, 1995; Ross 1999; Rhem 2003.

²⁰ van Buren 1945.

²¹ La autora dedica buena parte del capítulo sobre el armamento divino al análisis de las mazas ya que son las armas más relevantes en contexto iconográfico. La autora presta atención a dos tipos, el caduceus y la maza leontocéfala, que se asocian con Inanna, Nergal y Ninurta. Sobre la maza en contexto votivo e iconográfico y su asociación con las divinidades véase: Frankfort 1935, 1939: 70-71, 167-176; van Buren 1945: 166-172; Gibson 1964: 6-35; Solyman 1964: 15-32; Salonen 1965: 69-75.

²² van Buren 1945: 158-179.

dioses que se manifiesta en la iconografía tiene efectos prácticos. Ello explica la trascendencia del armamento en los contextos ritual y votivo donde los monarcas utilizan las armas, ricamente elaboradas y decoradas, como el regalo idóneo para los dioses²³. De este modo van Buren determina que las funciones simbólicas que desempeña el armamento son un elemento esencial de la tradición sociocultural mesopotámica.

Durante la década de 1960 se publican tres monografías que, en nuestra opinión, resultan esenciales para el estudio del armamento mesopotámico. Se trata de los trabajos de Y. Yadin, T. Solyman y E. Salonen que interpretan el uso y las funciones de las armas desde la óptica militar, sociocultural y filológica respectivamente²⁴.

En 1963 aparece *The Art of Warfare in Biblical Lands* de Y. Yadin²⁵, un estudio dedicado a la guerra y el ejército de diversos territorios del Próximo Oriente antiguo que cronológicamente abarca desde el VIII hasta el I milenio a.n.e. Se trata de una monografía que analiza todas las cuestiones relativas a la guerra desde la perspectiva de la eficiencia y la innovación tecnológica. Entre otros temas, Yadin plantea un análisis completo sobre el armamento que se caracteriza por dar prioridad al uso práctico y bélico de las armas y por utilizar el contexto histórico para explicar la evolución tecnológica y militar que se produce con el paso de los milenios.

Yadin propone una clasificación del armamento que incluye las armas, las unidades móviles de carros y caballería, las máquinas de guerra y las fortalezas. El modelo de Yadin se basa en dos criterios: el uso y el rango. Así, el armamento se divide entre el bloque ofensivo y el defensivo y las distintas clases de armas se agrupan en función de si se utilizan a corto, medio o largo alcance (“Weapons short, medium and long range”)²⁶:

- Potencial ofensivo: arco y honda (largo alcance), jabalina y lanza (medio), espada, hacha y maza (corto).
- Potencial defensivo: escudo, casco y coraza.

Yadin no sólo propone un modelo de clasificación para el armamento, sino que realiza un estudio detallado sobre las clases y modelos más destacados analizando las

²³ La autora toma como modelo paradigmático el caso de Lagaš y la gran cantidad de mazas votivas dedicadas a Ningirsu que se producen durante el reinado de Gudea (van Buren 1945: 145-148, 178).

²⁴ Para el tema que nos ocupa cabe añadir, junto a estas tres monografías, el estudio de Gibson sobre la maza, el hacha y la daga en Mesopotamia (Gibson 1964) y el análisis literario de Vanstiphout sobre los poemas que protagonizan los héroes sumerios (Vanstiphout 1998. Sobre esta publicación véase: Römer 2001b).

²⁵ Yadin 1963.

²⁶ Yadin 1963: 4-25.

armas en relación a las unidades militares y a las tácticas y técnicas de combate que se emplean en cada periodo histórico.

La propuesta de Yadin combina la interpretación de los materiales arqueológicos, iconográficos y las fuentes textuales con el análisis de los procesos históricos para interpretar la funcionalidad del armamento en contexto bélico.

En 1964 se publica *Die Entstehung und Entwicklung der Götterwaffen im alten Mesopotamien und ihre Bedeutung*²⁷, de T. Solyman, una monografía dedicada al armamento divino y al rol simbólico que desempeñan estos objetos. La monografía de Solyman parte de los supuestos de van Buren al considerar que las armas divinas son emblemas que representan a sus portadores y los valores y los dones que éstos poseen. Todo ello convierte al armamento en un elemento cultural básico de la tradición sumero-acadia²⁸.

Al examinar las representaciones iconográficas en las que los dioses aparecen junto a sus armas, Solyman advierte que la asociación entre el armamento y las divinidades cambia sustancialmente dependiendo del periodo histórico. De este modo el vínculo entre un arma, un dios y una simbología es variable ya que el mismo objeto especial se puede asociar con distintos personajes. Para tratar de dar respuesta a este fenómeno de sincretismo o de asimilación, Solyman emplea el contexto. El autor propone que los cambios políticos e ideológicos provocan modificaciones en el sistema religioso y en el panteón que alza a determinados personajes en detrimento de otros. Todo ello va acompañado de un incremento de los dones, los poderes y los atributos de los dioses ensalzados que, además, se representan con las armas simbólicas de sus predecesores. De este modo, Solyman plantea que el armamento no sólo es un elemento básico en la iconografía religiosa y en la esfera divina, sino que a través de él se pueden identificar los cambios políticos e ideológicos de cada periodo histórico. Solyman utiliza este argumento para explicar las transformaciones que se advierten en las representaciones de Ninurta, Nergal, Marduk y Aššur. Los atributos únicos de Ningirsu/Ninurta durante el III milenio a.n.e. se trasladan progresivamente a Nergal y a Marduk de modo que la maza leontocéfala se representa junto a ellos. Sin embargo, la cimitarra adquiere cada vez más peso en la iconografía. De este modo, la sustitución de la maza, el arma característica del

²⁷ Solyman 1964.

²⁸ Solyman 1964: 41-79.

III milenio, por la espada curva, propia del II-I milenio a.n.e., obedece a un cambio en el modelo político, social y cultural²⁹.

En 1965 E. Salonen publica *Die Waffen der Alten Mesopotamier. Eine lexikalische und kulturgeschichtliche untersuchung*³⁰, un estudio en profundidad de los términos sumero-acadios relativos al armamento que aparecen en las fuentes textuales, incluida la literatura. Previamente al análisis filológico, Salonen propone una clasificación de las armas³¹. Coincide con Yadin en que el uso determina dos tipos de armamento, ofensivo y defensivo. Sin embargo, en lugar de emplear el rango (corto, medio o largo), Salonen recurre al impacto para diferenciar las distintas clases de armas³²:

- Contundentes: la maza.
- Cortantes: la espada, la daga, el hacha, la lanza y las flechas.
- Perforantes: el arco, la honda y la catapulta³³.

En su monografía, Salonen combina dos tipos de análisis, el arqueológico y el filológico. En primer lugar, el autor propone una descripción genérica de las particularidades que tiene cada clase de armamento incluyendo un comentario sobre los objetos conservados más destacados (que se distribuyen cronológica y geográficamente). Después, Salonen enumera y comenta los términos relativos a dichas armas que ha podido identificar en las fuentes textuales (listas lexicales, inscripciones reales, textos literarios, etc.). Para el tema que nos ocupa, cabe señalar especialmente el apartado No. 5 de la monografía que está dedicado a las armas divinas³⁴. En él, Salonen enumera un conjunto de armamento (hay arcos, flechas, mazas, hachas, dagas o cuchillos y redes³⁵) que se relaciona con las divinidades. En este caso los conceptos no tienen paralelo arqueológico. A día de hoy, el listado de los términos sumero-acadios relativos al armamento de Salonen constituye una obra de consulta básica para cualquier tipo de estudio que tenga que ver con las armas mesopotámicas.

Las líneas de investigación arqueológica, militar, sociocultural y filológica demuestran que las armas tienen usos, funciones y significados distintos dependiendo del contexto en el que aparecen. La consolidación de todas estas aproximaciones ha generado

²⁹ Solyman 1964: 66-67.

³⁰ Salonen 1965. Sobre esta monografía véase: Edzard 1968; Hruška 1970.

³¹ Salonen 1965, 6. Salonen señala las armas más representativas que utilizan las distintas unidades de combate que componen el ejército (Salonen 1965: 174-175).

³² Salonen 1965: 6. Trimm utiliza este modelo en su monografía (Trimm 2017: 513-551).

³³ Sobre la supuesta existencia de este tipo de armamento en Mesopotamia véase: Vidal 2008b.

³⁴ Salonen 1965: 63-66.

³⁵ Una de las más destacadas es el arma *mittu* que Salonen identifica con un tipo de maza que tiene un rol significativo en contexto religioso, ritual y simbólico (Salonen 1965: 72-73).

una abundante producción académica relativa al armamento mesopotámico que progresivamente se ha ido interpretando desde diversos puntos de vista³⁶.

El armamento, que se define como el conjunto de todo aquello que es necesario para la guerra, tiene su origen en el enfrentamiento, ya sea con animales o contra otros seres humanos. Aunque la funcionalidad guerrera es inherente a las armas³⁷ en Mesopotamia, a partir del IV milenio a.n.e., el armamento trasciende el uso práctico y el contexto bélico y adquiere un rol simbólico y de prestigio esencial en el ámbito sociocultural, especialmente en la religión y la literatura.

En la esfera religiosa las armas de prestigio son un complemento divino. Las escenas iconográficas, los textos mitológicos, los encantamientos, la liturgia y los espacios rituales y sagrados muestran todo tipo de armas que pertenecen, que representan o que se ofrecen a las divinidades. Tal es el vínculo que se establece entre los dioses y el armamento que este tipo de objetos comparten la naturaleza divina de sus portadores, ocupan un lugar destacado en sus santuarios e intervienen en las prácticas rituales que se llevan a cabo en estos espacios sagrados³⁸. La realeza, además, decora los templos con las armas de los dioses y utiliza este tipo de objetos, cuidadosamente elaborados, a modo de ofrendas votivas como acción de gracias y para solicitar el favor de las divinidades.

Las divinidades guerreras (Inanna, Ninurta, Nergal, Marduk, Šamaš o Aššur entre otras) tienen un vínculo muy especial con el armamento que se manifiesta en las representaciones artísticas y en las composiciones literarias³⁹. Las armas de los dioses cumplen diversas funciones simultáneamente ya que son implementos de guerra, son complementos excepcionales que dotan a sus portadores de poderes y dones fabulosos y son símbolos que representan los valores y los atributos propios de la divinidad a la que acompañan. A todo ello cabe añadir que, en los poemas sumerios, el armamento también

³⁶ Algunas de las publicaciones más destacadas en materia de armamento, ya sea el tema central de la publicación o un elemento secundario en ella, son las siguientes: Sasson 1969; Korfmann 1972; de Maigret 1976; Littauer y Crouwel 1979, 1980, 2002; Watkins 1983; Eichler 1983; Stillman y Tallis 1984; Pollock 1983; Philip 1989; Waetzoldt 1990; Braun-Holzinger 1984, 1991; Abrahams 1991, 1997; Castell 1991; Lafont 199, 2008, 2009; Postgate 1992: 241-259; Limet 1960, 1995; Montero Fenollós 1996, 2003; Ross 1999; Dawson 2001; Rehm 2003; Müller-Karpe 2004; Hamblin 2006; Gabriel 2007; Gernez 2001, 2006a, 2006b, 2007, 2017; Abrahams y Battini 2008; Collon 2008; Córdoba 2008; Miglus 2008; Bord y Mugg 2009; Nadali 2007, 2008-2010; Schrakamp 2010; Stol y Seidl 2015; Stol 2016a; Abrahams y Wolff 2016; Battini 2016; Mander 2016; Ulanowski 2016; Nagel, Eder y Strommenger 2017; Trimm 2017, entre otras.

³⁷ Sobre las funciones guerreras y heroicas del armamento desde la perspectiva literaria, a nivel práctico e ideológico, véase: Miller 2000: 206-217; Smith 2014: 15-50.

³⁸ Sobre el rol simbólico del armamento de los dioses y otros símbolos divinos véase: van Buren 1945; Goof 1963; Solyman 1964; Hrouda 1971; Krecher 1971; Moon 1989; Lambert 1990a, 1997; Black y Green 1992; Selz 1997, 2008, 2016; Masetti-Rouault 2008; Ornan 2005, 2009; Porter 2009; Rochberg 2009; Vanstiphout 2009; Hundley 2013a; Richardson 2017; Trimm 2017: 606-617, entre otros.

³⁹ Sobre el concepto de guerreros divinos véase: Moon 1989: 11-48; Trimm 2017: 553-617; Wisnom 2019.

desempeña un rol literario ya que las armas se utilizan para crear recursos estilísticos, para complementar la caracterización de los personajes y del escenario en el que actúan y para cohesionar y armonizar las composiciones que tienen el mismo protagonista y aquellas que presentan una temática similar.

Pese a que el armamento se ha interpretado desde múltiples perspectivas que han identificado las distintas funciones prácticas y simbólicas que éste desempeña, cabe señalar que a día de hoy no disponemos de ningún estudio monográfico dedicado al uso de las armas en las composiciones literarias.

Con el propósito de abordar esta cuestión, la presente tesis doctoral trata sobre el rol que desempeñan las armas en la literatura. Para ello proponemos seis capítulos en los que planteamos diversos temas: una aproximación historiográfica a la literatura sumeria (capítulo I), un estudio desde la perspectiva de la teoría literaria sobre los conceptos de héroe, antihéroe y aventura (capítulo II), un análisis de las particularidades del corpus heroico sumerio (capítulos III y IV), el estudio de las figuras divinas sumerias que protagonizan los poemas heroicos que se plantea desde la perspectiva religiosa y literaria (capítulo V) y, por último, proponemos el análisis individual y comparativo del armamento de Asag, Inanna, Martu, Nergal, Ningišzida, Ninurta y Šulpa'e, que muestra las funciones prácticas, simbólicas y literarias que desempeñan las armas en la literatura sumeria (capítulo VI).

CAPÍTULO I. Estado de la cuestión

1.1 Consideraciones generales sobre la literatura sumeria

Los primeros textos conservados, que emplean el sistema de escritura cuneiforme y las tablillas de arcilla como soporte, proceden de la Baja Mesopotamia y datan de mediados del IV milenio a.n.e.⁴⁰

Tras los hallazgos arqueológicos que se suceden en Mesopotamia a partir del siglo XIX, que revelan numerosas inscripciones reales y miles de tablillas, en 1857 la comunidad científica representada en la *Royal Asiatic Society* da por descifrado el cuneiforme gracias a los esfuerzos de H. C. Rawlinson (1810-1895), E. Hincks (1792-1866), W. H. F. Talbot (1800-1877) y Jules Oppert (1825-1905), entre muchos otros. Los incipientes estudios dedicados a las inscripciones cuneiformes señalan diferencias significativas entre el material que procede del norte (textos asirios) y el del sur de Mesopotamia (textos babilónicos) respecto a la lectura de los signos y a los valores silábicos y logográficos de éstos. El análisis de la concordancia entre logogramas y silabogramas a través de las inscripciones bilingües revela que el sistema cuneiforme se emplea para registrar dos lenguas distintas: el acadio y el sumerio. En 1885 J. Oppert publica *Études Sumériennes*⁴¹ donde se acuña el término de lengua sumeria y se plantea que esta representa una entidad cultural y étnica. Esta propuesta genera un intenso debate en la comunidad científica ya que parte de ella, encabezada por J. Halévy (1827-1917)⁴², rechaza el planteamiento de Oppert⁴³. Tras años de controversia entre los partidarios y detractores de la existencia de la lengua sumeria, los hallazgos arqueológicos de la Baja Mesopotamia en los emplazamientos de Nippur, Lagaš, Ur, Uruk, Kiš o Šuruppak, entre otros, revelan miles de tablillas e inscripciones que están escritas únicamente en sumerio probando que Oppert estaba en lo cierto y validando la existencia de esta lengua.

⁴⁰ Para una panorámica general sobre el descubrimiento del cuneiforme, los principales hallazgos arqueológicos con sus respectivos investigadores y el desciframiento véase: Lloyd 1947; Oppenheim 1960; Kramer 1963a: 3-32; 302-306; Borger 1967, 1975; Jones 1969; Green 1981, 1989; Powell 1981; Walker 1987: 48-52; Bottéro y Kramer 1989: 28-55; Daniels 1995, 2005; Michalowski 1996, 2011b; Cooper 1996, 2011; Bord y Mugnaioni 2002: 9-20; Bertman 2003: 138-149; Glassner 2003; Black *et al.* 2004: l-lvi; Tunca 2004; Feliu 2007; Vidal 2008a; Woods 2010; Cathcart 2011; Veldhuis 2012, entre otros.

⁴¹ Oppert 1885.

⁴² Halévy 1874, 1883.

⁴³ Sobre la disputa entre ambos véase: Kramer 1963a: 20-21; Cooper 1991, 1993a: 169-205, 2011: 290-291; Black *et al.* 2004: lii-liv; Baumgarten 2001: 90-92.

A partir de la primera mitad del siglo XX se desarrollan los estudios dedicados al sumerio y, con ellos, la sumerología⁴⁴. De entre todos los investigadores cuyas aportaciones en materia de lengua, historia, cultura, religión y literatura sumeria son fundamentales para consolidar la disciplina cabe destacar especialmente a Samuel N. Kramer (1897-1990) y Thorkild Jacobsen (1904-1993).

Desde un punto de vista lingüístico, la lengua sumeria se caracteriza por tres elementos: es ergativa, es aglutinante y está aislada⁴⁵. Otra particularidad del sumerio es su pronta desaparición como lengua hablada que sucede en algún momento entre finales del III y la primera mitad del II milenio a.n.e.⁴⁶, aunque se mantuvo como lengua académica y de prestigio⁴⁷.

Los textos cuneiformes más antiguos datan del IV milenio y proceden de Uruk⁴⁸. Están escritos en proto-cuneiforme, un sistema en el que los signos tienen valores numéricos y se utilizan para representar distintos tipos de productos. El origen de este peculiar sistema ha generado debate entre los expertos que plantean dos hipótesis acerca del nacimiento de la escritura: la teoría pictográfica y el origen contable. La teoría pictográfica sostiene que la escritura es la culminación de un proceso de desarrollo intelectual y sociocultural de la sociedad mesopotámica que pasa por tres etapas, pictográfica, logográfica y logosilábica. En cada una de ellas los signos cuneiformes amplían sus funciones pasando de representar ideas y conceptos reales y abstractos, a

⁴⁴ Para una panorámica general sobre esta cuestión véase: Römer 1973; Lafont 2011: 7-10; Feliu 2012; Marsal 2014, 2015; Robson 2016.

⁴⁵ Para una panorámica general sobre la lengua sumeria véase: Poebel 1923; Falkenstein 1949-50, 1959a; Jestin 1943-54, 1951; Krecher 1965; Yoshikawa 1988, 1898; Lambert 1972-195; Civil 1973, 1997; Diakonoff 1974; Michalowski 1980, 2004, 2006; Black 1984; Thomsen 1984; Jacobsen 1988; Hayes 1990; Attinger 1993; Edzard 1995, 2003; Karahashi 2000; Black *et al.* 2004: xxxiii- xxxv; 2007: 8-24; Zólyomi 2006, 2017; Black y Zólyomi 2007; Rubio 2007a, 2007c; Foxvog 2010; Jagersma 2010, 2018; Wilcke 2010; Lafont 2011; Römer 2012: 62-144; Cunningham 2013a; Jimenez Zamudio 2017; D'Agostino, Spada, Greco y Bramanti 2019, entre otros.

⁴⁶ Sobre la desaparición del sumerio como lengua hablada véase: Kramer 1963a: 97-98; Kraus 1970; Cooper 1973: 241; Lieberman 1977: 21; Oppenheim 1977: 51; Thomsen 1984: 19; Jacobsen 1988: 124; Hayes 1990: 270-271; Crawford 1991:10; Civil y Rubio 1999: 266; Michalowski 2000; van de Mieroop 2003: 33; Sallaberger 2004; George 2005; Rubio 2005: 1045; Soltysiak 2006: 147; Woods 2006 y Black 2007: 7, entre otros.

⁴⁷ Sobre la carrera académica de los escribas y las escuelas véase: Sjöberg 1976a; Vanstiphout 1978, 1995; Veldhuis 1997: 23-40; 2004: 58-80; Tinney 1998, 1999; Volk 2000; Robson 2001; George 2005; Black y Zólyomi 2007; Rubio 2009: 39-46; Michalowski 2012; Delnero 2012a, 2016, entre otros.

⁴⁸ Para una panorámica general sobre Uruk y sobre los textos proto-cuneiformes véase: ATU, Vol. Iss.; LKU; ZATU; Adams y Nissen 1972; Schmandt-Besserat 1979; Strommenger 1980; Nissen 1986; Englund 1998, 2004, 2011, 2015; Liverani 2006; Monaco 2012, 2014; Algaze 2013; Beaulieu 2015; van Ess 2015; Sauer 2017, entre otros.

palabras y, finalmente, a tener un valor semántico y silábico⁴⁹. La teoría contable, por su parte, propone el origen de la escritura está en las actividades económicas y administrativas tal y como sugieren los textos arcaicos⁵⁰. Sea cual sea el origen o la motivación que propicia el desarrollo del sistema de escritura, lo cierto es que una vez creado éste se consolida y se emplea para satisfacer las necesidades económicas, sociales y culturales. Es muy probable, además, que los textos arcaicos estén escritos en lengua sumeria⁵¹.

La Baja Mesopotamia es un territorio que durante el III milenio se concibe como un espacio dual que distingue el sur, Sumer, del norte, Acad⁵². En esta etapa la literatura es un vehículo de transmisión cultural que extiende el sistema de escritura cuneiforme. Los escribas formados en la Baja Mesopotamia trasladan sus composiciones por todo el territorio. La difusión de los poemas sumerios facilita la adaptación del sistema cuneiforme a las lenguas semíticas y, a su vez, sirven como modelo para la producción literaria en lengua acadia⁵³. Durante este periodo la producción literaria es esencialmente local ya que cada ciudad-estado elabora sus propias composiciones enfatizando los acontecimientos y a los personajes más significativos de la comunidad. No obstante, cabe señalar que el carácter suprarregional, que hace que todas las tradiciones religiosas locales sean compatibles, también afecta a las composiciones literarias que se validan dentro y fuera de la comunidad que las ha producido.

El fin del Dinástico Antiguo trae consigo cambios significativos. Junto a la cristalización de los modelos políticos unitarios y centralizados se producen modificaciones significativas en la producción literaria que se utiliza para dar forma a la

⁴⁹ Los partidarios más destacados de esta teoría son: Barton 1913; Falkenstein 1936; Chiera 1938; Labat 1973; Gelb 1952, 1973; Kramer 1963a: 302-306; Bottéro 1992; Glassner 2000, 2003, 2005a; Black 2007, entre otros.

⁵⁰ Los defensores de esta hipótesis son: Oppenheim 1959; Amiet 1966; Lambert 1966; Powell 1971, 1972, 1981; Diakonoff 1974, 1983; Schmandt-Besserat 1977, 1978, 1989, 1992a, 1992b; Green 1981, 1989; Nissen 1986, 1993a, 1993b, 1993c; Englund 1988, 1993, 2004; Damerow y Englund 1993; Hallo 1996: 26-35; Bord y Mugnaioni 2002: 9-20; Algaze 2005; Monaco 2005, 2014; Sauer 2017; Steinkeller 2004, 2017: 24-27, entre muchos otros. En contra de la propuesta de asociar las tablillas numéricas con el sistema contable de tokens y bullae se sitúan Lieberman 1980; Englund 1993; Michalowski 1993; Zimansky 1993; Szarzynska 1994; Friberg 1999 o Glassner 2000: 92- 111.

⁵¹ Los partidarios de que los textos arcaicos están escritos en sumerio son: Falkenstein 1936: 37-43; Gelb 1952: 62; 1973: 72; Kramer 1963a: 302-306; Powell 1972: 165-172; 1981: 423; Vaiman 1974; Diakonoff 1974: 104-105; Schmandt-Besserat 1992a: 187-188; Cooper 1999; Glassner 2000: 67, 2005a; Michalowski 2004: 19, 2006; Black 2007: 6; Rubio 2005, 2007a: 1327, 2007b: 6; Monaco 2014: 266, entre otros. En contra de esta propuesta se sitúan Englund (Englund 1998: 73-81) y Damerow (Damerow 2006).

⁵² Los términos para referirse a cada territorio y su respectiva lengua son los siguientes: *ki-en-gi* y *eme-gi* (*šumeru*, *lišān šumeri*) para Sumer y *ki-uri* y *eme uri* (*akkad*, *akkadū*) para Acad.

⁵³ Rubio 2009: 34-37, 2016: 238-246. Sobre las primeras composiciones literarias sumerias véase: Deimel 1923, 1924; Hallo 1972; Biggs 1974; Englund 1998: 13-233; Krebernik 1998: 237-414.

entidad y a la identidad sumeria, dos productos artificiales que crean los intelectuales al servicio de las élites dirigentes. Este proceso tiene dos periodos clave: la III Dinastía de Ur (ca. 2112-2204 a.n.e.), donde surgen las primeras ideas sobre la identidad sumeria y el periodo Paleobabilónico (ca. 2000-1600 a.n.e.) que define su patrimonio cultural⁵⁴.

La III Dinastía de Ur retoma el proyecto político sargónida (ca. 2340-2150 a.n.e.) centralizando el poder y despojando a las ciudades-estado de su autonomía. En este contexto es significativo, tal y como señala Cooper, que los reyes de Ur adopten el título de “Rey de Sumer y Acad” manifestando así una clara voluntad de unidad y de refuerzo de la entidad suprarregional frente a la localidad⁵⁵. Esta nueva percepción se plasma en los textos a través de la imagen literaria de la “semilla sumeria” que aparece en uno de los poemas dedicados a Šulgi⁵⁶ y en una carta atribuida a Ibbi-Suen⁵⁷:

dumu ki-en-giki-ra numun-ba ĝe₂₆-e-me-en
ur-saĝ ki-en-giki-ra ur-saĝ ĝe₂₆-e-me-en

“Yo soy hijo de la semilla de Sumer. Yo soy un guerrero/héroe, un guerrero/héroe de Sumer”

^miš-bi-er₃-ra numun ki-en-gi-ra nu-me-a

“Išbi-Erra no pertenece a la semilla sumeria”.

La imagen de la “semilla sumeria” se acompaña en los himnos de Šulgi de referencias acerca de los conocimientos del rey en lengua y escritura sumeria⁵⁸. Estos elementos contrastan con algunos indicios que sugieren que la dinastía no pertenece a la órbita lingüística sumeria ya que los nombres de los miembros de la familia real no son sumerios⁵⁹. Junto a la utilización del componente sumerio como elemento distintivo y de prestigio, durante el reinado de Šulgi (ca. 2094-2047)⁶⁰ se inicia el control de la producción literaria y de los centros de aprendizaje de Nippur y Ur.

⁵⁴ Sobre esta cuestión véase: Cooper 1999, 2001, 2012, 2016; Veldhuis 1997, 2004, 2010; Michalowski 2003, 2006, 2010; Rubio 2005, 2006, 2009, 2016; Delnero 2010, 2012a, 2016; Richardson 2018, entre otros.

⁵⁵ Cooper 2016: 11.

⁵⁶ *Šulgi B*, ETCSL 2.4.2.02, ll. 209-210.

⁵⁷ *Carta de Ibbi-Suen a Puzur-Šulgi esperando la caída de Išbi-Erra*, ETCSL 3.1.20, l. 19.

⁵⁸ *Šulgi A*, ETCSL 2.4.2.01, ll. 19-25; *Šulgi B*, ETCSL 2.4.2.02, ll. 11-20. Cooper propone que los himnos destacan los conocimientos en lengua y escritura sumeria como un logro excepcional del monarca (Cooper 2016:7-8).

⁵⁹ Rubio 2016: 235-236. Sobre la familia real de la III Dinastía de Ur véase: Vacín 2011a: 25-67.

⁶⁰ Para una panorámica general sobre el monarca de Ur véase: Vacín 2011a.

La literatura sumeria experimenta un proceso de selección, revisión y de adaptación con el propósito de que las composiciones se ajusten a las necesidades ideológicas y propagandísticas de la realeza⁶¹. En este contexto cabe destacar dos cuestiones: la aparición un nuevo género literario, los poemas de alabanza, y la asociación entre los monarcas de Ur y los reyes legendarios de Uruk, Enmerkar, Lugalbanda y Gilgameš que nos permite plantear el concepto del parentesco heroico. Así, protagonizando composiciones literarias, los reyes de Ur legitiman su linaje y reivindican su pertenencia a la tradición cultural⁶².

El cambio de modelo territorial y político que supone el ascenso de la I Dinastía de Babilonia durante el reinado de Hammurabi implica, de nuevo, cambios en la literatura sumeria que se materializan con la canonización de los textos y la creación del currículo académico. Babilonia se convierte en uno de los centros políticos y culturales más importantes de Mesopotamia desde el que se promueve la identidad sumeria como un elemento de cohesión territorial que responde a las necesidades de la nueva situación política⁶³. En este proceso los centros académicos de la Baja Mesopotamia, y con ellos la producción literaria, desempeñan un papel clave.

De las escuelas de Nippur y de Ur proceden la mayor parte de los textos literarios sumerios que se han conservado, cuya datación se sitúa en torno al 1800 a.n.e.⁶⁴ Es un corpus formado por más de 400 relatos de los que desconocemos la fecha de composición y el formato original⁶⁵. Se trata de copias, parciales o completas, de composiciones literarias seleccionadas para el aprendizaje de los escribas, ejercicios prácticos que se realizan para dominar la lengua y la escritura sumeria⁶⁶.

Veldhuis sitúa en este contexto académico la creación de lo que el autor denomina “Sumerian Heritage”⁶⁷, ya que más allá de la formación y del aprendizaje de la lengua y la escritura, desde las escuelas se realiza el adoctrinamiento de los futuros miembros de las élites⁶⁸. Veldhuis propone que la identidad sumeria afianza el proyecto político y cultural unitario del periodo paleobabilónico:

⁶¹ Sobre esta cuestión véase: Michalowski 2003, 2010.

⁶² Veldhuis 2004: 73-76; Cooper 2016: 8-9.

⁶³ Rubio 2016: 252.

⁶⁴ Sobre el funcionamiento de ambos centros y las características que definen la producción literaria propia de cada escuela véase: Tinney 1998; Robson 2001; Delnero 2016: 28-46.

Junto a estas dos, Uruk, Sippar y Babilonia son los centros académicos más destacados del II milenio.

⁶⁵ Cooper 2016: 11.

⁶⁶ Sobre el sistema de aprendizaje de los escribas y el proceso de transmisión del corpus literario véase: Vanstiphout 1979; Veldhuis 2006; Delnero 2012a.

⁶⁷ Veldhuis 2004: 66-69.

⁶⁸ Veldhuis 2004: 66-67.

“Since by the Old Babylonian period Sumerian was an ancient language, those who dealt with this history were to be introduced to a kind of identity that was not available to other people. The ‘invented tradition’ that was created through the literary corpus was one of Babylonian unity; the underlying message being that the normative or even normal political organization of lower Mesopotamia was and had always been that of unity under one king. Though there are a few texts that directly express such a view of history, much more important is the indirect voice that speaks through the corpus in its entirety: the history of Uruk is our history, the history of Lagaš is our history, too, and so are the histories of Ur, Isin, and Nippur. There is one Sumerian language, one Sumerian history, one Sumerian heritage.”⁶⁹

De este modo, algunas composiciones literarias y los personajes que las protagonizan, que formaban parte de la tradición local, se sobredimensionan para dar forma a una entidad cultural unitaria. Sucede así con los relatos de los reyes legendarios Enmerkar, Lugalbanda y Gilgameš, que generan el modelo ideal del rey-héroe⁷⁰, y con Uruk, que simboliza la esencia sumeria de las antiguas ciudades-estado independientes. El sobredimensionamiento de los relatos y de sus protagonistas también afecta a las divinidades.

La canonización del corpus literario sumerio, que se lleva a cabo desde Nippur, consiste en la selección, revisión y adaptación de los textos que se consideran más significativos para dotarlos de un formato estándar “oficial” acorde a la nueva situación política e ideológica. La canonización de los poemas va acompañada del diseño definitivo del currículo académico de los escribas que consta de dos partes: la Tétrada (*Lipit-Eštar B*⁷¹, *Iddin-Dagan B*⁷², *Enlil-Bani A*⁷³ y *Nisaba A*⁷⁴) y el Decálogo⁷⁵ (*Šulgi A*⁷⁶, *Lipit-Eštar A*⁷⁷, *La canción de la azada*⁷⁸, *Inanna B*⁷⁹, *Enlil A*⁸⁰, *El himno al templo Keš*⁸¹, *El viaje*

⁶⁹ Veldhuis 2004: 74-75.

⁷⁰ Veldhuis 2004: 77.

⁷¹ *Lipit-Eštar B*, ETCSL 2.5.5.2.

⁷² *Iddin-Dagan B*, ETCSL 2.5.3.2.

⁷³ *Enlil-Bani A*, ETCSL 2.5.8.1.

⁷⁴ *Nisaba A*, ETCSL 4.16.1.

⁷⁵ Para un estudio exhaustivo del decálogo véase: Tinney 1999; Delnero 2006.

⁷⁶ *Šulgi A*, ETCSL 2.4.2.01.

⁷⁷ *Lipit-Eštar A*, ETCSL 2.5.5.1.

⁷⁸ *La canción de la azada*, ETCSL 5.5.4.

⁷⁹ *Inanna B*, ETCSL 4.07.2.

⁸⁰ *Enlil A*, ETCSL 4.05.1.

⁸¹ *El himno al templo Keš*, ETCSL 4.80.2.

de *Enki a Nippur*⁸², *Inanna y Ebiḫ*⁸³, *Nungal A*⁸⁴, y el poema titulado *Gilgameš y Huwawa*⁸⁵).

Sobre el currículo oficial cabe señalar que junto a las composiciones que protagonizan las divinidades más destacadas, se añaden los relatos dedicados a grandes personajes de la historia sumero-acadia como Šulgi de Ur o Lipit-Eštar de Isin que dejan de ser monarcas para transformarse en símbolos de un pasado glorioso y determinante. Veldhuis define así el rol de estos personajes en el proceso de creación de la entidad babilónica que se sostiene sobre la identidad sumeria:

“The Nippur curriculum glorifies Gilgameš of Uruk, king Šulgi of Ur, the heroic god Ninurta/Ninĝirsu of Lagaš, Nanše of Niĝin, king Išme-Dagan of Isin, and a host of other local kings, heroes, and deities. The literary corpus thus represents the ideal that in reality was so hard to achieve: the unity of the cities. Paradoxically, by ignoring the local identity of literary texts this identity becomes the carrier of a major political and programmatic statement. Thus the Gilgameš narratives, featuring an Urukean hero, were transformed into an all-Sumerian tradition, tokens of which have been found in Ur in the south, in Nippur in central Babylonia, and in Meturan in the north.”⁸⁶

Delnero, otro de los autores que sostiene la construcción artificial de la identidad sumeria en época Paleobabilónica, enfatiza el control estatal efectivo de todo el proceso:

“Aside from the considerable importance of Veldhuis’ theory in focusing on the function of Sumerian literary Works, however, it also raises essential questions about the nature of knowledge and power in ancient Mesopotamia, which are equally deserving of consideration. Knowledge is always a form of power, and when it serves the interest of the state, it becomes ideological and can serve as a powerful instrument of social control.”⁸⁷

Delnero señala que una de las particularidades del periodo Paleobabilónico es el control estatal de los centros académicos, especialmente de aquellos en los que se desarrolla la producción literaria sumeria. Comparando las escuelas de Ur y de Nippur⁸⁸ Delnero advierte que en Ur se produce una literatura más libre que prioriza a divinidades locales y que compagina el sumerio con el acadio mientras que en Nippur la producción

⁸² *El viaje de Enki a Nippur*, ETCSL 1.1.4.

⁸³ *Inanna y Ebiḫ*, ETCSL 1.3.2.

⁸⁴ *Nungal A*, ETCSL 4.28.1.

⁸⁵ *Gilgameš y Huwawa* (versiones A y B), ETCSL 1.8.1.5 / 1.8.1.5.1.

⁸⁶ Veldhuis 2004: 79.

⁸⁷ Delnero 2016: 25. Sobre la vinculación entre el poder y la ideología y como esta se traslada al colectivo social véase: Delnero 2016: 25-27.

⁸⁸ Sobre el funcionamiento y las particularidades que presenta cada escuela véase: Delnero 2016: 28-41.

literaria es más cuidada (con menos errores gramaticales y una ortografía esmerada), prioriza la narrativa y los himnos protagonizados por los personajes colectivos más destacados y se trabaja prácticamente en exclusiva en sumerio. De este modo Delnero sugiere que Nippur, controlado por las élites dirigentes, es el epicentro ideológico del periodo paleobabilónico.

“The use of archives as instruments of power and creators of identities has been examined by comparing and contrasting archival assemblages at Nippur and Ur during the Old Babylonian period. The Differences in the content of the curricula in these two cities shows that scribal education at Nippur was intended to convey the sense of a common national and cultural heritage, expressed in literary compositions that emphasize the full range and diversity of the Sumerian Pantheon and the political appropriation of this cosmopolitan religious tradition at different moments in time.”⁸⁹

A finales del III milenio a.n.e. se inicia un proceso de cambio en el sistema político en el que las élites dirigentes utilizan los centros académicos y la producción literaria para sostener un modelo ideológico centralizado que absorbe las tradiciones locales para crear una estructura suprarregional que acaba generando la identidad sumeria.

1.2 Los poemas sumerios

La literatura es el arte de leer y escribir. Es la cultura propia de las letras, una expresión intelectual y una creación estética⁹⁰. En el caso de la producción sumeria, además de todo ello, la literatura es un artefacto arqueológico que se puede datar ya que su soporte principal son las tablillas de arcilla.

El estudio de la literatura sumeria cuenta con diversas problemáticas entre las que cabe destacar que no se puede precisar el porcentaje total del corpus que constituyen las casi cuatrocientas composiciones que se han conservado y que existe una disparidad entre la datación de los manuscritos y el periodo en el que fueron compuestos los relatos. La mayor parte de tablillas recuperadas se sitúan en la primera mitad del II milenio a.n.e. aunque disponemos de fragmentos de algunos poemas que presentan una cronología anterior lo que sugiere que su composición es más antigua. Otra complicación, derivada de esta cuestión, consiste en determinar el formato y la estructura original de las

⁸⁹ Delnero 2016: 47.

⁹⁰ Esta definición procede del diccionario de términos literarios de Estébanez Calderón (Estébanez Calderón 2004: 630-635) y de la monografía de Culler (Culler 2004: 29-40).

composiciones ya que entre finales del III milenio y la primera mitad del II a.n.e. la producción literaria experimenta diversos procesos de cambio tal y como hemos comentado con anterioridad.

Los poemas sumerios se ajustan a las características básicas que definen los relatos literarios⁹¹:

- La comunidad receptora otorga la condición literaria a una composición.
- Todos los relatos son expresiones artísticas y estilísticas.
- La obra, y su mensaje, se transmiten desde una perspectiva estética.
- Los relatos se elaboran con un lenguaje literario específico que utiliza recursos fonéticos, como por ejemplo la recurrencia, la aliteración, el ritmo, la rima o la métrica y morfosintácticos, como el hipérbaton, el asíndeton, las anáforas, el paralelismo o las imágenes⁹².
- Los textos literarios se rigen por el principio de la ficcionalidad o mimesis.

Cualquier relato que presenta estas características se considera literatura. Sin embargo, cabe señalar que el factor decisivo es el colectivo humano, contemporáneo o futuro, que recibe el texto y le da un determinado valor. Otra de las características esenciales de un relato literario es la ficcionalidad o mimesis una cualidad exclusiva de la literatura que consiste en el modo en el que se interpreta y se representa la realidad⁹³. Lejos de la reproducción fidedigna, los relatos transforman todo aquello que es efectivo y práctico en algo fantástico e ilusorio. La realidad se transmite a través de mundos imaginarios que son verosímiles. En estos universos ficticios y autónomos los seres y los acontecimientos que suceden en la historia que se relata están dotados del realismo justo para conseguir que un espacio imaginario tenga total validez en la comunidad receptora.

Los textos literarios desempeñan una labor pedagógica y moralizadora. A través de la lectura, el dictado, la copia y la transmisión de las composiciones se educa a la comunidad en el ámbito lingüístico y filológico a la vez que se desarrolla su sensibilidad artística. El contenido moral e ideológico que impregna las obras transmite a la sociedad los valores e ideales que las élites intelectuales y políticas, que son las que controlan la producción literaria, pretenden inculcar al resto de los miembros de la comunidad favoreciendo, con todo ello, la cohesión del colectivo, su sentimiento de pertenencia y su propia identidad. Los textos literarios, además, desempeñan otro tipo de cometidos como

⁹¹ Sobre la naturaleza de la literatura y sus características véase: Culler 2004: 40-55.

⁹² Sobre las principales figuras retóricas véase: Culler 2004: 88-90.

⁹³ Sobre este concepto véase: Estébanez Calderón 2004: 672-675.

son el entretenimiento, el desarrollo de las capacidades creativas e imaginativas, la transmisión de emociones y la función evasiva que es capaz de trasladar a los espectadores a otro momento histórico pasado o futuro.

En la cultura sumeria, igual que sucede con el resto de corpus de la antigüedad, la literatura tiene un carácter exclusivo y elitista ya que la lectura y la escritura son actividades propias de una minoría social, los miembros más destacados de la esfera política, económica y religiosa, de modo que la literatura es un símbolo de prestigio y de estatus⁹⁴.

La producción literaria sumeria abarca tres milenios de historia que comprenden desde la segunda mitad del III milenio, periodo en el que se documentan las composiciones más antiguas, hasta el siglo I a.n.e. La mayor parte de los textos están escritos en lengua sumeria o *eme-gir₁₅*⁹⁵. Durante el I milenio algunas composiciones contienen partes escritas en *eme-sal*, un dialecto del sumerio que se emplea en el ámbito litúrgico y se asocia especialmente con personajes femeninos⁹⁶. La producción literaria sumeria comprende cuatro etapas⁹⁷:

- Sumerio arcaico, *ca.* 2500- 2200 a.n.e.
- Neosumerio, *ca.* 2200-1900 a.n.e.
- Periodo paleobabilónico, *ca.* 1900-1600 a.n.e.
- Postsumerio, *ca.* 1600-100 a.n.e.

La primera etapa, el sumerio arcaico, incluye las composiciones conservadas cuya datación se sitúa en la segunda mitad del III milenio⁹⁸. Los textos proceden de la Baja Mesopotamia (Lagaš, Nippur, Adab) y de Siria (Fāra, Abū Ṣalābiḥ, Mari y Ebla)⁹⁹. Desde una perspectiva temática y estilística las composiciones son muy variadas. Hay encantamientos, himnos dedicados a divinidades (el tipo de relato más numeroso¹⁰⁰) y a

⁹⁴ Black *et al.* 2004: xl-xliii.

⁹⁵ Sobre este concepto véase: Halloran 2003: 19, 62; Sallaberger 2006: 58; Sommerfed 2014a: 1017; Foxvog 2016: 18.

⁹⁶ Para una panorámica general sobre el *eme-sal* véase: Krecher 1967, Alster 1982, Schretter 1990, Black 1991, Whittaker 2002, Edzard 2003: 171-173; Michalowski 2004: 23-24; Rubio 2009: 31-32; Jagersma 2010: 8-9; Zólyomi 2017: 19-20; García-Ventura 2017, entre otros.

⁹⁷ Sobre la cronología y la periodización de la literatura sumeria véase: Falkenstein 1951, 1953a; Hallo 1963, 1976, 2010: 718-725; Rasheed 1972; Krecher 1978: 106-114; Thomsen 1984: 20-33; Hayes 1990: 265-272; Michalowski 1995: 2281-2283; Römer 2012: 43-53; Rubio 2009: 19, 34-46, entre otros.

⁹⁸ Sobre los textos literarios más antiguos véase: Lecompte y Benati 2017.

⁹⁹ Rubio sugiere que la denominada “Tribute List”, un documento que data del periodo de Uruk, podría considerarse el primer texto literario conservado (Rubio 2009: 34).

¹⁰⁰ En este conjunto se sitúan los denominados himnos *Zami* (composiciones que acaban con la rúbrica *za₃-mi₂*) textos breves, de 2 versos, en los que se vincula una ciudad con una divinidad (Rubio 2009: 36).

templos (se conserva una copia del poema titulado *El himno al templo Keš*¹⁰¹), relatos narrativos (*Lugalbanda y Ninsun*¹⁰²), literatura sapiencial (*Las instrucciones de Šuruppak*¹⁰³), algunos proverbios y los textos denominados UD.GAL.NUN, un corpus peculiar que solamente aparece en Fāra y Abū Šalābiḥ, cuya característica más destacada es la utilización de una ortografía significativamente distinta a la que emplea el sumerio: UD (=DINGIR), GAL (=EN), NUN (LIL₂)¹⁰⁴.

En líneas generales la etapa inicial de la literatura sumeria, que es rica y variada a nivel temático, es muy limitada ya que el número de composiciones conservadas es reducido. Otra particularidad de esta fase inicial es la circulación de los textos. Partiendo de la Baja Mesopotamia, las composiciones se distribuyen hacia el norte y de ahí a la órbita siria. De este modo, a través de los textos literarios, se produce un intenso intercambio cultural que facilita la difusión de la lengua sumeria y del sistema cuneiforme (que progresivamente se adapta a las lenguas semíticas).

Durante el último cuarto del III milenio se sitúa la etapa neosumeria que corresponde, históricamente, con la III Dinastía de Ur y la II Dinastía de Lagaš. Cabe destacar que este periodo ha proporcionado una gran cantidad de documentación textual de índole administrativa y económica que contrasta con la escasez de composiciones literarias conservadas. No obstante, pese a su reducido número, los poemas y fragmentos recuperados permiten señalar los cambios que experimenta la literatura sumeria a partir de la III Dinastía de Ur.

A finales del III milenio los poemas sumerios son más extensos y estilísticamente más complejos que durante la etapa anterior. A la narrativa y los himnos protagonizados por las divinidades y los reyes legendarios de Uruk se suman los poemas de alabanza dedicados a los monarcas de Ur (un tipo de relato inédito hasta entonces) como los tres tipos de composiciones preferentes. Cabe señalar que algunos poemas de la etapa anterior, *Las instrucciones de Šuruppak* y *El himno al templo Keš*, siguen circulando en esta época lo que indica una tendencia continuista entre ambas fases. Poemas tan destacados para la tradición cultural sumeria como *La construcción del templo para Ningirsu*¹⁰⁵, *La victoria*

¹⁰¹ *El himno al templo Keš*, ETCSL 4.80.2.

¹⁰² Sobre este relato véase: Jacobsen 1989; Wilcke 2015; Lisman 2019.

¹⁰³ *Las instrucciones de Šuruppak*, ETCSL 5.6.1.

¹⁰⁴ Sobre esta cuestión véase: Krecher 1992.

¹⁰⁵ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7.

de *Utu-ḫegal*¹⁰⁶, *La maldición de Acad*¹⁰⁷ o *Los campos de Ninurta*¹⁰⁸ se documentan en este periodo.

La III Dinastía de Ur plantea un proyecto ideológico que recupera elementos significativos del modelo acadio, tales como la divinización de la realeza y el sistema político de carácter unitario y centralista¹⁰⁹. Este proceso, que se consolida durante el reinado de Šulgi, utiliza la producción literaria para sobredimensionar al monarca y para legitimar su posición a través del parentesco heroico, que vincula a los monarcas de Ur con los reyes legendarios de Uruk¹¹⁰, y del rito del matrimonio sagrado, un conjunto de canciones protagonizadas por Inanna y Dumuzid. Otro cambio destacado de este periodo es la aparición de los poemas de alabanza, un tipo de composiciones que imitan el formato de los himnos dedicados a las divinidades para glorificar al monarca describiendo todos sus logros políticos, militares y culturales.

Con el cambio de milenio se produce el colapso de la III Dinastía de Ur. Los gobiernos de Isin y Larsa tratan de hacerse con el control de la Baja Mesopotamia y de mantener el modelo político e ideológico de los reyes de Ur. Desde la perspectiva literaria se mantiene, especialmente en Isin, una línea temática continuista con el periodo anterior que se refleja en los poemas de alabanza y en el rito del matrimonio sagrado. El ascenso de la I Dinastía de Babilonia y el traslado del poder político fuera del núcleo tradicional de la Baja Mesopotamia implican cambios significativos en la producción literaria sumeria durante la etapa paleobabilónica.

De esta fase datan la mayor parte de los textos literarios que se han conservado. Por ese motivo, se considera que éste es el periodo clásico de la literatura sumeria. Las escuelas, especialmente las de Nippur y Ur, se ponen al servicio de las instituciones estatales con el encargo de remodelar la producción literaria y de crear un corpus unitario y oficial. Tras la selección de los poemas, que supone que muchos de los relatos que

¹⁰⁶ *La victoria de Utu-ḫegal*, ETCSL 2.1.6.

¹⁰⁷ *La maldición de Acad*, ETCSL 2.1.5. Cooper (Cooper 1983b: 20-26) y Rubio (Rubio 2009: 52-53, 62) sugieren que este relato se compone durante la III Dinastía de Ur y que es el precursor de las Lamentaciones.

¹⁰⁸ Sobre este relato véase: Civil 1987; Annus 2002, 153; Rubio 2003.

¹⁰⁹ Sobre el modelo ideológico de la III Dinastía de Ur véase: Espak 2016. Sobre la ideología tras la realeza durante el III milenio véase: Sazonov 2019.

¹¹⁰ Hallo (Hallo 1975: 189-190), Veldhuis (Veldhuis 2003: 30) y Vanstiphout (Vanstiphout 2003: 1) consideran que los poemas narrativos protagonizados por los reyes de Uruk son una creación literaria de la III Dinastía de Ur. Los nombres de algunos de estos personajes y el relato incompleto de *Lugalbanda*, *Lugalbanda* y *Ninsun*, forman parte del corpus conservado del periodo anterior.

Pese a que compartimos esta hipótesis lo cierto es que, tal y como apuntan estos autores, las copias disponibles de estos relatos son del periodo paleobabilónico, las más antiguas de época de Isin-Larsa (ca. 2017-1763 a.n.e.) de manera que no hay indicios sólidos para probar que estos poemas se compongan durante la III Dinastía de Ur.

circulan durante las fases anteriores se descarten y se abandona su transmisión, se produce la canonización de los textos lo que supone estandarizar su formato, su estilo y la modificación de la estructura y de la temática de algunas composiciones para ajustarlas a los valores e ideales del momento. Todo ello, además, va acompañado de la estandarización del currículo académico con la consolidación de la tétada y el decálogo.

El periodo paleobabilónico acaba con la divinización de la realeza y plantea un nuevo modelo ideológico que separa las composiciones dedicadas a divinidades de las crónicas que protagonizan los monarcas babilonios. Las lamentaciones, los textos de carácter histórico¹¹¹ y la literatura asociada con el día a día de las escuelas, que se presentan en formato de debate, dialogo o diatriba, son las tipologías textuales más destacadas de esta etapa junto a los himnos dedicados a las divinidades.

Entre el 1800 y el 1700 a.n.e. se produce el traslado de la producción literaria que progresivamente se desplaza de la Baja Mesopotamia hacia la zona centro y norte del territorio lo que supone el auge de las escuelas de Sippar, Babilonia, Kiš o Mê-Turan. Este proceso coincide con el apogeo la producción literaria acadia que supone la traducción de los poemas sumerios más destacados al acadio y la creación de nuevas composiciones¹¹².

La producción literaria sumero-acadia del I milenio se transforma definitivamente en una actividad estatal. El control paulatino de las instituciones académicas que comienza con la III Dinastía de Ur y que se acentúa durante el periodo paleobabilónico se consolida en este momento y toda la actividad intelectual queda monopolizada por el estado a través de las bibliotecas y las escuelas reales. Durante la última etapa, el postsumerio, la literatura sumeria se reduce notablemente. Los centros académicos estatales hacen una nueva selección de entre los poemas que constituyen el corpus canónico paleobabilónico. Los relatos escogidos adoptan el formato bilingüe sumero-acadio y experimentan cambios y modificaciones sustanciales en su estructura y argumento. Uno de los casos paradigmáticos para ilustrar la transformación y la adaptación de los antiguos poemas sumerios sucede con las aventuras del héroe Gilgameš, cuya versión estándar del I milenio es muy diferente a las composiciones que protagoniza el héroe legendario durante el III milenio¹¹³. Los textos monolingües en sumerio que

¹¹¹ Entre otros destaca la denominada *Lista Real Sumeria*, ETCSL 2.1.1.

¹¹² Para una panorámica general de la literatura acadia véase: Foster 1993; Bottéro 1995.

¹¹³ Sobre el poema y su evolución véase: Shafer 1963; Bottéro 1998; Foster, Frayne y Beckman 2001; George 2003; Feliu y Millet 2007; Sallaberger 2008; Franke 2017, entre otros.

perviven durante esta última etapa son muy escasos y se concentran en el ámbito religioso y litúrgico.

Durante tres milenios la literatura sumeria pasa por diversas fases y experimenta cambios sustanciales que responden a las necesidades cambiantes de las élites. En líneas generales en la producción literaria sumeria se distinguen dos procesos distintos: la etapa creativa, que sucede en el periodo arcaico y neosumerio, y la fase de revisión y adaptación, que se produce durante la etapa paleobabilónica y postsumeria. Ambos procesos están condicionados por el modelo político que impera en cada periodo histórico de modo que podemos concluir que la literatura trasciende el ámbito cultural y con el paso de los milenios se convierte en una herramienta ideológica y propagandística al servicio de las élites¹¹⁴.

1.2.1 Características básicas de los poemas

En el ámbito cultural sumerio, la literatura forma parte de la esfera religiosa y del ámbito del conocimiento¹¹⁵. En los poemas los personajes más destacados, ya sean protagonistas o secundarios, son las divinidades. Además, las composiciones transmiten muchas de las creencias y de las prácticas rituales propias de la sociedad sumeria. La diferencia entre la literatura y los textos religiosos reside en la ficcionalidad o mimesis que permite a los relatos seleccionar e interpretar las directrices religiosas que necesita para construir la historia sin necesidad de plasmarlas rigurosamente. Aun estando vinculadas y compartiendo muchos elementos comunes, la literatura y los textos religiosos pertenecen a dos espacios diferentes, cultural y litúrgico respectivamente.

Los textos escritos, de cualquier estilo o temática, transmiten conocimiento. La cultura sumeria utiliza todo tipo de composiciones para difundir su sabiduría, aunque cabe destacar las listas lexicales y la denominada literatura sapiencial¹¹⁶.

Además de las características básicas que definen a los poemas sumerios como literatura, tales como el uso del lenguaje literario, el reconocimiento de la comunidad o la mimesis, las composiciones sumerias se caracterizan por los siguientes elementos¹¹⁷:

¹¹⁴ Hallo define este proceso como “Royal Patronage” (Hallo 1976:185). Klein también apunta a la utilización sistemática de la literatura como herramienta política, especialmente durante la III Dinastía de Ur (Klein 1989b).

¹¹⁵ Veldhuis 2003: 32-38.

¹¹⁶ Sobre este tipo de literatura véase: Alster 2005a.

¹¹⁷ Sobre la literatura sumeria y sus características véase: Kramer 1942a, 1963a: 165-229, 1969a, 1979; Lambert 1961; Alster 1972: 15-27, 1976a, 1976b; Rasheed 1972; Limet 1972, 1976; Wilcke 1976; Krecher

- El formato poético
- El carácter narrativo
- La intertextualidad
- La diversidad temática y estilística
- La conexión de los poemas con otras expresiones artísticas como la “performance” y la música
- La ausencia de título y de autoría de las composiciones

Uno de los elementos más característicos de la literatura sumeria es el formato poético. Exceptuando el género epistolar, todas las composiciones son poemas¹¹⁸. La poesía sumeria carece, aparentemente, de métrica y de rima¹¹⁹ pero está provista de una estructura que dota a los poemas de coherencia interna. Dicha estructura se sostiene sobre el paralelismo sintáctico, es decir, versos cortos que se agrupan en unidades semánticas de dos, tres, cuatro (la fórmula más frecuente) o más líneas¹²⁰.

Las composiciones sumerias se escriben mediante un lenguaje literario que presenta un léxico específico y que recurre a todo tipo de recursos estilísticos como, por ejemplo, el paralelismo, los epítetos, los símiles, las metáforas, la comparativa poética, la alegoría y las hipérboles¹²¹. En la poesía sumeria la repetición (de palabras y versos completos)¹²² y las imágenes literarias¹²³ son dos recursos muy frecuentes. Las imágenes, que tienen carga simbólica y emocional, se emplean para plasmar, representar e interpretar todo aquello que forma parte de la realidad divina y humana. En los poemas existen dos tipos de imágenes: las que se utilizan de manera puntual en un contexto determinado y aquellas que aparecen recurrentemente en cualquier tipo de composiciones (estas generan un estándar literario¹²⁴). La creación de imágenes literarias se hace mediante los símiles, las metáforas, los paralelismos y la prosopopeya. Este último elemento es fundamental en el

1978; Michalowski 1981, 1992, 1995; Jacobsen 1987: xi-xv; Edzard 1983, 1987-1990a; Röllig 1987-1990; Black 1992, 1998; Black *et.al.* 2004: xix-lxiii; Vanstiphout 1993; Ferrara 1995; Tinney 1995; Veldhuis 2003, 2004: 7-8, 39-79; Rubio 2003, 2009, 2013, 2016; Römer 2012: 207-243; Verderame 2016: 1-8, entre otros.

¹¹⁸ Son muy pocos los textos sumerios en prosa. A parte del género epistolar, este estilo se utiliza para los códigos legales y las transcripciones de las inscripciones reales, dos tipologías que no forman parte del corpus literario (Michalowski 1995: 2280).

¹¹⁹ Vanstiphout 1993: 307; Rubio 2009: 18. Sobre la rima sumeria véase también: Jestin 1967, 1969.

¹²⁰ Sobre esta cuestión véase: Krecher 1978: 124-125, 132-133; Vanstiphout 1993: 311-328; Black 1998: 20-23; Rubio 2009: 20-22.

¹²¹ Sobre el lenguaje literario, el léxico y los recursos estilísticos presentes en la literatura sumeria véase: Krecher 1978: 118-133; Black 1998: 50-57; Veldhuis 2004: 47-55; Rubio 2009: 22.

¹²² Sobre esta cuestión véase: Krecher 1978: 122-123; Vanstiphout 1992.

¹²³ Sobre la construcción de las imágenes literarias véase: Kramer 1969a y Black 1996, 1998.

¹²⁴ Black define esta segunda tipología como “symbolic imagery” (Black 1998: 55).

entorno de las figuras heroicas. Mediante la personificación todo tipo de objetos, seres y elementos se convierten en personajes animados que adquieren atributos humanos tales como la personalidad o el raciocinio. En la literatura sumeria la personificación, especialmente de las armas, es un recurso muy importante en la caracterización de los personajes y su sobredimensionamiento.

Los fenómenos climatológicos aparecen con frecuencia en las imágenes literarias sumerias, especialmente en aquellas que forman parte del contexto bélico. El viento, la tormenta, el relámpago, la lluvia o la inundación se utilizan comparativamente para representar y para expresar los escenarios, las emociones y las situaciones que implica la guerra. Este tipo de elementos también se emplean para describir los atributos y los poderes más significativos que poseen las figuras heroicas. En este contexto las fuerzas de la naturaleza generan dos imágenes diferentes: el dominio de los elementos por parte del héroe, que es capaz de desatarlos y controlarlos a voluntad, y el poder del armamento heroico, cuyas capacidades destructivas causan los mismos efectos que las inclemencias climatológicas.

Junto a los fenómenos atmosféricos los poemas sumerios construyen símiles y metáforas mediante los cuerpos celestes (el sol, la luna o las estrellas), la naturaleza (las montañas, los árboles o los ríos) o el mundo animal (el toro, el león o la serpiente)¹²⁵. Este último elemento, los animales, también es básico para la caracterización de las figuras heroicas. La fauna da lugar a dos tipos de imágenes: la “animalización” de los seres antropomorfos cuyo físico y habilidades se comparan con los atributos de las fieras y la “humanización” de las bestias para transformarlas en los servidores o los enemigos de los héroes. Ambos mecanismos son recurrentes en los poemas para crear personajes, especialmente los auxiliares mágicos y los antihéroes. Como veremos en los próximos capítulos, el armamento es otro elemento esencial que se utiliza en la construcción de imágenes literarias.

La poesía sumeria se rige por la mimesis¹²⁶ o la capacidad de expresar y representar mundos imaginarios. Las historias que narran los poemas entremezclan realidad y ficción tanto en los personajes que actúan en los relatos como en los escenarios en los que suceden los hechos y en el tiempo en el que éstos ocurren. Opinamos que la participación de las divinidades en cualquier tipo de composición literaria es la máxima expresión de la

¹²⁵ Sobre el rol de los animales en la literatura véase: Heimpel 1968; Watanabe 2002; Verderame 2017b; Espak 2019; Ponchia 2019; Selz 2019, entre otros.

¹²⁶ Veldhuis 2003: 36-38.

ficcionalidad sumeria que transforma algo que es irreal e intangible en materia. A través de las imágenes los poemas construyen una realidad imaginaria y verosímil que se utiliza para explicar todo aquello que configura sociedad y la cultura sumeria: la creación del universo, la aparición de las divinidades, el origen de la realeza o los acontecimientos pasados que forman parte de la tradición.

Otra de las peculiaridades de la literatura sumeria es la ausencia deliberada del inicio y del final de los relatos. A diferencia de lo que sucede en otros corpus, los poemas no responden a la estructura inicio-desarrollo-final.

Las composiciones sumerias se centran en el desarrollo de la historia y suelen prescindir de todo aquello que precede o sobreviene a dicha acción ya que los poemas ilustran un acontecimiento puntual. Los relatos sumerios, incluso los que tienen estilo narrativo y el mismo protagonista, son aparentemente independientes entre sí. La ausencia del principio y del final y la autonomía de los poemas dificulta el análisis y la interpretación conjunta de los textos y de los personajes¹²⁷.

Lugalbanda es uno de los héroes legendarios de Uruk que protagoniza tres relatos¹²⁸: *Lugalbanda y Ninsun*, *Lugalbanda y la cueva de la montaña*¹²⁹ y *Lugalbanda y el pájaro Anzu*¹³⁰. *Lugalbanda y Ninsun* narra el viaje del héroe a las montañas donde conoce a la diosa Ninsun a la que convierte en su esposa. *Lugalbanda y la cueva de la montaña* relata que mientras se dirige a la guerra contra Aratta junto al ejército de Uruk, Lugalbanda cae gravemente enfermo y es abandonado en una cueva donde gracias a la intervención divina el héroe logra recuperarse. *Lugalbanda y el pájaro Anzu* describe cómo el protagonista obtiene poderes sobrenaturales de la criatura divina Anzu.

Los tres relatos tienen un estilo similar (son narrativos), el mismo protagonista (el héroe Lugalbanda) y una estructura parecida (son tres historias de aventuras en las que el personaje supera diversas pruebas que le reportan beneficios, una esposa, la supervivencia y poderes sobrenaturales). Dado que ninguno de los poemas contiene un principio ni un final que cierre la historia no disponemos de elementos concluyentes para ordenar los relatos y determinar cómo se suceden cronológicamente. De modo que para poder interpretar al personaje y sus hazañas las composiciones se han de analizar de manera

¹²⁷ Black 1998: 20-49.

¹²⁸ Sobre los poemas de Lugalbanda véase: Wilcke 1969, 1987-1990, 2015; Falkowitz 1983; Hallo 1983; Jacobsen 1989; Alster 1990a, 1995, 2005b; Black 1998: 58-64, 176-184; Vanstiphout 1998, 2002, 2003: 97- 165; Lisman 2019, entre otros.

¹²⁹ *Lugalbanda y la cueva de la montaña*, ETCSL 1.8.2.1.

¹³⁰ *Lugalbanda y el pájaro Anzu*, ETCSL 1.8.2.2.

independiente. El caso de Lugalbanda no es único. Los héroes más destacados de la tradición cultural sumeria protagonizan diversos relatos que no podemos ordenar con seguridad. Sucede así con los poemas que protagonizan Enmerkar¹³¹, Gilgameš¹³², Ninurta¹³³ o Inanna¹³⁴.

Pese al carácter autónomo de los poemas cabe señalar que el corpus sumerio cuenta con diversos mecanismos que mantienen los poemas interconectados¹³⁵. El uso de un léxico específico, las imágenes literarias o los temas principales que se desarrollan en cada tipo de composición son algunos de los elementos que hacen del corpus sumerio un conjunto homogéneo y bien articulado.

A todo ello cabe añadir la caracterización de los personajes, uno de los elementos de cohesión más destacado del corpus. Los atributos, las habilidades y las singularidades que definen a los personajes destacados de los poemas, incluidas sus armas, son elementos fijos que se identifican en todos los relatos en los que éstos aparecen, ya sea como protagonistas, antagonistas o personajes secundarios. Todos estos elementos indican que en la literatura sumeria la intertextualidad es abstracta y conceptual. Los factores comunes que son reconocibles en los poemas son los motivos temáticos, el modo de expresarlos y los personajes que los representan no las composiciones en sí mismas. Este fenómeno de conexión abstracta une, a su vez, la literatura, las manifestaciones artísticas y la esfera religiosa. Todo ello permite que la mención en un texto, en una práctica ritual o la representación de un determinado personaje exprese los ideales que éste representa, los atributos que posee y los roles que desempeña.

Ninurta es una de las figuras clave de la intertextualidad de las composiciones literarias sumero-acacias. Ninurta o Ningirsu, la versión local del dios en Lagaš, es una divinidad destacada del panteón y una de las figuras más destacadas de la literatura sumeria y de la acadia¹³⁶. Ninurta, que aparece en multitud de composiciones, es el

¹³¹ *Enmerkar y el Señor de Aratta*, ETCSL 1.8.2.3 y *Enmerkar y Ensuĝgirana*, ETCSL 1.8.2.4.

¹³² *Gilgameš y Agga*, ETCSL 1.8.1.1, *Gilgameš y el toro celeste*, ETCSL 1.8.1.2, *La muerte de Gilgameš*, ETCSL 1.8.1.3, *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*, ETCSL 1.8.1.4 y *Gilgameš y Ĥuwawa* (versiones A y B), ETCSL 1.8.1.5/ 1.8.1.5.1.

¹³³ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, *Angim*, ETCSL 1.6.1 y *Ninurta y la tortuga*, ETCSL 1.6.3.

¹³⁴ *Inanna y Enki*, ETCSL 1.3.1, *Inanna y Ebiĥ*, ETCSL 1.3.2, *Inanna y Šu-kale-tuda*, ETCSL 1.3.3, *Inanna y Gudam*, ETCSL 1.3.4 e *Inanna y An*, ETCSL 1.3.5.

¹³⁵ Sobre la intertextualidad del corpus véase: Veldhuis 2003: 38-40. Wisnom utiliza este elemento, que funciona entre los poemas sumerios y los relatos acadios, para analizar conjuntamente diversas composiciones (Wisnom 2019).

¹³⁶ Para una panorámica general sobre Ninurta véase: Annus 2002.

protagonista de algunos de los relatos más importantes y con más recorrido de la literatura sumero-acadia, *Angim y Lugale*¹³⁷.

Lugale y *Angim* son dos historias de aventuras en las que el protagonista se define por medio de dos elementos: es el paladín de los dioses y el “mata-monstruos”. Ambas composiciones describen al dios y sus atributos más destacados del mismo modo: es hijo de Enlil, es joven y fuerte y es un héroe y un guerrero. Para lograr sus propósitos cuenta con un amplio armamento entre el que destaca Šarur, un arma excepcional. El héroe, además, realiza sus aventuras en las montañas, un territorio hostil y periférico al margen de la civilización. La imagen de Ninurta en los poemas y los valores que éste representa se expresan de igual modo en la iconografía y en las prácticas rituales y votivas que se asocian con el dios y con sus templos. De este modo a través de la caracterización que define al personaje no sólo se armonizan los relatos que éste protagoniza, sino que también se cohesionan los poemas con las tradiciones culturales y religiosas.

La homogeneidad entorno a la figura de Ninurta, que funciona dentro y fuera del ámbito literario, hace posible que, en cada poema donde se menciona, en las imágenes artísticas del héroe o en las armas votivas que se dedican en su honor Ninurta transmita de forma implícita o explícita todo lo que él representa. Este fenómeno de sobredimensionamiento también sucede con otros personajes relevantes de la tradición sumero-acadia como Inanna o Gilgameš.

Desconocemos el modo o los criterios que los maestros sumerios utilizaron para catalogar y agrupar las composiciones. La única referencia relativa a esta cuestión son los catálogos¹³⁸, tablillas que enumeran el incipit de diversas composiciones que se organizan sin un orden aparente. ETCSL recoge 13 catálogos literarios cuya datación se sitúa entre finales del III milenio¹³⁹ y el periodo paleobabilónico¹⁴⁰. Las composiciones que aparecen en ellos pertenecen a cinco categorías literarias: narrativa, relatos históricos o pseudohistóricos, himnos dedicados a dioses y reyes, lamentaciones y textos propios del

¹³⁷ Otras composiciones destacadas en las que aparece el dios son *Ninurta y la tortuga*, *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B) o el relato acadio titulado *El mito de Anzú*. Sobre Ninurta en la mitología sumero-acadia y su rol en las composiciones asociadas con la realeza véase: Annus 2002: 109-186.

¹³⁸ Sobre la catalogación de los poemas en época sumeria véase: Kramer 1942b; Cunningham 2007; Delnero 2010.

¹³⁹ N1, ETCSL 0.1.1; Y1, ETCSL 0.1.2.

¹⁴⁰ N2, ETCSL 0.2.01; L, ETCSL 0.2.02; U1, ETCSL 0.2.03; U2, ETCSL 0.2.04; U3, ETCSL 0.2.05; N3, ETCSL 0.2.06; B1, ETCSL 0.2.07; N4, ETCSL 0.2.08; B4, ETCSL 0.2.11; Y2, ETCSL 0.2.12; N6, ETCSL 0.2.13.

ámbito escolar¹⁴¹. Los catálogos no organizan los poemas según su género y no incluyen referencias o citas para indicar cómo se agrupan o separan los relatos que se mencionan.

En el interior de algunas composiciones, especialmente en los himnos y los poemas de alabanza, aparecen etiquetas y rúbricas que se sitúan al final de las estrofas para delimitar o separar las secciones que tiene el poema. En un mismo relato pueden aparecer distintas rúbricas. Estos elementos sugieren que la clasificación de los relatos no depende del género o la temática si no del formato y del tipo de “performance” musical que acompaña el poema¹⁴². Las etiquetas o rúbricas son muy numerosas. Pese a la dificultad que supone la traducción de estos conceptos y la interpretación de su significado en relación al poema en el que aparecen, se han establecido cuatro categorías:

- Las etiquetas que relacionan la composición con un instrumento musical: *balag* (harpa o tambor)¹⁴³, *tigi* (probablemente una lira)¹⁴⁴, *a-da-ab* (tambor)¹⁴⁵ o *er₂-šem₃-ma* (tambor *šem₃*)¹⁴⁶, entre otras.
- Las etiquetas que indican que el poema se canta o que se trata de una canción (*šir₃*¹⁴⁷): *šir₃-gid₂-da* (“canción larga”)¹⁴⁸, *šir₃-nam-šub* (“canción-encantamiento”)¹⁴⁹, *šir₃-nam-ur-sag-ga₂* (“canción de culto”)¹⁵⁰ o *šir₃-nam-gala* (“canción de los sacerdotes gala”)¹⁵¹, entre otras.
- Las etiquetas que sugieren que el relato se acompaña de un estilo o una “performance”: *bal-bal-e* (“estilo himnico o de letanía”)¹⁵², *u₃-lu-lu-ma-ma* (“estilo de lamento”)¹⁵³, entre otras.
- Las etiquetas que indican que el poema se recita con una performance especial: *er₂-ša₃-huĝ-ĝa₂* (“estilo de ruego o lamentación para calmar el corazón airado de un dios”)¹⁵⁴, *š_u-il₂-la* (“levantamiento de las manos”)¹⁵⁵, entre otras.

¹⁴¹ Rubio 2009: 27.

¹⁴² Black 1998: 24-28; Rubio 2009: 23.

¹⁴³ Halloran 2006: 51; Sallaberger 2006: 75; Sommerfeld 2014a: 374; Foxvog 2016: 10.

¹⁴⁴ Halloran 2006: 27; Sallaberger 2006: 648; Sommerfeld 2014a: 3589; Foxvog 2016: 63.

¹⁴⁵ Halloran 2006: 71; Sallaberger 2006: 13; Sommerfeld 2014a: 19-20; Foxvog 2016: 3.

¹⁴⁶ Halloran 2006: 35; Sallaberger 2006: 622; Sommerfeld 2014a: 1067; Foxvog 2016: 59.

¹⁴⁷ Halloran 2006: 45; Sallaberger 2006: 624; Sommerfeld 2014a: 3434; Foxvog 2016: 59.

¹⁴⁸ Sallaberger 2006: 624; Sommerfeld 2014a: 3435.

¹⁴⁹ Sallaberger 2006: 624; Sommerfeld 2014a: 3437-3438.

¹⁵⁰ Sommerfeld 2014a: 3438.

¹⁵¹ Halloran 2006: 31; Sallaberger 2006: 624; Sommerfeld 2014a: 3437; Foxvog 2016: 21.

¹⁵² Sallaberger 2006: 73; Sommerfeld 2014a: 366; Foxvog 2016: 9.

¹⁵³ Sallaberger 2006: 664; Sommerfeld 2014a: 3720.

¹⁵⁴ Sallaberger 2006: 169; Sommerfeld 2014a: 1066; Foxvog 2016: 19.

¹⁵⁵ Sallaberger 2006: 631; Sommerfeld 2014a: 3475; Foxvog 2016: 60.

La asociación entre los poemas y los instrumentos musicales, las canciones y las “performance”, que indican las rúbricas, nos sugieren que posiblemente la literatura, que es una actividad social, se acompaña de estos elementos para facilitar la transmisión de emociones y para enfatizar el clímax o los episodios más relevantes de las composiciones.

Los poemas sumerios no llevan título. Éstos se nombran mediante las palabras iniciales o el primer verso de la composición. Esta forma de referirse a los poemas supone un problema y es que muchas composiciones comienzan del mismo modo. Para tratar de resolver esta cuestión la historiografía moderna ha puesto a los poemas títulos artificiales basándose en el argumento principal del relato o en su protagonista:

iru gud huš

“Oh ciudad, toro fiero”

*Enmerkar y el Señor de Aratta*¹⁵⁶

iri na-nam

“Había una ciudad”

*Enlil y Ninlil*¹⁵⁷; *El himno a Nanše o Nanše A*¹⁵⁸

lugal ud-me-lem₄-bi NIR GAL₂

“El rey, tormenta radiante”

*Las hazañas de Ninurta o Lugale*¹⁵⁹

an-gim

“Como An”

*El retorno de Ninurta a Nippur o Angim*¹⁶⁰

in-nin-ša₃-gur₄-ra

“La señora con gran corazón”

*El himno a Inanna o Inanna B*¹⁶¹

Habitualmente en las antologías y las ediciones de textos sumerios se utilizan los títulos artificiales. Sin embargo, cabe señalar que los poemas más relevantes del corpus se citan también por su incipit sumerio. Sucede así, por ejemplo, con *Lugal-e*, *An-gim* o

¹⁵⁶ *Enmerkar y el Señor de Aratta*, ETCSL 1.8.2.3.

¹⁵⁷ *Enlil y Ninlil*, ETCSL 1.2.1.

¹⁵⁸ *Nanše A*, ETCSL 4.14.1.

¹⁵⁹ *Lugale*, ETCSL 1.6.2.

¹⁶⁰ *Angim*, ETCSL 1.6.1.

¹⁶¹ *Inanna B*, ETCSL 4.07.3.

*in-nin me huš-a*¹⁶². Esta opción se puede adoptar siempre que el incipit sea único. *ud re-a /ud re-a₂* (“ese día” o “en ese día”)¹⁶³ es el inicio de *Enki y Ninmah*¹⁶⁴, *El viaje de Enki a Nippur*¹⁶⁵, *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*¹⁶⁶ y *Las instrucciones de Šuruppak*¹⁶⁷, de manera que, en estos casos, utilizar el incipit no es viable.

Otra ausencia destacada en los poemas es la autoría. En las cerca de cuatrocientas composiciones conservadas sólo aparece el nombre de dos autores: la princesa acadia Enheduanna (a la que se atribuyen las composiciones *Inanna B*¹⁶⁸, *Inanna C*¹⁶⁹, *Inanna y Ebiḥ*¹⁷⁰ y *Los himnos para los templos*¹⁷¹) y el “gran curtidor” de Enlil Lu-Inanna (a quien se atribuye el poema titulado *La crónica de Tummal*¹⁷²).

1.2.2 Los géneros literarios

La teoría literaria es la ciencia que se encarga del estudio de los textos con el propósito de establecer conceptos de carácter universal y modelos paradigmáticos que permitan describir, clasificar y analizar todos los relatos que forman un corpus literario con independencia de la cultura o el periodo en el que se han creado¹⁷³. Esta disciplina contempla cuatro líneas de investigación principales: la teoría literaria, la crítica literaria, la historia de la literatura y la literatura comparada.

Uno de los temas centrales que abordan estas cuatro líneas, desde diferentes perspectivas, es la cuestión de los géneros literarios¹⁷⁴. Este concepto propone un modelo teórico, basado en unos criterios específicos, que sirve para clasificar y agrupar los textos en función de sus características básicas tales como la forma, la estructura, la temática, el modo y el tono del relato. La clave del modelo es la utilización de elementos genéricos

¹⁶² *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2.

¹⁶³ N2, ETCSL 0.2.01, ll. 7, 20, 21; L, ETCSL 0.2.02, ll. 14, 15; U2, ETCSL 0.2.04, ll. 28-30; N3, ETCSL 0.2.06, l. 6; B4, ETCSL 0.2.11, ll. 20, 24.

¹⁶⁴ *Enki y Ninmah*, ETCSL 1.1.2.

¹⁶⁵ *El viaje de Enki a Nippur*, ETCSL 1.1.4.

¹⁶⁶ *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*, ETCSL 1.8.1.4.

¹⁶⁷ *Las instrucciones de Šuruppak*, ETCSL 5.6.1.

¹⁶⁸ *Inanna B*, ETCSL 4.07.2

¹⁶⁹ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3

¹⁷⁰ *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2.

¹⁷¹ *Los himnos para los templos*, ETCS 4.80.1.

¹⁷² *La crónica de Tummal*, ETCSL 2.1.3.

¹⁷³ Para una panorámica general sobre la teoría literaria véase: Angenot *et.al.* 1993; Culler 2004: 57-70.

¹⁷⁴ Sobre esta cuestión véase: Glowinski 1993; Preminger y Brogan 1993: 456; Culler 2004: 90-92; Estébanez Calderón 2004: 466-474.

que se puedan aplicar sobre todas las composiciones literarias. Este método permite identificar la afinidad que comparten todos los relatos que son del mismo tipo.

Los estudios literarios se basan en los postulados de los autores clásicos greco-romanos¹⁷⁵, que son los primeros en plantear la cuestión del género. Partiendo de ellos se establecen tres clases o categorías principales de obras literarias: la épica y la narrativa, la poesía o lírica y el teatro o drama. Posteriormente se añade un cuarto tipo, la didáctica. Lo que distingue a cada categoría son los aspectos modales, formales, estilísticos y la finalidad y la función de los relatos. Cada una de estas clases comprende diversos tipos de composiciones:

- Género épico-narrativo: la epopeya, las sagas, las leyendas, los cuentos, las fábulas, las novelas, la épica y los mitos, entre otros.
- Género poético-lírico: las odas, las elegías, los himnos, las églogas, los sonetos y los cuentos poéticos, entre otros.
- Género dramático: la tragedia, la comedia, el drama, la farsa, la tragicomedia, el entremés y el sainete, entre otros.
- Género didáctico o ensayístico: los diálogos, la sátira, las biografías, los proverbios, los refranes y los discursos, entre otros.

A día de hoy, a falta de nuevos datos, desconocemos cómo funciona o qué determina la clasificación de los textos literarios sumerios. Para tratar de solventar esta cuestión, que es básica para analizar e interpretar los poemas en su conjunto, los especialistas se plantean la utilización de los principios básicos de la teoría literaria moderna sobre el corpus sumerio¹⁷⁶. Esta opción ha generado debate entre los especialistas que se cuestionan la validez de trasladar conceptos actuales para analizar la literatura sumeria¹⁷⁷. La mayor parte de autores admite que la ausencia de elementos para clasificar el corpus legitima la utilización de las herramientas disponibles, aunque estas provengan de otras disciplinas. La discusión, por tanto, se centra en dos cuestiones: el tipo de criterios que se pueden aplicar y las etiquetas o la terminología que se debe emplear para agrupar los relatos y en el modo de adaptar dichos criterios a las particularidades del corpus sumerio.

¹⁷⁵ Especialmente en la *Poética* de Aristóteles (sobre esta obra véase: López Eire 2002).

¹⁷⁶ Black 1998: 24-28.

¹⁷⁷ Sobre esta cuestión véase: Vanstiphout 1986; Jacobsen 1987: xiv-xv; Black 1998: 24-28, 42-50; Black *et. al* 2004: xxiii- xxv; Michalowski 1994, 1999; Veldhuis 2004: 39-47; George 2007; Rubio 2009: 22-28, entre otros.

Proponer una clasificación de los poemas requiere, en primer lugar, identificar los elementos básicos que definen cada tipo de relato y que permiten su agrupación por clases. Desde nuestro punto de vista, esta búsqueda se puede hacer desde dos perspectivas: interna, centrando los criterios de clasificación en el contenido de los poemas (temática y personajes) o externa, utilizando el formato y el aspecto del relato (género y estilo). Cada una de estas aproximaciones plantea un modelo de clasificación distinto.

Desde la óptica interna, la catalogación de los poemas se plantea de un modo genérico con pocas categorías literarias que se construyen en función del argumento y de los temas centrales que tratan los poemas y en el tipo de personaje principales de la historia, dioses, reyes, templos y relatos sin protagonista definido. La óptica externa, en cambio, señala los aspectos estilísticos para generar un modelo de clasificación complejo que comprende numerosas clases y subclases literarias cuyas diferencias se basan en cuestiones técnicas y en las especificaciones de los poemas. Cabe destacar que, de las dos opciones, la sumerología ha dado prioridad a la opción estilista y formal.

Desde nuestro punto de vista, los elementos internos y externos son consustanciales. Todas las composiciones literarias tienen su aspecto externo y su contenido de modo que ambas aproximaciones son complementarias entre sí. La priorización de una de ellas es una cuestión subjetiva. Así, mientras que W. W. Hallo¹⁷⁸ y L. Verderame¹⁷⁹ optan por los elementos internos para construir sus modelos de clasificación, autores como S. N. Kramer¹⁸⁰, J. Krecher¹⁸¹, T. Jacobsen¹⁸², D. Edzard¹⁸³, H. Vanstiphout¹⁸⁴, P. Michalowski¹⁸⁵, M. Civil¹⁸⁶, N. Veldhuis¹⁸⁷, G. Rubio¹⁸⁸ o K. Volk¹⁸⁹, entre muchos otros, utilizan los criterios estilísticos y formales para distribuir el corpus sumerio.

¹⁷⁸ Hallo 2003.

¹⁷⁹ Verderame 2016.

¹⁸⁰ Kramer 1942a, 1942b, 1988: 53-118, entre otras. El modelo de Kramer se reproduce en la antología Bottéro y Kramer 1989. Sobre esta última monografía cabe precisar que Bottéro hace la traducción al francés de los textos acadios y Kramer se encarga de la traducción inglesa de los poemas sumerios que, a posteriori, Bottéro traslada a la lengua francesa (Bottéro y Kramer 1989: 16).

¹⁸¹ Krecher 1978: 115-117, 135-141.

¹⁸² Jacobsen 1987.

¹⁸³ Edzard 1987-1990a: 35-48.

¹⁸⁴ Vanstiphout 1993: 322-323.

¹⁸⁵ Michalowski 1995.

¹⁸⁶ Civil 1997: 94-95.

¹⁸⁷ Veldhuis 2003, 2004.

¹⁸⁸ Rubio 2009.

¹⁸⁹ Volk 2015.

Además de los elementos a los que se da prioridad para clasificar los relatos, estos dos modelos de clasificación se diferencian entre sí en la utilización de conceptos y etiquetas modernas que es mucho más significativa en las propuestas basadas en los criterios estilísticos. Al emplear la temática y los personajes para clasificar el corpus se reduce la necesidad de recurrir a parámetros técnicos y da a los autores una mayor libertad para nombrar o etiquetar cada categoría. El estilo y el formato, en cambio, requieren tecnicismos específicos.

Hallo, que apuesta por un modelo genérico que enfatiza la temática y el tipo de protagonista, clasifica el corpus sumerio en tres categorías: “Divine Focus”, “Royal Focus” e “Individual Focus”¹⁹⁰.

El primer conjunto comprende todas las composiciones relacionadas con los dioses. Ello incluye los poemas que protagonizan y los que están dedicados a ellos. Dentro de esta categoría Hallo coloca los mitos, los himnos, los rezos y las cartas de oración, las lamentaciones, los encantamientos y la poesía amorosa¹⁹¹. El segundo conjunto agrupa todos los poemas relacionados con la realeza legendaria e histórica. En este apartado destacan especialmente la épica y los poemas de alabanza¹⁹². El tercer bloque, contiene las composiciones que no tienen un protagonista definido: los proverbios, las instrucciones, las fábulas, las disputas y las composiciones relacionadas con las escuelas¹⁹³.

Verderame, en su antología de textos literarios sumero-acadios¹⁹⁴, también utiliza el tipo de protagonista para clasificar las composiciones. El autor establece cinco categorías: “Le vicende divine”, “Le gesta di re”, “L’uomo si rivolge al dio”, “Le riflessioni sulla vita” y “Composizioni varie”.

El primer grupo aúna todos los relatos que protagonizan las divinidades¹⁹⁵. A diferencia de Hallo, que una vez determinada la clase agrupa los poemas según la temática, Verderame continúa utilizando a los personajes para distribuir internamente cada categoría. Así, “Le vicende divine” se divide en 6 subcategorías que se corresponden con los ciclos mitológicos protagonizados por Enki, Enlil, Inanna, Dumuzid, los dioses

¹⁹⁰ Hallo 2003. Con el propósito de respetar las etiquetas que emplean los autores más destacados para clasificar y agrupar el corpus sumerio hemos considerado oportuno no traducir sus respectivos modelos al castellano de modo que los presentamos en su lengua original.

¹⁹¹ Hallo 2003: 509-545.

¹⁹² Hallo 2003: 545-560.

¹⁹³ Hallo 2003: 561-595.

¹⁹⁴ Verderame 2016.

¹⁹⁵ Verderame 2016: 9-39.

vinculados con el Inframundo (Ninĝišzida, Inanna, Nergal y Ereškigal) y Ninurta. Este sistema se aplica en cada categoría. La segunda, la que está dedicada a la realeza, comprende los poemas de Enmerkar, Lugalbanda y Gilgameš, los de Sargon, Narām-Sîn y Utu-ĥegal y los de los monarcas de Lagaš¹⁹⁶. En el tercer conjunto, “L’uomo si rivolge al dio”, se agrupan los himnos. A diferencia de Hallo, que distingue los himnos que tienen protagonista activo de los poemas dedicados a un personaje, Verderame coloca en una única categoría todos los relatos hímnicos con independencia de si éstos están protagonizados o dirigidos a dioses, reyes y templos¹⁹⁷. En este grupo el autor también sitúa los rezos, las cartas de oración, los presagios, los oráculos, los textos litúrgicos y las lamentaciones. La cuarta categoría, “Le riflessioni sulla vita”, comprende los poemas que forman parte de la literatura sapiencial como los proverbios, las enseñanzas, los textos de las escuelas, las fábulas y los relatos humorísticos¹⁹⁸. Por último, Verderame propone la categoría que denomina “Composizioni varie”, donde se sitúan los poemas que por su peculiar formato, protagonistas o temática no encajan plenamente en ninguna de las categorías anteriores¹⁹⁹ como las cartas literarias, la poesía amorosa, las elegías fúnebres y composiciones como *Enlil y Namzitara*²⁰⁰.

Kramer, uno de los primeros autores que propone un modelo de clasificación de los poemas, prioriza el estilo, el formato y la temática (en ese orden) para agrupar inicialmente los poemas en cinco categorías: “Epic and Myths”, “Hymns”, “Lamentations”, “Proverbs” y “Words of wisdom”²⁰¹. Tras varios años de estudio de los textos literarios y de sus particularidades, Kramer reorganiza su modelo original e incorpora una nueva categoría: “Myths”, “Epic tales”, “Hymns”, “Lamentations”, “Historiography” y “Wisdom”²⁰². El modelo de Kramer es muy distinto al de Hallo y el de Verderame desde el punto de vista de la terminología. Las etiquetas que Kramer utiliza son estrictamente literarias.

¹⁹⁶ Verderame 2016: 40-69.

¹⁹⁷ Verderame 2016: 71-88. Esta es la única categoría de la clasificación de Verderame que no utiliza al protagonista del relato como criterio prioritario. En este caso, el autor emplea el formato del poema como elemento identificativo para todo el conjunto.

¹⁹⁸ Verderame 2016: 123-135.

¹⁹⁹ Verderame 2016: 135-139.

²⁰⁰ *Enlil y Namzitara*, ETCSL 5.7.1.

²⁰¹ Kramer 1942a: 294; 1972 (1944): 13.

²⁰² Kramer 1963a: 168, 1963b: 486. Krecher clasifica los poemas sumerios de un modo muy similar. Krecher señala los siguientes géneros: “Mythos”, “Hymne”, “Epos” y “Historiographischen Kompositionen” (Krecher 1978: 115-118). Wilcke también considera que la literatura sumeria contempla el género épico (Wilcke 1971a).

El modelo de Kramer, igual que muchos otros que se elaboran desde la óptica estilística, incluye una etiqueta polémica, la épica. En ese apartado Kramer sitúa los poemas que relatan las gestas de los reyes legendarios de Uruk, Enmerkar, Lugalbanda y Gilgameš²⁰³. La etiqueta de Kramer no es aleatoria ya que el autor sostiene que estos poemas no sólo presentan las características formales y estilísticas de la épica indoeuropea, sino que considera que, igual que esos relatos, reflejan un periodo histórico (en este caso la llegada de los sumerios a la Baja Mesopotamia y su imposición en el territorio)²⁰⁴.

Otra de las aportaciones de la clasificación de Kramer, que adoptan numerosos autores, es la incorporación a la clasificación de la categoría historiográfica. Kramer, que es uno de los mayores defensores la historicidad de los poemas sumerios, considera que ciertos relatos del corpus presentan una temática, un estilo y un tono que destaca el carácter histórico y verosímil de la composición. Precisamente el modo en el que se expresan y las particularidades de su estilo narrativo son los elementos que Kramer utiliza para separar a las lamentaciones de esta categoría literaria.

Al margen de las categorías que Kramer establece se sitúa un conjunto peculiar de relatos, los denominados “Sacred Marriage Texts”, protagonizados por Inanna y Dumuzid. Son poemas difíciles de interpretar y de catalogar dado que combinan el estilo narrativo y el tono himnico, se presentan en forma de canciones y temáticamente entremezclan prácticas y rituales de índole religiosa y pasajes amorosos. Estas composiciones tienen, además, un marcado carácter ritual ya que estas se asocian con el rito del matrimonio sagrado²⁰⁵.

Otro aspecto a destacar de la propuesta de Kramer consiste en la asociación que establece entre los tres géneros literarios más destacados en el corpus sumerio y sus respectivos protagonistas: la épica con los héroes, la mitología con los dioses y los himnos y la realeza²⁰⁶. Frente al carácter histórico que Kramer utiliza para definir la literatura sumeria, Jacobsen resalta la naturaleza religiosa de los relatos.

²⁰³ Kramer utiliza la literatura épica como argumento para sostener su hipótesis de la “Edad heroica sumeria”.

²⁰⁴ La propuesta de Kramer que está presente en sus principales publicaciones (Kramer 1946, 1959, 1963a, 1979, 1988) se basa en los postulados de Chadwick y su concepción de la denominada “Edad heroica” (Chadwick 1912).

²⁰⁵ Sobre el matrimonio sagrado véase: Kramer 1963b, 1969b; Steinkeller 1999; Lapinkivi 2004; Nissinen y Uro 2008, entre otros.

²⁰⁶ Kramer 1988: 53-118.

Jacobsen plantea un modelo de clasificación similar al de Kramer. El autor divide el corpus en cinco géneros literarios: “Myths”, “Epics”, “Hymns”, “Laments” y “Wisdom Literature”²⁰⁷. La diferencia principal entre las propuestas de Kramer y de Jacobsen tiene que ver con los poemas “históricos” de Kramer que no forman parte de la propuesta de Jacobsen ya que este autor considera que la historicidad de la literatura sumeria es un elemento secundario en el corpus. Jacobsen sostiene que los posibles vestigios históricos de los poemas se emplean para reforzar la verosimilitud del relato no con el fin de plasmar un acontecimiento determinado. Para Jacobsen relatos como *La Lista Real Sumeria*²⁰⁸ deben ser etiquetados e interpretados como objetos literarios y culturales no como relatos históricos²⁰⁹. Del mismo modo interpreta *La maldición de Acad*²¹⁰ a la que define como “Admonitory history”, una historia admonitoria para aleccionar a la comunidad²¹¹.

Jacobsen también aplica etiquetas modernas para definir cada categoría. Igual que Kramer, el autor sostiene que la literatura sumeria incluye el género épico entre sus composiciones. Una particularidad del modelo de Jacobsen es la incorporación de las copias de las inscripciones reales más destacadas puesto que el autor considera que dichas inscripciones presentan un alto contenido literario.

Edzard, por su parte, propone una clasificación mucho más precisa que las anteriores. El autor distingue los siguientes géneros literarios en el corpus: “Erzählungen mit Göttern und Helden als Haupthandelnden”, “Hymnen”, “Gebete”, “Klagelied(er)”, “Literarische Briefe”, “Streitgespräche und Schulsatiren”, “Erzählend-belehrende Literatur, Historiographie, Weisheitsliteratur”, “Magische Literatur”, “Satiren” y “Sonstiges”²¹².

El modelo de Edzard es uno de los más extensos en cuanto al número de géneros literarios. El primer bloque comprende todos aquellos relatos que protagonizan los dioses y los reyes. Lo que para Edzard es una única categoría, el género narrativo, para Kramer y Jacobsen son dos grupos distintos, la épica y los mitos. La segunda categoría contiene los himnos, un conjunto muy amplio de composiciones protagonizadas y dedicadas a los dioses, la realeza y los templos. El tercer grupo está formado por las oraciones o rezos, un tipo de poemas que Edzard considera que tienen su propia categoría literaria puesto

²⁰⁷ Jacobsen 1987: xi-xv.

²⁰⁸ *La Lista Real Sumeria*, ETCSL 2.1.1. Sobre este poema véase: Jacobsen 1939.

²⁰⁹ Jacobsen 1939: 4.

²¹⁰ *La maldición de Acad*, ETCSL 2.1.5. Sobre este relato véase: Cooper 1983b.

²¹¹ Jacobsen 1987: 357.

²¹² Edzard 1987-1990: 35-48.

que en ellos se utilizan fórmulas específicas. El cuarto conjunto son las lamentaciones. Para Edzard, a diferencia de Kramer y Jacobsen, este apartado incluye diversos tipos de poemas: las lamentaciones propiamente dichas²¹³, los lamentos rituales (las composiciones que se rubrican como balag y er₂-šem₃-ma) y aquellos que van dirigidos a los dioses y las lamentaciones personales e íntimas. El quinto conjunto aún a las cartas literarias, un género que no contemplan ni Kramer ni Jacobsen. Se trata de un grupo de poemas que se expresan en formato de carta, que están escritos en prosa en lugar de verso y que presentan una temática variada que incluye las peticiones dirigidas a los dioses y la correspondencia entre la realeza y personajes destacados como funcionarios, administradores o altos cargos militares.

Edzard identifica en el corpus más géneros literarios que los demás: las disputas y los debates, los textos historiográficos (recuperando la propuesta de Kramer), la literatura sapiencial y las enseñanzas, los textos mágicos, las sátiras y lo que el autor define como “otros”. En lugar de agrupar todas estas composiciones en una única categoría como hacen Kramer y Jacobsen (“Wisdom Literature”) Edzard advierte diferencias significativas en cuanto al estilo, el tono y la temática que tienen de modo que considera más apropiado distribuir las en categorías independientes. El modelo de Edzard incluye dos géneros que no contemplan ni Kramer ni Jacobsen: la literatura mágica (donde el autor reúne los poemas cuyo estilo se asemeja al de los encantamientos y que tienen contenido profiláctico) y la sátira. La última categoría de Edzard es “Otros” un bloque heterogéneo que reúne a todos aquellos poemas que combinan temática, formato y estilo, es decir, relatos que presentan elementos característicos de diversos géneros. En este grupo se sitúan las elegías, poemas como *Los tres boyeros de Adab*²¹⁴, *El hogar del pez*²¹⁵, o *Ninurta y la tortuga*²¹⁶ y las denominadas poesías amorosas. Por su nivel de especificación y por el uso sistemático de los conceptos y los recursos metodológicos de la teoría literaria el modelo de Edzard es un paradigma de la clasificación de los poemas desde la perspectiva del análisis estilístico.

En la línea de Edzard, Civil distribuye el corpus sumerio en las siguientes categorías o géneros: “Myths”, “Epic”, “Historical Texts”, “Letters”, “Divine Hymns”, “Didactic

²¹³ Edzard 1987-1990: 42-43.

²¹⁴ *Los tres boyeros de Adab*, ETCSL 5.6.5.

²¹⁵ *El hogar del pez*, ETCSL 5.9.1.

²¹⁶ *Ninurta y la tortuga*, ETCSL 1.6.3.

Texts”, “Debates”, “School Literature”, “Dialogues”, “Tales, Fables and Proverbs”, “Varia” y “Liturgical Texts”²¹⁷.

El modelo de Civil es uno de los más extensos y exhaustivos²¹⁸. El autor utiliza las herramientas y la metodología de la teoría literaria para identificar las particularidades técnicas, estilísticas, el formato, el argumento, el tono y los recursos poéticos que emplea la literatura sumeria para crear sus composiciones. Con todo ello Civil dispone de los elementos técnico necesarios para agrupar las composiciones entre sí y para etiquetarlas mediante los mismos criterios literarios que ha usado para analizarlas.

A diferencia de Edzard, Civil separa la épica de los mitos, tal y como proponen Kramer y Jacobsen. Esta cuestión es relevante ya que Civil considera que el tipo de protagonista y el contexto son sustancialmente diferentes entre la épica y la mitología de modo que se trata de géneros independientes. Los mitos son todas aquellas composiciones narrativas cuya acción sucede en contexto sobrenatural y que están protagonizadas por las divinidades. El género épico sumerio, por su parte, comprende los dos ciclos literarios que protagonizan los reyes de Uruk: el de Enmerkar y Lugalbanda y el de Gilgameš. Se trata, por tanto, de poemas que se desarrollan en un contexto natural y verosímil cuyos protagonistas son seres humanos dotados con atributos excepcionales²¹⁹.

Civil, del mismo modo que Kramer, también incluye una categoría específica para los textos históricos. En este grupo sitúa todas aquellas composiciones e inscripciones reales que detallan, narran o describen acontecimientos históricos²²⁰. Como Edzard, Civil también considera que el género epistolar, así como los textos didácticos, los debates, la literatura escolar, los diálogos, los cuentos, fábulas y proverbios y demás composiciones forman parte de categorías literarias específicas. Civil concluye su modelo con las composiciones litúrgicas, todos aquellos poemas de índole religiosa, que se popularizan durante el I milenio.

Una particularidad del modelo de Civil es el análisis de los himnos. El autor plantea que “Divine Hymns”²²¹ es una categoría amplia que comprende todos aquellos poemas de alabanza o de petición que van dirigidos a las divinidades y a los templos. Civil excluye

²¹⁷ Civil 1997: 94-95.

²¹⁸ La propuesta de Römer es todavía más extensa. El autor identifica veintisiete categorías literarias distintas en el corpus (Römer 2012: 195-220).

²¹⁹ Civil 1997: 94-95.

²²⁰ Civil 1997: 95.

²²¹ Civil define esta categoría del siguiente modo: “About 125 texts praise various deities or make petitions to them.” (Civil 1997: 95).

los himnos dedicados a la realeza al considerar que este tipo de poemas deben formar parte de la categoría de textos históricos.

Algunos autores que son partidarios de priorizar el formato y el estilo para clasificar los poemas no comparten el uso de las etiquetas y de los tecnicismos propios de la teoría literaria al considerar que éstos no se corresponden con las singularidades de la literatura sumeria. Para tratar de contaminar lo menos posible sus modelos de clasificación con elementos modernos, se combinan las cuestiones estilísticas y el contenido de las composiciones para nombrarlas, agruparlas y describir los elementos básicos que caracterizan a los relatos de cada categoría.

Uno de los autores que plantea un modelo de estas características es Michalowski. El autor considera que en el corpus sumerio hay cuatro categorías distintas que etiqueta del modo siguiente: “Court Literature”, “Hymnic Literature”, “Mythmaking” y “Other Literary Forms”²²².

Dado que el uso de terminología moderna es inapropiado²²³, Michalowski plantea categorías textuales amplias que se definen por medio del estilo, la temática, los personajes y el contexto en el que se emplea cada tipo de relato. Michalowski contempla elementos de clasificación que hasta el momento no se habían tenido en cuenta como la intencionalidad de las composiciones, el público preferente al que van destinadas, el espacio y el modo en el que se consume cada género y la motivación y el mensaje que transmite cada categoría.

Las tres grandes categorías literarias de Michalowski se corresponden con los tres géneros principales que señalan Kramer, Jacobsen o Edzard: la épica, los himnos y la mitología. Lo que varía es el modo de etiquetar cada conjunto. Todos aquellos textos que no forman parte de una de estas categorías, igual que hacen Kramer y Jacobsen, Michalowski los agrupa en una única clase genérica que incluye la literatura sapiencial, los proverbios, los debates y disputas, las epístolas, los textos mágicos y todos los poemas que presentan peculiaridades.

Veldhuis propone un modelo de clasificación, en la línea de Michalowski, que contempla tres categorías literarias: “Narrative Texts relating the adventures of gods and/or men”, “Hymnic Texts” y “Paradigmatic Texts”²²⁴.

²²² Michalowski 1995.

²²³ Michalowski 1995: 2283.

²²⁴ Veldhuis 2003, 2004: 67-69.

El primer grupo comprende los textos narrativos que relatan las historias protagonizadas por los héroes, los reyes y los dioses. La característica básica de este tipo de poemas consiste en entremezclar, en sus historias, elementos realistas con motivos mágicos y fantásticos. Este conjunto se divide en dos subconjuntos en función del tipo de protagonista: los mitos (relativos a los dioses) y las leyendas (cuyos personajes principales son los héroes mortales). Los himnos comprenden todas aquellas composiciones que están dedicadas a los dioses, a la realeza y a los templos. La literatura sapiencial, forman una categoría amplia que aúna los textos de las escuelas, las disputas, los proverbios y las instrucciones. La finalidad que tienen los poemas de este grupo es la transmisión de conocimientos, consejos y enseñanzas para toda la comunidad.

Veldhuis, además, plantea una comparativa entre las tres categorías basándose en el estilo, el tipo de protagonista y el tiempo que se utiliza en cada historia²²⁵:

TIPO	ESTILO	PROTAGONISTA	TIEMPO
Relatos narrativos	Narrativo	Famoso	Prehistoria
Himnos	Rezo	Famoso	Historia
Textos paradigmáticos	Ingenio verbal y abusos	Anónimo	Indefinido

Veldhuis no sólo define cada conjunto mediante criterios genéricos que permiten comparar todos los tipos de relato entre sí, sino que también plantea la intencionalidad con la que se realiza la producción literaria. Para Veldhuis cada categoría tiene una finalidad concreta. La narrativa explica el pasado glorioso de la comunidad resaltando las hazañas de los personajes más ilustres. Los himnos describen la historia reciente de la sociedad a través de la realeza y de las prácticas culturales asociadas con las divinidades. Los textos paradigmáticos, por su parte, transmite los conocimientos, las enseñanzas y las normas de conducta atemporales de la comunidad. De este modo Veldhuis, igual que Michalowski, enfatiza la importancia del contexto y de la intencionalidad para interpretar la producción literaria.

Aunque Veldhuis establece tres categorías literarias diferentes considera que estas agrupaciones artificiales no están cerradas ni son excluyentes entre sí. El corpus sumerio es versátil. Prueba de ello es que en un mismo poema se pueden utilizar elementos y estilos diferentes. Con frecuencia en las composiciones clasificadas como himnos

²²⁵ Veldhuis 2004: 68. Un cuadro comparativo muy similar a éste aparece en Veldhuis 2003: 39. La diferencia entre ambos consiste en que en el esquema de 2004 el “tiempo” sustituye al “argumento”, que recoge en 2003, como criterio.

aparecen partes narrativas y en los relatos de aventuras se incluyen secciones himnicas para alabar al protagonista.

En una posición intermedia, dado que se trata de un modelo extenso en cuanto a categorías en el que se limita el uso de los criterios modernos y se combina estilo, formato y contenido, situamos la propuesta de Rubio.

Rubio identifica en el corpus sumerio las siguientes categorías: “Narrative cycles on Legendary Kings”, “Mythic Narratives”, “Historical Literature”, “Hymns to Gods, Kings, and Temples”, “Paradigmatic Compositions”, “Proverbs, Instructions, and Wisdom Literature”, “The Inanna-Dumuzi Corpus” y “Laments, Songs, and Prayers”²²⁶.

Sobre la clasificación de Rubio cabe destacar que el autor no utiliza la etiqueta de género épico para definir las composiciones protagonizadas por los héroes legendarios de Uruk. Del mismo modo que Veldhuis, Rubio prefiere definirlos como relatos narrativos. Sin embargo, en lugar de una sola categoría que distinga las aventuras divinas de las mortales, Rubio contempla dos clases diferentes de narrativa. Como Kramer, Edzard y Civil, Rubio también considera que ciertos textos literarios tienen un carácter histórico y que éstos constituyen una categoría independiente en el corpus sumerio.

Además de clasificar los poemas, Rubio comenta las particularidades de cada categoría. La narrativa es el conjunto literario más destacado junto a los himnos. El autor diferencia las aventuras legendarias de los reyes de Uruk de los relatos mitológicos que narran las hazañas de las divinidades²²⁷. La literatura histórica comprende todas aquellas composiciones que utilizan un tono y un discurso historiográfico y político tales como *La maldición de Acad*²²⁸, *La Lista Real Sumeria*²²⁹, *La construcción del templo para Ningirsu*²³⁰ o *La victoria de Utu-ḫegal*²³¹. A diferencia de otras propuestas, Rubio considera las cartas literarias relacionadas con los reyes de Ur, Isin y Larsa también forman parte de esta categoría²³². Bajo la etiqueta “himnos” Rubio incluye todas las composiciones dedicadas a los dioses, los reyes y los templos. En esta ocasión el autor no establece tres categorías literarias diferentes, sino que considera que todos los himnos, con independencia de su protagonista, forman parte de una única clase. La narrativa, en cambio, sí la divide en dos categorías por ese motivo.

²²⁶ Rubio 2009: 46-70.

²²⁷ Rubio 2009: 50.

²²⁸ *La maldición de Acad*, ETCSL 2.1.5.

²²⁹ *La Lista Real Sumeria*, ETCSL 2.1.1.

²³⁰ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7.

²³¹ *La victoria de Utu-ḫegal*, ETCSL 2.1.6.

²³² Rubio 2009: 54.

La agrupación de poemas más compleja es la que tiene que ver con la “Wisdom Literature”. Rubio considera que este conjunto necesita una clasificación más específica que la que plantean Kramer, Jacobsen o Veldhuis. En lugar de una, Rubio propone tres categorías distintas: “Paradigmatic Compositions”, “Proverbs, Instructions, and Wisdom Literature” y “Laments, Songs, and Prayers”²³³.

El primer grupo, “Paradigmatic Compositions”, es un conjunto amplio que incluye los diálogos y diatribas, las disputas, el corpus de las escuelas y algunas otras composiciones como son *La canción de la azada*²³⁴, *La garza y la tortuga*²³⁵, *El hogar del pez*²³⁶, *Un hacha para Nergal*²³⁷ o *El perro de Nintinugga*²³⁸, poemas que entremezclan estilos y temática. El segundo grupo, “Proverbs, Instructions, and Wisdom Literature”²³⁹, comprende los proverbios, las instrucciones, y todas aquellas composiciones que se caracterizan por tener un tono de humor, sátira o burla, como las fábulas y los acertijos²⁴⁰. El último conjunto, “Laments, Songs, and Prayers”, comprende las lamentaciones, los rezos y las oraciones, relatos que se caracterizan por un tono pesimista, melancólico y nostálgico. En las lamentaciones (*La lamentación por la destrucción de Sumer y Ur*²⁴¹, *La lamentación por la destrucción de Ur*²⁴², *La lamentación por la destrucción de Eridu*²⁴³, *La lamentación por la destrucción de Uruk*²⁴⁴ y *La lamentación por la destrucción de Nippur*²⁴⁵) y las canciones o rezos, junto a los himnos, aparecen las rúbricas que sugieren que estas composiciones se acompañan de instrumentos musicales y de algún tipo de representación, recitación o canto²⁴⁶. La colocación de las lamentaciones es una de las particularidades del modelo de Rubio. A diferencia de Kramer, Jacobsen y Edzard, que consideran que estos poemas constituyen un género literario, Rubio las agrupa con los rezos y las oraciones.

²³³ Veldhuis 2004: 68-69.

²³⁴ *La canción de la azada*, ETCSL 5.5.4.

²³⁵ *La garza y la tortuga*, ETCSL 5.9.2.

²³⁶ *El hogar del pez*, ETCSL 5.9.1.

²³⁷ *Un hacha para Nergal*, ETCSL 5.7.3.

²³⁸ *El perro de Nintinugga*, ETCSL 5.7.2.

²³⁹ Rubio 2009: 59-61.

²⁴⁰ Rubio 2009: 60-61.

²⁴¹ *La lamentación por la destrucción de Sumer y Ur*, ETCSL 2.2.3.

²⁴² *La lamentación por la destrucción de Ur*, ETCSL 2.2.2.

²⁴³ *La lamentación por la destrucción de Eridu*, ETCSL 2.2.6.

²⁴⁴ *La lamentación por la destrucción de Uruk*, ETCSL 2.2.5.

²⁴⁵ *La lamentación por la destrucción de Nippur*, ETCSL 2.2.4.

²⁴⁶ Sobre los diversos tipos de canciones, lamentos y rezos, así como de las rúbricas que aparecen en estas composiciones véase: Rubio 2009: 62-70.

Un último aspecto a destacar del modelo de Rubio tiene que ver con el conjunto de poemas de índole amorosa que protagonizan Inanna y Dumuzid²⁴⁷. El autor considera que se trata de un conjunto literario independiente por sus particularidades. En este sentido, Rubio retoma la idea de Kramer que, aunque no incluye este tipo de relatos en su clasificación, sugiere que estos poemas deberían considerarse un género independiente puesto que tienen un tono, un estilo y una temática especial que distingue estas composiciones del resto.

Todas estas propuestas tratan de clasificar el corpus literario sumerio y de señalar las particularidades que caracterizan a los poemas que forman parte de cada clase o género. Para ello, los investigadores han generado modelos teóricos de catalogación que se plantean fundamentalmente desde dos perspectivas, una interna que prioriza el contenido de los relatos y otra externa que se basa en las cuestiones formales y estilísticas. No sólo se ha de clasificar el corpus, sino que éste se ha de etiquetar y se han de nombrar las diferentes categorías literarias que lo componen. Esta cuestión se refleja directamente en los modelos de clasificación que utilizan más o menos conceptos modernos en función del posicionamiento de cada autor sobre la validez de aplicar los recursos de la teoría literaria al corpus sumerio. Siendo conscientes de que cada propuesta de clasificación es teórica y subjetiva, nosotros hemos escogido el modelo de ETCSL²⁴⁸ desarrollado por Black y sus colaboradores²⁴⁹.

ETCSL, *Electronic Text Corpus of Sumerian Literature*, es un proyecto que se desarrolla entre 1966 y 2006 con el apoyo de la universidad de Oxford y de Pensilvania cuyo propósito es la divulgación de la literatura sumeria. ETCSL reúne en su portal web²⁵⁰ más de trescientas composiciones que incluyen el texto sumerio, una traducción al inglés y un amplio apartado bibliográfico²⁵¹. Además de la web, el proyecto da lugar a dos publicaciones una antología de textos, *The Literature of Ancient Sumer*²⁵² y una monografía dedicada a la creación de ETCSL en la que se analizan las particularidades de la literatura sumeria, *Analysing Literary Sumerian: Corpus-Based Approaches*²⁵³.

²⁴⁷ Rubio 2009: 61-62.

²⁴⁸ Sobre la historia de ETCSL y su desarrollo véase: Ebeling y Cunningham 2007; Robson 2016.

²⁴⁹ Entre los colaboradores más destacados de este proyecto están G. Gragg, M. Civil, S. Tinney, E. Robson, G. Zólyomi y G. Cunningham.

²⁵⁰ <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/edition2/etcslbycat.php>. Última consulta, 07-11-2020.

²⁵¹ El corpus sumerio completo, según los datos recopilados por Cunningham (Cunningham 2007), está compuesto por unos 550 poemas, lo que significa que aproximadamente un 30 % del total sigue pendiente de edición (Robson 2016: 51-52).

²⁵² Black *et. al* 2004.

²⁵³ Ebeling y Cunningham 2007.

Black propone una clasificación del corpus mixta que combina los elementos internos y externos para agrupar las composiciones. Black utiliza el formato y el estilo para identificar los siguientes géneros literarios en el corpus: “Myth”, “Epic”, “Praise poetry”, “Hymns”, “Laments”, “Prayers”, “Songs”, “Fables”, “Didactic Poems”, “Debates” y “Proverbs”²⁵⁴. Sin embargo, su modelo de clasificación, distribuye los poemas según su temática, argumento y protagonistas: “Heroes and Kings”, “Inanna and Dumuzid”, “Enlil and Ninlil”, “The Moon-god Nanna-Suen”, “The Warrior gods Nergal, Numušda and Ninurta”, “Love and Sex”, “The Natural Order”, “The Hymnic Genres”, “Scribes and Learning” y “The Decad. A Scribal Curriculum”.

Este modelo peculiar que combina los elementos formales con el contenido se adapta mejor a la versatilidad de los poemas ya que este sistema refleja que un mismo relato forma parte, dependiendo del modo de interpretarlo, de varias categorías simultáneamente. *La maldición de Acad*²⁵⁵, por ejemplo, por su estilo, tono, temática y personajes principales y secundarios se puede incluir en las categorías “Enlil and Ninlil”, “Heroes and Kings”, “The Natural Order” o “The Decad. A scribal Curriculum” y en todas ellas su posición es correcta. Este ejercicio puede realizarse con cualquier otra composición literaria sumeria.

Otra singularidad que Black señala en su antología de textos literarios, que refuerza que la aproximación estilística y la clasificación temática son compatibles, es que los poemas pueden organizarse utilizando criterios muy variados: el protagonista, el escenario donde transcurre la historia, el argumento de la composición, el tema central que aborda, etc. Empleando este tipo de recursos, los relatos sumerios se agrupan del modo siguiente: “Death and the Underworld”, “Destiny and Judgement”, “Dreams”, “Enki and Damgalnuna”, “Compositions with generically marked sections”, “Journeys”, “Minnor Goddesses”, “Nibru”, “Temples and Ritual”, “Unug”, “Urim”, “Utu the sun-God” y “Warfare and Conflict”²⁵⁶. Mediante este sistema *La maldición de Acad*, tomando el mismo poema que anteriormente, forma parte de las categorías “Destiny and Judgement”, “Dreams”, “Nibru” o “Temples and Rituals” dado que el relato contiene todos estos motivos literarios.

El enfoque de Black es menos preciso a nivel técnico que otros modelos, como el de Edzard, Civil o Rubio. Sin embargo, el autor plantea una propuesta mucho más flexible

²⁵⁴ Black *et.al* 2004: xxiv.

²⁵⁵ *La maldición de Acad*, ETCSL 2.1.5.

²⁵⁶ Black *et.al* 2004: 353-357.

que, en nuestra opinión, refleja mejor las singularidades del corpus sumerio ya que su modelo recoge todos los matices estilísticos, formales y temáticos que forman parte de un mismo poema. De todas las propuestas de clasificación la de Black es la más rica desde el punto de vista del contenido y del análisis literario. Su modelo combinado facilita la comparativa entre los poemas que forman parte de la misma categoría y los que pertenecen a otras y la identificación de los motivos literarios genéricos y de las figuras que se repiten en todo tipo de relatos y que mantienen cohesionado el corpus.

El planteamiento de un modelo mixto para clasificar el corpus sumerio también aparece en el catálogo de Cunningham. Este autor organiza los poemas sumerios en seis categorías diferentes que se numeran del 0 al 6: (0) “Ancient Catalogues”, (1) “Divine Narratives”, (2) “Royal Narratives”, (3) “Letters and Letter-prayers”, (4) “Hymns to deities and Temples”, (5) “Other Literature” y (6) “Proverb collections”²⁵⁷. Cabe señalar que el modelo de Cunningham es de los pocos que incluye los denominados catálogos, las enumeraciones de composiciones literarias.

Cunningham propone que la literatura sumeria tiene dos categorías narrativas diferentes en función de sus protagonistas: las divinidades y la realeza legendaria de Uruk cuyos poemas define como “Heroic Narratives”²⁵⁸. Cunningham también considera que parte del corpus tiene un trasfondo histórico de modo que, al margen del estilo y del formato, el autor propone una categoría única para englobar las listas (*La Lista Real Sumeria*²⁵⁹, *La maldición de Acad*²⁶⁰, *La crónica de Tummal*²⁶¹ y *Los reyes de Lagaš*²⁶²), las lamentaciones, los poemas de alabanza y los himnos dedicados a divinidades que se asocian con los monarcas de Lagaš, Ur, Isin, Larsa y la I Dinastía de Babilonia. En esta categoría la propuesta de Cunningham difiere de las de Kramer, Edzard, Civil o Rubio ya que desde su punto de vista las lamentaciones no son una categoría literaria independiente²⁶³. Otro aspecto a destacar es la clasificación de los himnos. Mientras que las composiciones relativas a la realeza, que se denominan “Royal praise poetry and hymns to deities on behalf of rulers”²⁶⁴, forman parte del grupo 2, los himnos dedicados y protagonizados por dioses y templos se consideran un género independiente, el grupo

²⁵⁷ Cunningham 2007.

²⁵⁸ En este colectivo se incluyen los poemas de los reyes de Uruk Enmerkar, Lugalbanda y Gilgameš y la leyenda de Adapa (Cunningham 2007: 357-359).

²⁵⁹ *La Lista Real Sumeria*, ETCSL 2.1.1.

²⁶⁰ *La maldición de Acad*, ETCSL 2.1.5.

²⁶¹ *La crónica de Tummal*, ETCSL 2.1.3.

²⁶² *Los reyes de Lagaš*, ETCSL 2.1.2.

²⁶³ Cunningham 2007: 359-360.

²⁶⁴ Cunningham 2007: 360-371.

4. Las cartas también tienen su propia categoría. En este apartado se incluyen todos los relatos que presentan este estilo con independencia de su temática: la correspondencia de los reyes de la III Dinastía de Ur, Isin, Larsa y la I Dinastía de Babilonia con sus lugartenientes, las cartas de personajes privados y los rezos o petición dirigidas a las divinidades²⁶⁵. El grupo dedicado a los himnos, una de las categorías más numerosa de todo el corpus, aúna los poemas dedicados a las divinidades, a los principales santuarios de la Baja Mesopotamia y todas las composiciones de temática amorosa y ritual protagonizadas por Inanna y Dumuzid²⁶⁶, un conjunto literario que Kramer y Rubio consideran de forma independiente. La categoría “Other Literature” es heterogénea y comprende composiciones muy diversas: “School stories”, “Debates”, “Scribal dialogues”, “Female dialogues”, “Diatribes”, “Personal laments”, “Reflective compositions”, “Lu-diğira compositions”, “Types of songs”, “Didactic compositions”, “Short tales”, “Offering compositions”, “Others”, “Riddles”, “Lexical compositions” y “Animal fables”. Cunningham considera que, aunque estos poemas tienen una temática, un formato y un estilo muy distinto todos ellos están dedicados a las enseñanzas y a la transmisión de conocimientos. En último lugar se sitúan los proverbios, una propuesta inédita hasta el momento ya que el resto de modelos no consideran que esta peculiar literatura sea una categoría independiente.

Partiendo de los supuestos de Black, ETCSL distribuye los poemas sumerios en las siguientes categorías: “Ancient Literary Catalogues”, “Narrative and Mythological compositions”, “Compositions with a historical background”, “Royal praise poetry”, “Literary letters and letter-prayers”, “Hymns and cult songs” y “Other Literature” (que igual que en el catálogo de Cunningham se numeran del 0 al 6 respectivamente).

Uno de los aspectos más destacados del modelo de clasificación que utiliza ETCSL es la nomenclatura que se utiliza. En lugar de emplear etiquetas estilísticas o los géneros que determina la teoría literaria ETCSL, como Black, nombra cada categoría de un modo descriptivo y genérico²⁶⁷.

²⁶⁵ Cabe destacar que Cunningham incluye en el grupo 3 los códigos legales de Ur-Namma, Lipit-Eštar y Hammurabi (Cunningham 2007: 376).

²⁶⁶ Cunningham 2007: 378-379.

²⁶⁷ Este es el sistema que utiliza Volk en su antología para clasificar los poemas en nueve categorías que nombran así: “Von den Anfängen der Welt”, “Geburt und Wachsen des Menschen”, “Aus dem Schulalltag”, “Der Herrscher als Baumeister”, “Die Könige von Uruk”, “Aufstieg und Fall – Das Paradigma”, “Encheduana – Priesterin und Dichterin”, “Götter Reisen – Krieg und Frieden” y “Leben und Tod” (Volk 2015).

En líneas generales la propuesta de ETCSL es fundamentalmente de carácter temático. Se propone un modelo de clasificación sencillo que comprende pocas categorías genéricas que facilitan la agrupación de composiciones que tienen estilos muy diferentes. ETCSL comprende una única categoría narrativa, que se subdivide entre las aventuras divinas y las de los héroes legendarios, agrupa todos los relatos que tienen un carácter verosímil e histórico, considera que los poemas de alabanza y los himnos son dos categorías literarias independientes y agrupa todas las composiciones sapienciales, del ámbito académico, debates, diatribas, fábulas y proverbios en una sola categoría.

A modo de resumen podemos concluir que la clasificación de los poemas sumerios es una tarea compleja y subjetiva que depende de la aproximación desde la que se enfoque. Dado que el presente trabajo consiste en un análisis literario del armamento que se asocia con las figuras heroicas sumerias damos prioridad a los modelos que utilizan el contenido de los relatos para extraer los criterios de clasificación. De entre todas las opciones hemos escogido la propuesta de ETCSL que nos ha servido como modelo para plantear la siguiente clasificación de los poemas sumerios²⁶⁸:

- 1) Composiciones narrativas
 - Protagonistas divinos
 - Protagonistas mortales
- 2) Composiciones pseudohistóricas
 - Listas reales y otras composiciones
 - Lamentaciones
 - Otros poemas
- 3) Poesía regia de alabanza
- 4) Cartas literarias
 - Correspondencia real
 - Cartas privadas y cartas de rezo
- 5) Himnos y canciones de culto
 - Himnos dedicados a las divinidades
 - Himnos dedicados a los templos
- 6) Otras composiciones

²⁶⁸ Este modelo es una adaptación de la propuesta de ETCSL que hemos ajustado y modificado según las necesidades de nuestro trabajo. Hemos traducido el esquema al castellano, suprimido los catálogos y modificado las etiquetas que nombran algunas de las categorías.

Textos cotidianos de escribas

Debates

Diálogos y diatribas

Canciones, elegías y composiciones similares

Literatura sapiencial

“Varia”

Colecciones de proverbios

Otros proverbios

CAPÍTULO II. Las figuras heroicas en la literatura

2.1 El concepto de héroe y los estudios heroicos

Según el *Diccionario de la Real Academia Española* el significado de la palabra héroe comprende las siguientes acepciones²⁶⁹:

- Persona que realiza una acción abnegada en beneficio de una causa noble
- Persona famosa o ilustre por sus hazañas o virtudes
- En un poema o relato, personaje destacado que actúa de manera valerosa y arriesgada
- Protagonista de una obra de ficción
- Persona a la que alguien convierte en objeto de especial admiración
- En la mitología antigua, hombre nacido de un dios o una diosa y un ser humano, por lo cual era considerado más que hombre y menos que dios

Desde la perspectiva literaria, Estébanez Calderón define al héroe como el protagonista de la historia en un relato épico-narrativo o en una obra dramática²⁷⁰. Para el propósito de este trabajo nos vamos a centrar en las acepciones que tienen que ver con los personajes literarios.

El héroe es el actor principal de las obras de ficción. El protagonista, además de realizar ciertas acciones, defiende las causas nobles, posee atributos singulares y se comporta de forma valerosa y arriesgada para lograr sus objetivos. En el ámbito cultural sumerio las figuras heroicas, además de personajes literarios, forman parte de la esfera religiosa y cultural y son los transmisores de los valores e ideales de la comunidad que los ha creado. En el corpus literario sumerio existen dos tipos de figuras heroicas en función de su naturaleza: las divinas (los dioses y las criaturas) y las mortales (los reyes legendarios y los históricos²⁷¹).

El principio básico que distingue ambos tipos es la mortalidad. Los dioses y las criaturas son eternos de modo que no pueden perecer por causas naturales. No obstante, pueden morir en combate o ser asesinados por otros seres divinos (en el caso de las criaturas, estas también pueden ser vencidas por los héroes legendarios). Los seres humanos, ya sean legendarios o históricos, son mortales (todos los héroes cuya naturaleza

²⁶⁹ <https://dle.rae.es/h%C3%A9roe?m=form>. Última consulta, 03-11-2018.

²⁷⁰ Estébanez Calderón 2004: 501-502. Sobre los conceptos de héroe y protagonista véase: Gutierrez Delgado 2012.

²⁷¹ Para una aproximación a las características de este tipo de héroes véase: Kramer 1946; Alster 1974a, 1995, Klein 2013.

es la humana perecen de forma irremediable). El único modo que tienen los mortales de evitar su desaparición completa es realizando actos significativos que perpetúen el nombre del héroe. En la tradición sumero-acadia el único personaje que logra superar la mortalidad es Ziusudra, el héroe legendario del diluvio²⁷².

Las figuras heroicas divinas y las mortales se subdividen, a su vez, en dos grupos que se diferencian entre sí por su caracterización, por el rol que desempeñan en los poemas y por los atributos que poseen. En el caso de las figuras divinas los dioses y las criaturas se diferencian, en primer lugar, por su aspecto. Las divinidades son antropomorfas mientras que las criaturas son animales o seres híbridos. En segundo lugar, por las funciones que ejercen en los relatos. Los dioses pueden desempeñar cualquier papel. Las criaturas están limitadas al rol de auxiliar mágico y de antihéroe. Los atributos, por último, son distintos en cada caso. Las divinidades son personajes de habilidades físicas y psíquicas excepcionales y poseen objetos que les confieren poderes adicionales. Las criaturas también tienen habilidades singulares, en tanto que son divinas, pero no son tan poderosas como los dioses y no disponen de objetos especiales complementarios. Entre los héroes mortales las diferencias son menos acusadas. Físicamente son iguales de modo que la caracterización de ambos tipos es muy similar. Desde la perspectiva del rol, los personajes legendarios y los históricos desempeñan las mismas funciones, principalmente la de protagonista.

Los reyes legendarios son personajes que forman parte de la tradición y del folclore. Se trata de figuras de una gran trascendencia cultural, aunque su historicidad no ha sido probada. Los monarcas históricos, en cambio, son reales y están atestiguados dentro y fuera del contexto literario. Dejando a un lado la historicidad, que no es el elemento significativo para la literatura, lo que distingue a los héroes legendarios de los históricos es la relación que tienen con las divinidades, que repercute directamente sobre los atributos que posee cada tipo de personaje.

Los reyes legendarios de Uruk, Enmerkar, Lugalbanda y Gilgameš, tienen una relación muy estrecha con las divinidades que se acentúa a través de vínculos familiares y de encuentros de carácter amoroso y sexual. El contacto directo con los dioses reporta a este tipo de personajes, que son humanos, atributos físicos excepcionales, la posesión de objetos singulares y la ayuda o el apoyo en sus aventuras de auxiliares mágicos que actúan a modo de guardianes, protectores, compañeros o guías. El carácter excepcional

²⁷² Sobre este personaje véase: Davila 1995; Krebernik 2016. Sobre este relato véase: Chen 2013.

que este tipo de héroes obtiene por medio del favor divino también se manifiesta en el entorno en el que son capaces de actuar y en los enemigos o rivales a los que pueden enfrentar.

Los monarcas históricos se presentan como descendientes directos de los dioses. Sin embargo, la literatura limita considerablemente la relación entre estos personajes y las divinidades y, por tanto, sus capacidades excepcionales. Los héroes históricos son los líderes sobresalientes de su comunidad. El favor divino legitima el papel del monarca y lo convierte en el mejor de los hombres, pero sus atributos, sus enemigos y el escenario en el que realiza sus hazañas son exclusivamente humanos. Los héroes históricos no tienen poderes excepcionales, no poseen objetos mágicos y su contacto con los dioses se limita a la comunicación, que generalmente es indirecta y se realiza en los sueños o a través de intermediarios. A partir del último cuarto del III milenio a.n.e. el parentesco es un recurso literario que utiliza la realeza para legitimarse. En los poemas de alabanza que detallan las gestas de los reyes de Ur e Isin el protagonista, con frecuencia, detalla que las divinidades (su madre o su esposa) y/o la estirpe de los reyes legendarios de Uruk (su padre o su hermano) forman parte de su familia. Los monarcas de Ur, especialmente a partir de Šulgi, desarrollan esta línea de parentesco doble a través de las figuras de Lugalbanda y Ninsun²⁷³.

La cuestión de la filiación es uno de los temas recurrentes en los relatos heroicos ya que, dependiendo de su linaje, el protagonista dispone de ciertas habilidades. Los dioses son hijos e hijas, hermanos y hermanas, esposos y esposas de las principales divinidades del panteón. La condición divina es inherente a ellos de modo que, salvo en momentos puntuales, en sus relatos no hay necesidad de enfatizar el linaje del héroe y es suficiente con mencionar al padre (que suele ser Enlil o An). En el caso de los personajes legendarios, en cambio, el parentesco es un motivo fundamental de la historia ya que el héroe, los actos que realiza y sus habilidades excepcionales se deben a su origen parcialmente divino. En este tipo de personajes, que por naturaleza son humanos y mortales, el nexo divino es un elemento recurrente que se manifiesta en todos los episodios claves que se suceden durante el relato. La aparición de la madre o el padre divino del héroe suele ser la clave para resolver una situación difícil, para salvar la vida del héroe o para proporcionarle los complementos que éste necesita para lograr su

²⁷³ Black sostiene que este peculiar modelo familiar que legitima al rey de Ur a través de las divinidades y de las figuras legendarias de Uruk puede ser un indicador de que los poemas protagonizados por estos personajes, al menos los dos de Lugalbanda, se hayan compuesto en este periodo (Black 1998: 165, nota 413).

propósito. La filiación divina, por tanto, es básica para explicar el componente mágico del héroe legendario. Los personajes históricos también necesitan el linaje para reivindicarse. Sin embargo, en estos casos el universo sobrenatural está muy lejos y el componente mágico es limitado en el protagonista. Para los héroes históricos el parentesco es un complemento que aporta estatus y legitimidad al personaje. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con los héroes legendarios, éste no es un factor decisivo que condiciona sus actos. Los personajes históricos realizan actos extraordinarios pero que se limitan a la esfera humana.

Además de determinar los atributos y capacidades del héroe el componente mágico, que depende del grado de divinidad que tiene el protagonista, condiciona el espacio en el que éste puede actuar. La literatura heroica contempla tres escenarios básicos: la esfera sobrenatural (el espacio divino), la intermedia (donde interactúan los seres que tienen atributos mágicos) y la natural (el reino de los seres humanos). Así, en función de sus capacidades sobrenaturales y el espacio donde actúan las figuras heroicas se caracterizan del modo siguiente:

FIGURAS HEROICAS	NATURALEZA	COMPONENTE MÁGICO	ESFERAS DE ACCIÓN
Dioses	Divina	Total	Todas
Criaturas	Divina	Parcial	Sobrenatural e Intermedia
Reyes legendarios	Mortal	Parcial	Intermedia y Natural
Monarcas históricos	Mortal	Sin atributos mágicos	Natural

Los dioses, de naturaleza inmortal, tienen todo tipo de poderes y complementos mágicos y la capacidad de actuar e intervenir en todas las esferas. Las criaturas, también divinas, tienen los atributos mágicos limitados ya que sus poderes son inferiores a los de los dioses y no disponen de objetos excepcionales²⁷⁴. Su capacidad de actuación es reducida ya que estas, por sí solas, no tienen acceso a la esfera natural²⁷⁵. Los héroes legendarios son mortales, tienen atributos mágicos limitados ya que su naturaleza es en parte divina y se sitúan en dos escenarios la esfera intermedia, donde habitualmente se

²⁷⁴ Las criaturas, en líneas generales, no poseen objetos especiales. En la literatura sumero-acadia hay dos poemas, *El mito de Anzû y Ninurta y la tortuga*, que tratan sobre el intento del pájaro Anzu y la tablilla de los destinos.

²⁷⁵ En el poema *Gilgameš y el toro celeste* (*Gilgameš y el toro celeste*, ETCSL 1.8.1.2) una criatura divina actúa en la esfera natural, en la ciudad de Uruk. No obstante, es Inanna la que envía expresamente al animal.

enfrentan a las criaturas divinas, y la natural. Los héroes históricos, por último, son mortales, no disponen de componente mágico y sus actos se limitan al reino humano.

Los héroes legendarios son personajes singulares ya que forman parte de dos universos distintos y, a la vez, no pertenecen por completo a ninguno de ellos. El componente mágico y su filiación divina les dan acceso a dones excepcionales y les permiten actuar en espacios que sobrepasan el mundo humano. Sin embargo, todas estas capacidades están sujetas a su naturaleza mortal. Su estancia en la esfera intermedia es muy limitada y está condicionada por el binomio partida-retorno que en los relatos suele expresarse cambiando el estado del héroe (vivo-muerto-resucitado). Cuando el héroe legendario se sitúa en la esfera humana éste no encaja. Sus habilidades o singularidades pueden generar admiración o rechazo en la comunidad de la que forma parte. Por todas estas peculiaridades la caracterización de las figuras heroicas legendarias es la más compleja ya que dependiendo del relato se enfatiza la faceta divina o la humana. Lugalbanda, por ejemplo, es prácticamente un dios en el poema *Lugalbanda y Ninsun*. En cambio, en *Lugalbanda y la cueva de la montaña*, es un simple mortal (el último de ocho hermanos) que tiene la mala fortuna de caer enfermo y es abandonado con sus compañeros. *Lugalbanda y el pájaro Anzu*, en cambio, es la imagen característica del personaje legendario que entremezcla humanidad y divinidad. Lugalbanda sobrevive por mediación divina, se encuentra en un escenario fabuloso con una criatura divina, supera una prueba de ingenio y obtiene el poder de la velocidad extrema. En el caso de este personaje, además, cabe señalar el sobredimensionamiento que experimenta durante la III Dinastía de Ur²⁷⁶.

Los protagonistas de las composiciones heroicas tienen un atributo especialmente destacado, el heroísmo. Se trata de un elemento que relaciona dos cuestiones: la condición de héroe, es decir los ideales del personaje que le identifican como tal, y la acción heroica, los actos que realiza el protagonista acorde a los valores que éste representa²⁷⁷. La literatura identifica dos tipos de heroísmo: activo y latente. El heroísmo activo es el que se manifiesta desde el comienzo. Personajes como Gilgameš o Ninurta se caracterizan como héroes excepcionales desde el primer momento en el que aparecen en los relatos. Otros héroes, en cambio, tienen su potencial oculto, en estado latente. Hasta que no se

²⁷⁶ Para una panorámica general sobre Lugalbanda véase: Wilcke 1987-1990; Black y Green 1992: 123; Alster 1990a, 1995; Vanstiphout 2002, 2003: 97-103, 132-135; Feldt 2015, entre otros.

²⁷⁷ <http://dle.rae.es/?id=KESL0FI>. Última consulta, 11-02-2019. Sobre la acción heroica véase: Gutiérrez 2012.

produce una situación límite no sucede el despertar de los dones excepcionales²⁷⁸. El modo activo identifica a personajes completos, con plenos poderes y el reconocimiento de sus congéneres. El heroísmo latente, en cambio, retrata figuras marginales e incompletas cuyo desarrollo es uno de los temas esenciales de la historia que protagonizan.

Bajo nuestro punto de vista, las figuras heroicas son todos aquellos personajes de atributos y cualidades excepcionales, activas o latentes, que protagonizan relatos literarios ficticios o verosímiles, ya sea desempeñando el rol de héroe o el de antihéroe. El protagonista emprende una aventura, por voluntad propia o forzado por las circunstancias, que sucede en un espacio determinado (la esfera sobrenatural, intermedia o natural) y que tiene un propósito, la obtención de un beneficio que puede ser individual (para sí mismo) o colectivo (para la comunidad de la que forma parte). Los tres aspectos decisivos que definen a un personaje como figura heroica son:

- La excepcionalidad. Sea divino o humano, el protagonista posee atributos únicos tanto a nivel físico como psíquico.
- La aventura. Gracias a sus capacidades extraordinarias, y a menudo a la ayuda de los seres mágicos, el personaje es capaz de enfrentar todo tipo de situaciones y de dificultades.
- El objetivo. Las figuras heroicas y las aventuras que emprenden tienen un propósito. Determinar si el objetivo es positivo o negativo es una cuestión de interpretación.

Basándonos en estos tres criterios los antihéroes o antagonistas también son figuras heroicas. Se trata de personajes que protagonizan las historias en las que aparecen. Poseen todo tipo de atributos, dones y habilidades excepcionales. Igual que los héroes, los antihéroes también tienen un propósito en las aventuras. Lo que distingue a ambos personajes son los objetivos y los valores e ideales que tienen y que representan. Héroes y antihéroes son figuras complementarias que resultan esenciales para el desarrollo de la acción²⁷⁹. Los dos personajes están unidos mediante el principio de la necesidad antagónica que supone que cada uno de ellos representa un aspecto de la dualidad: el bien y el mal, el triunfo y el fracaso, la creación y la destrucción, la justicia y el abuso, el orden y el caos, etc. La pugna entre ambos personajes acaba necesariamente con el

²⁷⁸ Propp [1928] 2011: 47-49; Campbell [1949] 2017: 65-74.

²⁷⁹ Estébanez Calderón 2004: 38.

enfrentamiento (el combate heroico) que concluye con el triunfo de uno y el fracaso del otro.

Las figuras heroicas sumerias presentan una peculiaridad y es que todas ellas, con independencia de que ejerzan el rol heroico o antiheroico, entremezclan aspectos positivos y negativos que advertimos en su personalidad, en sus propósitos y en los actos que realizan. Los protagonistas son valientes, garantes del orden, justos y fuertes, pero a la vez también son egoístas, altivos, arrogantes, vengativos, injustos y provocadores. Sin embargo, los poemas no suelen juzgar ética o moralmente sus rasgos ni su carácter, simplemente se mencionan en ciertos momentos del relato para enfatizar el modo de actuar del protagonista. Aunque su conducta o sus motivaciones no son del todo positivas o se comporte de un modo reprochable la figura no deja de ser considerada heroica.

En los poemas sumerios la condición heroica se puede ganar u obtener como recompensa por un acto excepcional. El rango de héroe, que va acompañado de un reconocimiento público ante los congéneres lo conceden generalmente An y Enlil, los dioses más importantes del panteón. Sin embargo, dicha condición no limita a los personajes que representan los valores positivos (la justicia, el valor, el bien) y negativos (injusticia, egoísmo, orgullo) sin que ello limite o modifique su condición heroica. Ninurta, por ejemplo, es el paladín de los dioses, el defensor y el protector del orden. Su actuación decisiva contra Asag, que se relata en *Lugale*²⁸⁰, le otorga el título de héroe y el reconocimiento entre los dioses, aunque ello no impide que el dios sea irrespetuoso, altivo y arrogante, tal y como se muestra en *Angim*²⁸¹ o en *Ninurta y la tortuga*²⁸². Inanna, en cambio, no recibe la condición heroica públicamente porque sus aventuras nunca persiguen el beneficio común. *Inanna y Enki*²⁸³, *Inanna y Ebiḫ*²⁸⁴ o *El descenso de Inanna al Inframundo*²⁸⁵ tienen en común que la motivación de la diosa en sus aventuras es el egoísmo y el beneficio personal que, además, suponen la transgresión y la ruptura del orden establecido. La diosa es una heroína porque se define y se caracteriza a través de los dones y los atributos propios de los héroes, aunque sus actos no estén legitimados públicamente y sus motivaciones sean negativas. Por todo ello interpretamos que la condición heroica en la literatura sumeria está por encima de cuestiones éticas o morales.

²⁸⁰ *Lugale*, ETCS 1.6.2.

²⁸¹ *Angim*, ETCSL 1.6.1.

²⁸² *Ninurta y la tortuga*, ETCSL 1.6.3.

²⁸³ *Inanna y Enki*, ETCSL 1.3.1.

²⁸⁴ *Inanna y Ebiḫ*, ETCSL 1.3.2.

²⁸⁵ *El descenso de Inanna al Inframundo*, ETCSL 1.4.1.

Un elemento destacado en la definición de héroe que proponemos tiene que ver con la aventura, es decir, con el tipo de relato que protagonizan este tipo de personajes. La definición o etiqueta con la que calificar los textos ha generado un intenso debate.

El estudio de los relatos y de sus protagonistas se desarrolla principalmente desde dos perspectivas: la sociocultural y la literaria. A grandes rasgos, la aproximación sociocultural es aquella que utiliza las composiciones heroicas y a sus personajes para tratar de reconstruir el sistema político, social y cultural de la sociedad que las ha creado²⁸⁶. La propuesta literaria, en cambio, considera que los relatos heroicos y sus protagonistas son obras artísticas y, como tales, los analiza por su valor estilístico, su aspecto formal y el contenido temático²⁸⁷. El propósito no es lo único que distingue estas dos aproximaciones. La propuesta sociocultural tiene un carácter restrictivo ya que considera que cada conjunto textual refleja los valores e ideales de una determinada civilización y de un sistema sociopolítico concreto. La alternativa literaria, en cambio, es universalista ya que busca los elementos comunes que comparten todos los relatos que forman parte de una determinada categoría o género literario sin importar su cronología, el periodo histórico al que pertenecen o la sociedad que los ha producido. La opción sociocultural enfatiza el contexto histórico y político que se le presupone a cada relato. La literaria, en cambio, profundiza en la estructura, la temática y el rol de los personajes. La perspectiva desde la que se interpretan los relatos repercute sobre el modo de analizar a las figuras heroicas que los protagonizan. Estas se definen como símbolos de una época y representantes de un modelo cultural o como personajes de ficción que expresan el pensamiento y la capacidad creativa de los seres humanos.

Las primeras publicaciones dedicadas a las composiciones y a las figuras heroicas se producen a partir de la segunda mitad del siglo XIX en el seno de disciplinas académicas como la antropología, la filosofía, la mitología, la sociología, la crítica literaria o el psicoanálisis, entre otras. Esta variedad da lugar a todo tipo de estudios en

²⁸⁶ En esta línea situamos a todos aquellos investigadores que han utilizado los poemas sumerios como fuentes para reconstruir la tradición sociocultural, política o histórica de la Mesopotamia del III milenio. El máximo exponente de esta línea es Kramer: 1946, 1956a, 1959, 1963a Sin embargo, otros autores han utilizado parte de la producción literaria desde una perspectiva histórica. Sucede así, por ejemplo, en: Klein 1976, 1981a, 1981b, 1990; Cooper 1983a, 1983b, 2001, 2016; Westenholz 1983, 1997, 2007; van de Mieroop 1999; Hallo 1996, 2010; Rubio 2003, 2007b, 2016, entre otros.

²⁸⁷ Esta es la tendencia minoritaria. Jacobsen (Jacobsen 1939, 1975, 1976a, 1987) es uno de los primeros autores que se interesa por el contenido artístico y literario de los poemas sumerios más allá de las cuestiones históricas. Sin embargo, cabe señalar que la consolidación de este tipo de estudios en Mesopotamia se produce a partir de la segunda mitad del siglo XX. Entre otros cabe destacar los trabajos de: Berlin 1983; Forsyth 1981, 1987; Black 1992, 1998; Ferrara 1995, 2006; Gadotti 2005, 2006; Feldt 2007, 2010, 2011; Wisnom 2019, entre muchos otros.

los que para realizar el análisis textual se aplican el enfoque, los métodos y las herramientas propias de cada disciplina. Uno de los objetivos prioritarios de los estudios heroicos es la clasificación de los relatos y de los personajes. Esta cuestión ha generado un intenso debate teórico en todas las disciplinas en las que se ha producido.

Para clasificar los textos es preciso identificar los elementos que los definen y las particularidades que caracterizan el corpus y lo distinguen del resto de composiciones literarias. Con los personajes sucede lo mismo. Para determinar qué son y quiénes son las figuras heroicas hace falta señalar todo aquello que las caracteriza.

El problema principal que afecta a ambas cuestiones es la naturaleza de los personajes. La literatura distingue las historias fabulosas que protagonizan los dioses de aquellas que realizan los seres humanos. A las primeras se las etiqueta como mitología y a las segundas como épica o epopeya. Sin embargo, al analizar ambos tipos de historias y cómo son sus protagonistas las semejanzas entre ellas son mucho mayores que las diferencias. Dentro del grupo de los mortales, la literatura contempla diversos tipos de personajes. Por un lado, están los semidioses, que no son divinos ni tampoco humanos, sino que entremezclan elementos de ambas naturalezas. Los semidioses se asocian con las leyendas, los cuentos y tienen un rol muy destacado en el folclore. Por el otro, están los personajes históricos que, aun formando parte de ficciones literarias, tienen un marcado carácter realista y verosímil que también define sus aventuras, las crónicas. La naturaleza del protagonista, por tanto, es un elemento básico a tener en cuenta para la clasificación de los relatos y los personajes.

Además de la naturaleza, que se puede interpretar de forma restrictiva (para excluir a los dioses de la categoría heroica) o inclusiva (al considerar que la naturaleza diferencia a dos tipos de personajes que tienen la misma condición), clasificar los relatos supone tener que etiquetarlos y definirlos puesto que hay muchas formas diferentes de nombrar las aventuras fabulosas que protagonizan las figuras heroicas: textos épicos, epopeyas, mitos, leyendas, cuentos de hadas, folclore, poesía heroica, narrativa heroica, etc. Dado que temática y argumentalmente todos estos tipos de relatos son muy similares, se emplean las cuestiones técnicas, estilísticas y formales para tratar de diferenciarlos.

La clasificación de los relatos protagonizados por las figuras heroicas es un tema sobre el que, a día de hoy, todavía no se ha establecido un consenso. En líneas generales, podemos distinguir dos propuestas que responden a la aproximación sociocultural y literaria que comentábamos con anterioridad. Los partidarios de la primera opción limitan la categoría heroica a los personajes mortales de modo que excluyen a las divinidades y

la mitología de la clasificación (esta propuesta toma como modelo la tradición clásica greco-romana). Los partidarios de la opción literaria, en cambio, definen los relatos por su estructura, temática y contenido, de modo que la naturaleza se interpreta como un elemento de caracterización y de distinción entre personajes, no como un factor de exclusión. Igual sucede con los relatos mitológicos que comparten muchos de los elementos que caracterizan el resto de aventuras fabulosas.

Cabe señalar que ambas opciones son subjetivas e igual de válidas. La disciplina de la que se realiza la aproximación, la metodología que se utiliza, la interpretación de las composiciones o la consideración que se da a los personajes influyen en la creación de modelos de clasificación teóricos que, finalmente, responden a la disposición, intuición y subjetividad de cada autor. Con el propósito de alejar la subjetividad y la valoración personal de los modelos propuestos, la crítica y la teoría literaria han recurrido a los métodos y las herramientas que utilizan disciplinas como la lingüística, la semiótica o la estadística, con el objetivo de analizar los textos y todos sus componentes mediante datos objetivos que sean calculables y comparables. De este modo, se traslada sobre los textos literarios la metodología científica que consiste en la descomposición de cualquier elemento en unidades mínimas de significado. Este proceso de simplificación permite identificar las estructuras básicas (el núcleo) de las palabras, de los símbolos o los textos. Así, una vez señalados los elementos estructurales, éstos se pueden someter a todo tipo de análisis comparativos y a la creación de modelos-teóricos tipo.

Esta metodología supone que los relatos que forman parte de un corpus se analizan, en primer lugar, individualmente. Cada texto se descompone en unidades mínimas, se extraen sus elementos estructurales, se identifican los motivos-tipo que definen el relato y a sus participantes y, por último, se crea un modelo arquetípico. Una vez descompuestos todos los integrantes de un conjunto, se realiza el análisis comparativo que determina el funcionamiento de la categoría. Teóricamente este método garantiza la objetividad de sus modelos y conclusiones ya que el método se basa en la recopilación de datos en el análisis comparativo, no en la interpretación de un autor.

Pese a que ningún análisis es plenamente objetivo, ya que la elaboración del método, los procesos de selección de material, la obtención de los datos y el estudio comparativo están condicionadas por los investigadores que participan en el proceso, consideramos que este tipo de metodología plantea un análisis objetivo de las composiciones que se construye sobre datos que se extraen del contenido y de la estructura elemental de los relatos.

La lista de autores que han analizado las particularidades de las composiciones y de los personajes heroicos es extensísima. Con el propósito de presentar una panorámica general sobre esta cuestión vamos a señalar algunos de los trabajos más significativos dedicados a esta temática cuyas propuestas e hipótesis han resultado decisivas para el desarrollo de los estudios heroicos²⁸⁸.

De entre todos los autores que han abordado esta cuestión desde la perspectiva sociocultural, cabe señalar a G. W. F. Hegel y su monografía *Vorlesungen über die ästhetik* (1832 y 1845)²⁸⁹ donde el autor analiza los dos modelos básicos, y contrapuestos, que aparecen en lo que considera como los dos géneros heroicos por excelencia de la literatura clásica, la épica y el drama. Otro autor destacado es Th. Carlyle, que publica *On Heroes, Hero-Worship, The Heroic in History* (1841)²⁹⁰ donde define de los conceptos héroe y heroísmo considerando que los dos fundamentos de ambas ideas son las cualidades excepcionales que posee un personaje y el impacto de sus actos sobre la humanidad. Carlyle, además, considera que con estas dos cualidades cualquier personaje literario, personalidad histórica, dios, rey, profeta o escritor, debe considerarse como un auténtico héroe.

El sociólogo E. Durkheim publica *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) una aproximación antropológica que traslada la cuestión heroica a lo que el autor denomina las “culturas de los pueblos primitivos” analizando el rol simbólico y religioso que desempeñan las figuras heroicas y los actos que se les asocian en las sociedades que las han creado. Otro trabajo relevante que propone la aproximación simbólica del concepto heroico en las denominadas “sociedades primitivas” es el del psicoanalista S. Freud en *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1913) donde aplica los principios básicos del psicoanálisis para interpretar algunas de las figuras heroicas más destacadas de la tradición griega clásica, como Edipo, Orestes y Odiseo, y el significado de los episodios clave en la vida de todo héroe trágico: la “autodestrucción heroica” y “el conflicto padre-madre-hijo”. O. Rank, otro destacado psicoanalista, es el autor de *Der Mythos von der Geburt des Helden* (1909)²⁹¹, una monografía dedicada al nacimiento del héroe (el episodio que forja el

²⁸⁸ No todas las obras que se citan a continuación se han utilizado en la elaboración del presente trabajo. Las monografías empleadas son aquellas que van acompañadas de la pertinente referencia bibliográfica en nota.

²⁸⁹ Sobre la obra de Hegel y sus principales postulados véase: Viñas 2002: 308- 318.

²⁹⁰ Carlyle [1841] 1993.

²⁹¹ Rank [1909] 1991.

carácter del héroe a través de la tragedia, la convulsión, la violencia, el desprecio y el rechazo²⁹²).

B. Malinowski genera un modelo de interpretación que se ha denominado “el funcionalismo pragmático” a través de obras como *Myth in Primitive Psychology* (1926), y *Magic, Science, and Religion and Other Essays* (1945). Malinowski considera que todas las producciones de índole cultural, la religión, las prácticas rituales y la producción literaria, son mecanismos que responden a las necesidades universales del ser humano en tanto que organismo psicofisiológico inmerso en una sociedad. Desde esa perspectiva Malinowski retrata a las figuras heroicas y su función mágico-religiosa.

El filósofo húngaro G. Lukács publica *Die Theorie des Romans* (1936) una de las obras clave para el análisis de la novela y todos sus componentes, que completa en *Der historische Roman* (1955), una monografía dedicada a la novela histórica donde Lukács, que parte del modelo heroico de Hegel, utiliza los héroes épicos y trágicos de la tradición clásica para explicar los cambios sociopolíticos y literarios que se producen a lo largo del siglo XX²⁹³. El experto en lengua y literatura clásica C. M. Bowra publica *Heroic Poetry* (1952), una publicación dedicada a los principales poemas heroicos de la antigüedad y a sus personajes. Bowra, que es uno de los investigadores más relevantes dentro de la perspectiva sociocultural utiliza el contenido político e histórico de los relatos para describir las denominadas edades heroicas²⁹⁴.

En la línea de Bowra, centrando sus estudios en el ámbito lingüístico indoeuropeo, cabe destacar a G. Dumézil y sus monografías *L'Idéologie tripartite des Indo-Européens* (1958) y *Mythe et Épopée* (1968 y 1973) en las que el autor desarrolla uno de sus principales postulados, la conocida como “la teoría de las tres funciones”. Dumézil sostiene que los principios básicos del modelo económico, político y cultural de las civilizaciones indoeuropeas se reflejan en el modelo arquetípico heroico de las composiciones literarias mitológicas que presentan todas las culturas que forman parte de la familia lingüística indoeuropea²⁹⁵. En la línea de Bowra y Dumézil cabe destacar las monografías de D. Madelénat, *L'Épopée* (1986), de F. Oinas, *Heroic, Epic and Saga*

²⁹² Sobre la aplicación de las teorías psicoanalíticas al análisis literario véase: Viñas 2002: 541-554. Los máximos exponentes de esta tendencia son Freud y Jung. Sobre ambas escuelas y las diferencias principales entre ellas véase: Miller 2000: 52-69.

²⁹³ Sobre Lukács y sus principales aportaciones véase: Viñas 2002: 418-423.

²⁹⁴ Sobre la utilización de la producción literaria para describir las diferentes edades heroicas véase: Chadwick 1912; Chadwick y Chadwick 1932-40.

²⁹⁵ Dumézil [1968] 2016. Para el propósito que nos ocupa véase también Dumézil 1971.

(1978)²⁹⁶ y de D. Miller, *The Epic Hero* (2000)²⁹⁷, que utilizan la literatura heroica y a sus personajes para recrear la situación política, social e histórica de las primeras civilizaciones.

Las monografías de carácter sociocultural e histórico continúan vigentes a día de hoy. En las últimas décadas cabe señalar las publicaciones de J. M. Foley²⁹⁸, de Ch. Beye²⁹⁹, D. Konstan y A. Raaflaub³⁰⁰, de M. Smith³⁰¹ o de Reitz y Finkmann³⁰² entre muchas otras.

Todas las obras citadas con anterioridad presentan, además del tipo de interpretación que hacen de relatos y personajes, otros elementos comunes. La mayor parte de los estudios se han focalizado geográfica y culturalmente en la órbita occidental y se han construido sobre los principios heroicos que establece la tradición clásica greco-romana. Incluso los trabajos de Dumézil, que se remontan a los orígenes indoeuropeos tienen ese referente. Otro elemento que comparten todas estas monografías es la exclusión de las divinidades de la categoría heroica. Desde la perspectiva histórica las figuras y las composiciones seleccionadas parten del principio de la mortalidad de los héroes y trasladan las vicisitudes que ello supone a las aventuras (trágicas y dramáticas) que realizan los personajes. En estos trabajos las divinidades ocupan una parte significativa del discurso ya que, aunque no se consideran figuras heroicas los dioses tienen un rol esencial en la construcción de los héroes y en su devenir. La distinción entre los personajes que se basa en su naturaleza se refleja también en la selección del corpus que se propone desde la perspectiva sociocultural y es que la mitología está excluida del conjunto heroico que se limita a las historias que protagonizan los mortales, ya sean semidioses, personajes legendarios o personalidades históricas.

Desde la perspectiva literaria, los estudios dedicados a las figuras heroicas están estrechamente relacionados con la evolución y el desarrollo de la disciplina narratológica³⁰³. De todas las categorías o géneros que se han identificado en los corpus literarios de la antigüedad y la modernidad, la narrativa es el espacio heroico por excelencia. La narrativa es un conjunto textual amplísimo que incluye todos aquellos

²⁹⁶ Oinas 1978.

²⁹⁷ Miller 2000.

²⁹⁸ Foley 2005.

²⁹⁹ Beye 2006.

³⁰⁰ Konstan y Raaflaub 2010.

³⁰¹ Smith 2014.

³⁰² Reitz y Finkmann 2019.

³⁰³ Sobre la narrativa y la narratología véase: Bal 1990; Estébanez Calderón 2004: 713-718.

relatos que tienen un determinado estilo, tono y temática. La uniformidad de los textos narrativos en estos tres aspectos ha facilitado la aplicación, con éxito, de los métodos de análisis lingüístico, semiótico y estadístico que finalmente han acabado generando una nueva disciplina literaria, la narratología, la ciencia destinada al estudio de los textos narrativos. El objetivo de esta disciplina consiste en la elaboración de modelos genéricos que permitan interpretar del mismo modo todos los relatos narrativos de la historia de la humanidad con total independencia de su cronología, del espacio geográfico o de la cultura que los ha producido. La narratología parte de un supuesto elemental: la narrativa es un modo de expresión universal que, aunque se manifiesta de diferentes formas en los mitos, en los cuentos, en las fábulas, en las leyendas, en las novelas, en los cómics y en las producciones cinematográficas, utiliza el mismo el tono, estilo y temática. Todos los textos narrativos, además, se componen de una estructura elemental invariable que da forma a la expresión narrativa. Al carácter universal y a la estructura invariable se le añade otro factor decisivo y es que todo relato individual pertenece a un conjunto más amplio, es decir, que todos los relatos narrativos tiene dos niveles: el que reúne los elementos básicos de la narrativa y el que señala las particularidades propias del subgrupo al que cada relato pertenece. De este modo se supera la barrera de la especificación y se genera un espacio literario común que es atemporal y ahistórico de modo que los principios narratológicos se pueden aplicar sobre cualquier corpus que reúna los requisitos para ello, incluido el sumerio.

Formalistas, críticos literarios, estructuralistas, etnólogos, antropólogos y mitólogos han contribuido al desarrollo de la narratología y, con ello, han favorecido una nueva aproximación sobre los textos literarios basada en un método de análisis de carácter homogéneo y universal. De entre todas las figuras relevantes en este proceso que se inicia con el siglo XX cabe destacar a V. Propp³⁰⁴, E. Méletinski³⁰⁵, C. Lévi-Strauss³⁰⁶, A. J. Greimas³⁰⁷, C. Bremond³⁰⁸, R. Barthes³⁰⁹, T. Todorov³¹⁰, N. Frye³¹¹ o M. Bal³¹², entre muchos otros³¹³.

³⁰⁴ Propp [1928] 2011.

³⁰⁵ Méletinski 1963, [1969] 2011, [1976] 1998.

³⁰⁶ Lévi-Strauss [1958] 1995, [1979] 2001.

³⁰⁷ Greimas 1966a, [1966b] 1987.

³⁰⁸ Bremond 1964, 1973.

³⁰⁹ Barthes [1957] 2005, 1966a, [1966b] 2005.

³¹⁰ Todorov [1967] 1980.

³¹¹ Frye 1973.

³¹² Bal 1990.

³¹³ Para una panorámica general sobre el desarrollo de la crítica literaria y las diversas escuelas que han formado parte de ello véase: Viñas 2002: 357-577.

El antropólogo y lingüista ruso V. Propp publica *Morfologija skazki* (1928) una obra que está dedicada a los cuentos maravillosos que forman parte de la tradición folclórica rusa. En esta monografía Propp desarrolla un método para analizar los cuentos desde la perspectiva de las acciones y los actores que participan en la estructura elemental que comparten todos cuentos. El concepto de “función” de Propp (que se definen como las unidades mínimas de significado que conforman el nivel “fábula” de los relatos) es uno de los puntales sobre el que se sostiene la narratología³¹⁴.

Junto a Propp otro de los personajes de gran trascendencia es el antropólogo C. Lévi-Strauss que utiliza el estructuralismo lingüístico para interpretar los mitos. En dos de sus obras, *Anthropologie structurale* (1958) y *Mythologiques* (1964-1971), Lévi-Strauss no sólo descompone los relatos mitológicos en unidades mínimas de significado, los denominados mitemas, sino que el autor señala los tres elementos fundamentales que conforman la estructura de este tipo de composiciones: el almacén, el código y el mensaje. A diferencia de Propp, Lévi-Strauss reivindica en sus monografías el contexto sociocultural que rodea a relatos y personajes³¹⁵. Aunque hemos situado este autor en la perspectiva literaria, cabe señalar que Lévi-Strauss plantea, en realidad, una aproximación mixta a los textos, en la que se combina el análisis literario con la interpretación sociocultural³¹⁶.

A. Greimas publica *Sémantique structurale: recherche et méthode* (1966) una monografía en la que el autor fusiona los principios básicos del planteamiento de Propp y la estructura mitológica de Lévi-Strauss, para crear el modelo actancial³¹⁷. A diferencia de Propp y Lévi-Strauss, Greimas prioriza el análisis de los personajes sobre la estructura elemental de los relatos. El modelo actancial examina las relaciones y las funciones que desempeñan los actores que participan en los textos narrativos dando lugar al siguiente esquema: Sujeto-Objeto, Destinador-Destinario y Ayudante-Oponente. Dicho esquema, a su vez, establece tres categorías o niveles de motivación en los personajes: Deseo (Sujeto-Objeto), Saber (Destinador-Destinario) y Querer (Ayudante-Oponente).

³¹⁴ Sobre la obra de Propp en opinión de sus colegas académicos véase: Lévi-Strauss [1979] 2001; Bremond y Verrier 1982; Méletinski [1969] 2011 (un ensayo titulado “Strukturno-tipologicheskoe izuchenie skarki” que se incluye como postfacio en la segunda edición rusa de *La morfología del cuento*).

³¹⁵ Barthes y Frye, entre otros, también apuestan por esta opción mixta de análisis que combina literatura y contexto sociocultural.

³¹⁶ Dado que el análisis estructural a los mitemas es prioritario en la aproximación de Lévi-Strauss hemos colocado al autor en la perspectiva literaria en lugar de situarle en la opción sociocultural.

³¹⁷ Greimas [1966b] 1987.

C. Bremond, en la línea de Greimas, expone en *La logique des possibles narratifs*³¹⁸, que los personajes y las relaciones que mantienen entre ellos son los elementos básicos que componen la estructura de los textos narrativos. Simplificando el modelo de Propp, Bremond plantea que las tres funciones elementales que constituyen el átomo narrativo son la función inicial (Acontecimiento), la segunda función (Acto) y la función final (Resultado). En *Logique du récit*³¹⁹, el autor aborda la clasificación de los relatos, de los personajes y los roles que éstos desempeñan. Bremond divide los textos narrativos en dos grupos: aquellos que favorecen al sujeto (Proceso de mejoramiento) y aquellos que lo perjudican (Proceso de degradación). Los personajes protagonistas, en función de cada tipo de narrativa, también se dividen en dos categorías: el agente y el paciente (esta definición tiene mucho que ver con los héroes buscadores y víctimas de Propp).

Otro autor que parte de los supuestos de Greimas, y a su vez del modelo de Propp, es T. Todorov, quien en *Les catégories du récit littéraire*³²⁰ modifica ligeramente el sistema actancial de Greimas al establecer las relaciones entre los personajes de los relatos narrativos sustituyendo las tres motivaciones de Greimas por: Deseo, Confidencia y Participación. La aportación más significativa de Todorov al análisis narrativo consiste en la incorporación de dos nuevos elementos, el discurso y la historia, dos cuestiones que plantea, entre muchas otras, en *Introduction à la littérature fantastique*³²¹ donde analiza las particularidades de la literatura fantástica y sus principios básicos.

R. Barthes, en *Introduction à l'analyse structurale des récits*³²², aplica la metodología lingüística al análisis de los relatos narrativos. Barthes desarrolla la denominada “gramática del relato” que consiste en la descomposición de los textos imitando el modelo básico de análisis oracional Sujeto-Verbo-Complementos. Barthes sostiene que el estudio de los textos narrativos aborda tres niveles: las funciones, las acciones y la narración, cuyos postulados básicos son los que han propuesto Propp, Greimas y Todorov respectivamente. Barthes, también reivindica a Lévi-Strauss al afirmar que las obras literarias están condicionadas por el contexto sociocultural que las ha generado prestando especial atención al público original al que van dirigidas. Barthes define la literatura como un sistema funcional que se compone de dos partes: una constante, la obra en sí, y una variable, la época en la que la obra es leída. La lengua, la

³¹⁸ Bremond 1966.

³¹⁹ Bremond 1973.

³²⁰ Todorov 1966.

³²¹ Todorov [1970] 1980.

³²² Barthes 1966a.

ideología y el periodo histórico son determinantes para comprender el sentido y el significado que transmite cada relato.

Otro trabajo significativo es *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1973) de N. Frye. Se trata de una monografía que contiene cuatro ensayos. El primero de ellos, “Historical Criticism: Theory of Modes”, analiza la relación intrínseca que se establece entre el tipo de personaje y el género literario que éste protagoniza³²³. Frye aplica dos métodos distintos en su análisis literario: un estudio exhaustivo del relato que atiende a las cuestiones internas (método centrípeto) y un examen detallado de la época y de la situación social, política y económica en la que se crean los relatos y los personajes que los protagonizan (método centrífugo). Con esta metodología que combina literatura y contexto y partiendo del supuesto que cada tipo de personaje se asocia con un género específico, Frye propone que la literatura heroica tiene cinco modelos: el héroe supremo divino de los mitos, el héroe superior humano de las leyendas, los personajes fabulosos del folclore y de los cuentos fantásticos, el líder humano que protagoniza la épica y la tragedia (lo que el autor califica de “High mimetic mode”), el personaje corriente de la comedia y la ficción realista (o “Low mimetic mode”) y, por último, el héroe ridículo cuyas aventuras y desventuras relatan los textos de carácter irónico y satírico. La propuesta de Frye añade dos elementos significativos a los estudios heroicos: la incorporación de las divinidades y de la mitología a la categoría heroica (algo que rechazan los partidarios de la línea sociocultural) y una definición amplia del concepto de “héroe” que comprende personajes diversos cuyo heroísmo se aleja del concepto tradicional que procede de la literatura clásica.

En último lugar queremos referirnos a *Narratology: introduction to the theory of narrative* (1985) la monografía de M. Bal. Allí la autora desgana los conceptos básicos, las herramientas y el funcionamiento del método narratológico. Se trata de un compendio de todos los principios y postulados que han configurado la disciplina y han contribuido a su desarrollo y consolidación.

La narratología determina que todo relato narrativo se compone de 3 capas o estratos: la fábula, la historia y el texto, que se definen del modo siguiente:

“Un texto es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un texto narrativo será aquel en que un agente relate una narración. Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados

³²³ Frye 1973: 33-67.

que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son los agentes que llevan a cabo las acciones.”³²⁴

De todas estas capas, la fábula es la que comprende los elementos estructurales del relato: los acontecimientos o funciones, los actores, las acciones, el espacio y el tiempo. Cada uno de estos elementos se organiza en secuencias que se ordenan de una determinada manera para generar una historia completa que tiene un inicio, un desarrollo y un final. El soporte material que transmite dicha historia y que se adecua a unos signos y a un lenguaje determinado es el texto. La historia que se cuenta, con algunas modificaciones más o menos destacadas, es siempre la misma. El texto, en cambio, varía significativamente en función de la lengua y del soporte escogido.

La narratología presupone que la capa-fábula es homóloga³²⁵. En todas las culturas de la humanidad la estructura elemental que se emplea para construir los relatos narrativos es común en todos los textos de este tipo. La identificación de los temas estructurales permite crear un modelo teórico que señala el armazón de la narrativa. De todos los elementos que constituyen la capa-fábula, cabe destacar especialmente a los protagonistas de la historia³²⁶. Para Bal los héroes, los actores principales de los relatos narrativos, son todos aquellos personajes que sobresalen en la historia. La autora establece 5 criterios que permiten identificarlos:

- Calificación: el relato profundiza en este personaje sobre cualquier otro. Se describe su apariencia física, sus características psicológicas, sus habilidades peculiares, sus motivaciones, se dan datos sobre su pasado, su origen, etc.
- Distribución: el héroe es el personaje que más veces aparece a lo largo de la historia y su presencia se produce durante los episodios y los momentos más destacados del relato.
- Independencia: el héroe puede actuar por sí solo y expresarse en forma de monólogos. No necesita a otros personajes (salvo al antihéroe si el relato contempla esta opción) para tener sentido y significado por sí mismo.
- Función: es el único personaje capaz de llevar a cabo ciertas acciones.
- Relaciones: el protagonista mantiene una relación intensa y directa con todos los demás participantes del relato (aunque sea indirectamente el protagonista está vinculado con todos los demás personajes).

³²⁴ Bal 1990: 13.

³²⁵ Bal 1990: 20.

³²⁶ Bal 1990: 99-100.

Bal propone que en la narrativa hay tres tipos de héroes: el activo, la víctima y el pasivo. La diferencia entre ellos reside en el éxito obtenido tras la aventura. El héroe activo lucha, se enfrenta a sus enemigos y vence. El héroe víctima sufre abusos e injusticias que le empujan a actuar y finalmente a lograr su propósito. El último tipo, el pasivo, es el antihéroe, el personaje excepcional cuyos objetivos acaban fracasando³²⁷. Esta cuestión es especialmente relevante para el tema que nos ocupa puesto que Bal es una de las primeras investigadoras que incluye a los personajes antiheroicos en la categoría de héroes. El modelo de Bal no distingue a los protagonistas por su naturaleza o por su rol, sino que el elemento que emplea para ello es el resultado de la aventura que distingue los éxitos de los héroes (los buscadores y víctimas de Propp o los agentes y pacientes de Bremond) de los fracasos de los antihéroes (el denominado héroe pasivo de Bal).

En líneas generales, igual que sucede con los estudios heroicos que se han planteado desde la perspectiva sociocultural, las monografías propuestas desde la óptica literaria también presentan rasgos comunes. El primer dato a destacar es la relevancia que adquieren los mitos y los cuentos en la construcción de los modelos de análisis teóricos. En lugar de optar por los géneros mayores, como son la épica o la tragedia, se prioriza los mitos y los cuentos por su carácter universal y porque los temas y los motivos que en ellos aparecen, así como sus personajes, son atemporales. En segundo lugar, cabe señalar que los estudios heroicos que propone la teoría literaria analizan con detalle los componentes que forman parte del relato atendiendo a la estructura y a los actores que participan en él. Exceptuando las propuestas de carácter mixto de investigadores como Lévi-Strauss, Barthes o Frye, el contexto es secundario en el análisis. En este sentido se trata de un estudio de carácter interno que aísla las composiciones de su entorno. Otro elemento a destacar es la definición del concepto de héroe. La perspectiva literaria plantea un modelo heroico mucho más amplio e inclusivo que el que propone la opción sociocultural al considerar que las figuras heroicas son todos aquellos personajes que protagonizan relatos narrativos con independencia de su naturaleza, de sus atributos singulares o de su posición. No existe, por tanto, un único modelo heroico como tal, sino que hay muchos tipos de héroes diferentes que forman parte de una categoría. De igual modo sucede con el corpus textual que se considera heroico. La perspectiva sociocultural se basa principalmente en la épica y en los géneros de la literatura clásica greco-romana,

³²⁷ Bal 1990: 100.

mientras que la opción literaria escoge la narrativa e incluye todos los relatos que comparten temas y estructura. De modo que a la épica o la tragedia se le añaden los mitos, los cuentos, las fábulas, las leyendas, etc.

Aunque las dos aproximaciones, sociocultural y literaria, son útiles para analizar e interpretar los textos heroicos y a sus protagonistas, para el desarrollo de este trabajo hemos utilizado el método que propone la opción literaria.

La metodología de análisis que propone la narratología, basada en la descomposición de los relatos en unidades mínimas de significado para identificar los motivos estructurales que definen los relatos y a los personajes, es una herramienta válida para el corpus heroico sumerio ya que la narratología propicia el análisis de todos los relatos que tienen una temática, unos personajes y unos temas similares sin importar cuál sea el estilo o el formato en el que se expresen.

Aunque el presente trabajo prioriza la perspectiva literaria para analizar e interpretar los poemas sumerios y a sus protagonistas no hemos prescindido totalmente del contexto sociocultural. En el capítulo anterior hemos señalado el marco histórico general que incide en la producción literaria con el propósito de señalar los factores políticos, ideológicos y socioculturales que provocan transformaciones significativas en la literatura sumeria con el paso de los milenios. El análisis literario de los poemas y la interpretación del contexto histórico que los rodea no son dos aproximaciones incompatibles. Las composiciones y los personajes que las protagonizan son, al mismo tiempo, objetos literarios y símbolos o representantes de una época.

La discusión anteriormente descrita también está presente en el ámbito de la sumerología. En líneas generales cabe destacar que la tendencia mayoritaria, especialmente en las primeras publicaciones que están dedicadas a la cuestión heroica, es la sociocultural, aquella que utiliza las composiciones para tratar de recrear el contexto histórico en el que se han producido. El estudio de los poemas pasa por la edición crítica, la traducción del relato y la interpretación del contexto. El análisis literario (el argumento, la temática, los personajes y sus funciones, etc.) se reduce a la mínima expresión. Este planteamiento sobredimensiona los relatos heroicos y a sus protagonistas al considerarlos fuentes históricas que reflejan con más o menos precisión, un modelo sociopolítico concreto³²⁸.

³²⁸ Sobre los autores más destacados que aplican esta perspectiva véase la nota 317 del presente trabajo.

El cambio de tendencia y el afianzamiento de la perspectiva literaria se producen, desde nuestro punto de vista, tras la publicación de J. Black *Reading Sumerian Poetry* (1998). En ella Black plantea un estudio literario de los poemas sumerios en el que el corpus se analiza por su estilo, su estructura, la diversidad temática, etc. En otras palabras, Black apuesta por el tipo de análisis textual que propone la crítica literaria³²⁹.

Tras la monografía de Black, autores como B. Alster, L. Feldt, P. Michalowski, C. Suter o H. Vanstiphout, entre otros, priorizan las cuestiones literarias en sus monografías³³⁰. De entre todos ellos, queremos destacar las propuestas de L. Feldt que, además de interpretar los poemas desde la perspectiva literaria, utiliza los principios básicos de la narratología en sus estudios.

Feldt ha elaborado diversos artículos donde combina la disciplina sumerológica con la teoría literaria y la narratología³³¹. Ello le permite proponer una aproximación alternativa a las composiciones literarias que atiende al argumento, la estructura, los motivos literarios, el análisis de los personajes y de los roles y las funciones que éstos desempeñan, etc.³³². Las propuestas de Feldt demuestran que los métodos de análisis y los recursos que facilitan las diferentes corrientes que forman parte de la crítica y la teoría literaria son útiles para interpretar el corpus sumerio. Tal y como plantea la narratología, muchos poemas presentan las características elementales de los relatos narrativos, de modo que éstos son susceptibles de ser analizados igual que cualquier otra composición que pertenezca a esta categoría. De este modo, Feldt descompone los poemas para identificar su estructura (los motivos que forman la capa-fábula), señala los elementos que definen el estilo y el tono del discurso narrativo, examina a los actores principales del relato describiendo sus características y el tipo de relación que mantienen entre ellos, etc. Otro aspecto que queremos destacar de sus publicaciones es el interés de la autora, contrariamente a lo que sucede en los estudios relativos a las composiciones heroicas, por las figuras antiheroicas a las que interpreta del mismo modo que a los héroes reivindicando el protagonismo y el rol esencial que desempeñan este tipo de personajes.

Feldt adapta el método de análisis narrativo al corpus sumerio. Así, por medio de la descomposición de los poemas en unidades simples con significado, la extracción de

³²⁹ Black 1998: 23-24.

³³⁰ Sobre los autores más destacados que aplican esta metodología de análisis literario véase la nota 318 del presente trabajo.

³³¹ Feldt 2004, 2007, 2010, 2011, 2013, 2015 entre otros.

³³² Feldt aplica la metodología narratológica y el principio de los tres niveles narrativos que plantea Bal: la fábula, la historia y el texto (Bal 1990).

los temas y motivos típicos, la identificación de los personajes y sus características y la asignación de roles, la autora analiza todos los aspectos claves de los poemas sumerios de estilo narrativo desde una perspectiva estrictamente literaria. Este es el tipo de estudio que planteamos en el presente trabajo y para ello, vamos a utilizar los postulados de V. Propp en *Morfologija skazki* (1928) y de J. Campbell *The Hero with a Thousand Faces* (1949).

La definición y la clasificación de los personajes, que afecta directamente a lo que se considera o no como poema heroico, igual que sucede con las distintas categorías literarias que comprende el corpus sumerio, ha dado lugar a diversas propuestas. En líneas generales, los personajes heroicos se clasifican o se distinguen entre sí por su naturaleza. Esta cuestión da lugar a tres modelos de interpretación diferentes que advertimos en las monografías dedicadas a las composiciones heroicas:

NATURALEZA	CONDICIÓN HEROICA	TIPO DE RELATO/ DENOMINACIÓN
Mortal	Reyes legendarios	Épica
Mortal	Reyes legendarios Reyes Históricos	Leyendas Cuentos Narrativa heroica Poesía heroica
Divina + Mortal	Dioses Criaturas divinas Reyes legendarios Reyes históricos	Épica mitológica y Épica heroica Narrativa o Cuentos heroicos

La primera opción considera que los héroes son personajes mortales que tienen atributos excepcionales (de modo que, en ciertos aspectos, son sobrehumanos). Así, la categoría heroica se limita únicamente a los reyes legendarios de Uruk, Enmerkar, Lugalbanda y Gilgameš, y a los poemas que protagonizan que se consideran del género épico. Este modelo parte de dos supuestos: la naturaleza humana o mortal como condición indispensable para los héroes y la mezcla de motivos ficticios e históricos en la composición. Cabe señalar que en esta propuesta se establece una comparativa entre los poemas sumerios y los elementos típicos que aparecen en los relatos épicos de otras culturas como, por ejemplo, la épica homérica. Todo ello proyecta una imagen heroica que define a los protagonistas como reyes de ciudades-estado independientes cuyos atributos más destacados son el liderazgo y las habilidades guerreras y sus aventuras relatan las campañas militares todo ello acompañado de elementos mágicos y fabulosos que vinculan al protagonista con los dioses y el universo fantástico. Los partidarios más

destacados de esta tendencia son, entre otros, Kramer³³³, Limet³³⁴, Renger³³⁵, Jacobsen³³⁶, Civil³³⁷, Hallo³³⁸, Noegel³³⁹, Sasson³⁴⁰ o Pryke³⁴¹.

Este modelo, restrictivo y muy limitado, plantea una definición de héroe peculiar ya que cuando la palabra se emplea para referirse a los reyes de Uruk esta transmite dos significados: la excepcionalidad del personaje y su protagonismo en el relato. Sin embargo, cuando la misma palabra aparece en otro tipo de composiciones, como por ejemplo en los poemas mitológicos, el concepto de héroe se vacía de significado y se utiliza como recurso estilístico para sustituir el nombre propio de ciertos personajes. Este es un fenómeno curioso ya que este modelo no considera que las divinidades formen parte de la categoría heroica y, sin embargo, emplean con frecuencia el concepto de héroe para referirse a ellas o para sustituir su nombre.

El segundo modelo es ligeramente más amplio, ya que dentro de la categoría heroica se incluye a los reyes históricos³⁴². Sin embargo, igual que en el caso anterior, los dioses quedan excluidos de la categoría. De este modo, la naturaleza mortal del personaje vuelve a ser una condición indispensable para tener la consideración de héroe. A nivel textual, el incremento de protagonistas aumenta el tipo de relatos heroicos ya que entre ellos se incluyen las composiciones que protagonizan los monarcas históricos (los poemas pseudohistóricos y los textos de alabanza). Otra diferencia entre este modelo y el anterior está en las etiquetas o el nombre que se emplea para referirse a los poemas heroicos. Esta propuesta reabre el debate acerca de la conveniencia de utilizar términos literarios modernos sobre el corpus sumerio ya que, en líneas generales, los partidarios de este modelo prefieren suprimir la etiqueta de “género épico”³⁴³. La crítica se basa en tres puntos: el anacronismo que supone el uso de términos procedentes de la teoría literaria moderna, la consideración de que el género épico es propio de la tradición cultural

³³³ Kramer 1963a: 37, 1988: 74-96.

³³⁴ Limet 1972.

³³⁵ Renger 1978.

³³⁶ Jacobsen 1987.

³³⁷ Civil 1997. El autor no emplea el término “héroe” Civil nombra a los protagonistas de los relatos heroicos “Supernatural protagonists” (Civil 1997: 94).

³³⁸ Hallo 2003.

³³⁹ Noegel 2005.

³⁴⁰ Sasson 2005.

³⁴¹ Pryke 2016.

³⁴² Klein, uno de los partidarios de esta propuesta, matiza el tipo de monarca que forma parte de la categoría heroica. El autor considera que los reyes divinizados, ya sean legendarios o históricos, son los únicos que ostentan la consideración de héroes. De modo que la categoría heroica se limita a Gilgameš, Gudea, Ur-Namma y Šulgi (Klein 2013).

³⁴³ Los más críticos con esta designación son Komoróczy (Komoróczy 1974); Alster (Alster 1990a, 1995); Edzard (Edzard 1994); Michalowski (Michalowski 1999, 2010) y Black (Black *et al.* 2004: 1).

occidental y no de la oriental y, por último, que las composiciones sumerias no se adecuan por estilo, estructura y diseño a los poemas épicos con los que se han comparado en numerosas ocasiones (los poemas, desde este punto de vista, se asemejan mucho más a los cuentos que a la épica homérica). La sustitución del concepto “épico” por otro más adecuado da lugar a diferentes propuestas. Komoróczy³⁴⁴, Alster³⁴⁵ o Rubio³⁴⁶ designan los relatos heroicos como “Folktales”. Edzard considera más oportuno denominarlos “Fairy tales”³⁴⁷. Michalowski prefiere hablar de “Heroic tales”³⁴⁸. Westenholz propone “Heroic Narratives” o “Legends” (para designar a los poemas que aluden a las gestas de los reyes acadios)³⁴⁹. Vanstiphout³⁵⁰, Black³⁵¹ y Cunningham³⁵² hablan de “Narrative poems/Narrative Poetry”. Smith³⁵³ los denomina “Heroic Poetry”. Verderame³⁵⁴ y Volk³⁵⁵, por su parte, prefirieron referirse a los poemas de un modo genérico y descriptivo, “Die Könige von Uruk”, “Le gesta di re” o “L’uomo si rivolge al dio” respectivamente.

Aunque el segundo modelo de clasificación excluye a las divinidades y la mitología de la categoría heroica, cabe destacar que algunos de los partidarios de esta tendencia, como Black, Edzard o Michalowski, señalan que distinguir a dioses, héroes legendarios y reyes históricos por el tipo de aventuras que protagonizan o por los atributos que poseen es una cuestión compleja. Con todo, prefieren situar las divinidades al margen de la categoría y centrarse únicamente en los personajes mortales, sean del tipo que sean.

El tercer modelo es el que nosotros compartimos y es la propuesta que hemos utilizado para plantear nuestra propia clasificación de las figuras heroicas y de los relatos que protagonizan. Este modelo considera que los héroes son los actores principales de los relatos de aventuras de modo que, con independencia de su naturaleza, la categoría heroica se compone de todos los personajes, dioses, criaturas divinas, reyes legendarios,

³⁴⁴ Komoróczy 1974.

³⁴⁵ Alster 1990a. Alster también se refiere a los poemas como “Sumerian Performance Poetry” (Alster 1995: 2319).

³⁴⁶ Rubio 2009

³⁴⁷ Edzard 1994.

³⁴⁸ Michalowski 2010.

³⁴⁹ Westenholz 1983, 1997.

³⁵⁰ Vanstiphout 2003: 11. Vanstiphout, a diferencia de la mayoría de autores, considera que los poemas protagonizados por Enmerkar, Lugalbanda y Gilgameš no son una unidad. Vanstiphout plantea que se trata de dos ciclos distintos: “Aratta Cycle”, que contiene los relatos de Enmerkar y de Lugalbanda, y “Gesta Urukæorum”, los de Gilgameš. Vanstiphout considera que el argumento, los motivos literarios y la motivación de los protagonistas en el relato muestran claramente que se trata de dos ciclos completamente distintos (Vanstiphout 2003: 11-13).

³⁵¹ Black *et al.* 2004.

³⁵² Cunningham 2007.

³⁵³ Smith 2014.

³⁵⁴ Verderame 2016: 40.

³⁵⁵ Volk 2015.

y monarcas históricos, que ostentan el rol protagonista en los relatos. En este modelo la naturaleza de los personajes es un elemento de caracterización no de discriminación. La incorporación de las divinidades y de las criaturas a la categoría heroica implica que la mitología también forma parte de la categoría heroica.

De entre todos los autores que sostienen esta propuesta cabe destacar a A. Berlin y N. Veldhuis. Aunque los dos coinciden en la incorporación de los seres divinos a la categoría heroica, sus respectivos modelos son muy diferentes en lo que se refiere a las etiquetas y la clasificación de los poemas. Berlin divide la categoría heroica en diversos tipos de composiciones³⁵⁶ mientras que Veldhuis plantea un conjunto narrativo único³⁵⁷.

Berlin crea su modelo partiendo de los postulados sobre el género épico y su clasificación de H. Jason³⁵⁸. Considerando que los poemas sumerios pertenecen al género épico³⁵⁹ Berlin divide el corpus en tres tipos relatos: “Mythic Epic”, “Heroic Epic” y “Carnavalesque Epic”. Siguiendo la hipótesis de Jason, la autora utiliza el tipo de héroe y la temática central de la composición, para distinguirlas entre sí. De los tres tipos, en el corpus sumerio identifica los dos primeros, “Mythic” y “Heroic Epic”.

La denominada “Mythic Epic” comprende todas aquellas composiciones que están protagonizada por divinidades y criaturas divinas. Temáticamente estos relatos tratan sobre la lucha cósmica entre el bien y el mal (el orden frente al caos) que se personifica por medio de dos fuerzas iguales en atributos y singularidad (el héroe divino y la criatura antihéroe). La “Heroic Epic” es la que protagonizan los seres humanos, la realeza. Esta categoría se subdivide en tres apartados, “Historical Epic”, “National Epic” y “Universal Epic”, que se distinguen entre sí por su protagonista: los personajes históricos y los legendarios³⁶⁰.

Berlin utiliza los métodos de análisis textual de los estudios literarios para extraer los temas básicos y la caracterización de los personajes del corpus sumerio y plantea un modelo heroico amplio que incluye a los dioses y los relatos mitológicos. Sin embargo, su propuesta es excluyente. Berlin no concibe una categoría única ni homogénea, sino que interpreta que los dioses y los hombres son dos modelos heroicos diferentes.

³⁵⁶ Berlin 1983.

³⁵⁷ Veldhuis 2003.

³⁵⁸ Jason 1968. H. Jason es la autora de dos monografías clave para el estudio de la épica: *Ethnopoetics: A Multilingual Terminology* (1975) y *Patterns in Oral Literature* (1977). Tras examinar los elementos básicos del género, Jason utiliza el tipo de protagonista y la temática para distinguir tres tipos de épica: la realista, la fabulosa (que enfrenta a los hombres con el reino mágico y sobrenatural) y la simbólica.

³⁵⁹ Berlin, además de ser su discípula, comparte sustancialmente las hipótesis de Kramer sobre la épica sumeria (Berlin 1983:17).

³⁶⁰ Berlin 1983: 18.

Veldhuis hace un planteamiento más sencillo. Al examinar el corpus literario sumerio con el propósito de agruparlo en categorías el autor advierte que hay tres criterios fundamentales para distinguir los distintos tipos de poemas: el estilo literario, los protagonistas y el tiempo. Basándose en esos tres aspectos, Veldhuis considera que la literatura sumeria comprende únicamente tres géneros: los textos narrativos, los himnos y los relatos paradigmáticos. El conjunto narrativo es el que corresponde a las figuras heroicas y sus aventuras. Los dioses, las criaturas mágicas, los reyes legendarios y los monarcas históricos se consideran héroes en tanto que todos ellos actúan como protagonistas en historias de aventuras³⁶¹. Veldhuis etiqueta este tipo de relatos de forma genérica y sencilla nombrándolos simplemente como “narrativa” o “cuentos heroicos”:

“Narrative texts relating the adventures of gods and/or men. A distinction between ‘mythical’ texts about gods and ‘epic’ texts about heroes seems to be of little relevance. The heroic tales concentrate on the early kings of Uruk: Enmerkar, Lugalbanda and Gilgameš. Other compositions relate the adventures of gods and goddesses such as Inanna (goddesses of love and war), Enki (a cunning god) and Ninurta (a warrior god).”³⁶²

Aunque Veldhuis considera que dioses y reyes forman parte de una única categoría heroica, lo cierto es que en la definición anterior advertimos una diferencia significativa entre ambos tipos de personajes. Los relatos que considera “heroicos” son los poemas protagonizados por los reyes de Uruk mientras que cuando alude a las composiciones de las divinidades el autor las denomina “relatos de aventuras”. Si se considera que los dioses y los seres humanos son formas distintas de representar una única categoría los relatos que protagonizan unos y otros se han de etiquetar del mismo modo.

El modelo de clasificación heroico que proponemos se basa en dos principios: la existencia de una sola categoría heroica que incluye a todos los personajes con independencia de que sean héroes o antihéroes, y de un único grupo de relatos. Las particularidades y singularidades que diferencian los poemas y a los personajes entre sí son las variantes de un modelo prototípico básico.

En el corpus sumerio existen diversos tipos de relatos que narran historias de acción y de aventuras. Dado que nosotros planteamos un análisis literario de las composiciones, priorizando el contenido, la temática, los motivos estructurales y la caracterización de los

³⁶¹ Veldhuis 2003: 38.

³⁶² Veldhuis 2003: 29.

personajes, consideramos que todos los poemas que presentan características comunes forman parte del conjunto heroico.

Los poemas distinguen dos tipos de personajes: los divinos y los humanos. Cada tipo presenta unas particularidades, que comparten todos los miembros de la misma clase, y singularidades, que diferencian a un personaje del resto de sus congéneres. Además, cada tipo de héroe desempeña un rol y realiza sus aventuras en un espacio determinado. Los relatos de aventuras y sus protagonistas comparten motivos típicos que configuran la estructura de la historia, el argumento y el modo de actuar de los personajes. Estos elementos comunes nos permiten agrupar e interpretar conjuntamente las composiciones aun cuando estas tienen un estilo, un tono o un formato ligeramente distinto. Esta cuestión es especialmente relevante en el corpus sumerio ya que, aunque las aventuras se desarrollan prioritariamente en los poemas narrativos, existe otro tipo de relatos en los que aparecen los elementos característicos de estas composiciones. Sucede así, por ejemplo, en los himnos, en los poemas de alabanza o en los relatos pseudohistóricos.

A diferencia de los tres modelos de clasificación que hemos comentado con anterioridad, nuestra propuesta contempla una sola categoría de personajes (que incluye a los dioses, las criaturas y los seres humanos legendarios e históricos) y de relatos (narrativa, himnos, relatos pseudohistóricos, poemas de alabanza, etc.). Basándonos en los principios estructurales, tal y como proponen los estudios literarios, hemos identificado que los motivos elementales de las composiciones heroicas sumerias son: la aventura, la magia y los héroes. A todo ello cabe añadir un cuarto componente que desempeña una función prioritaria en este tipo de composiciones, el armamento que es un complemento indispensable de la caracterización de las figuras heroicas. El análisis de las figuras y de los poemas sumerios que se desarrolla en los próximos capítulos del presente trabajo se fundamenta en los trabajos de V. Propp y de J. Campbell.

2.2 V. Propp y los cuentos maravillosos

En 1928 el folclorista ruso Vladímir E. Propp (1895-1970) publica *Morfologija skazki (La Morfología del Cuento)*³⁶³, un estudio dedicado a los cuentos maravillosos del folclore ruso³⁶⁴. Esta monografía es una de las obras que más repercusión ha tenido para la crítica y la teoría literaria del siglo XXI. El método y la interpretación textual de Propp

³⁶³ En adelante nos referiremos a esta monografía mediante el título en castellano.

³⁶⁴ Para una aproximación general a la obra de Propp véase: Viñas 2002: 373-376.

han trascendido el ámbito literario y su aplicación se ha trasladado a otras disciplinas académicas como la historia, la antropología, la sociología o la filosofía. El principio de la estructura elemental del relato y su descomposición en unidades mínimas, las funciones, supone un punto de inflexión en el análisis literario y se convierte en una referencia básica de la teoría, la crítica literaria y la narratología³⁶⁵.

En *La morfología del cuento* Propp desarrolla un método científico para analizar los cuentos maravillosos. Los cuentos son todos aquellos relatos breves, orales o escritos, que narran historias de ficción fantástica o verosímil. Se caracterizan por contar con un número reducido de personajes, por la tendencia a unificar el tiempo y el espacio en el que suceden los hechos y por su capacidad para excitar la atención y la emoción del receptor. Los cuentos constituyen una de las formas primitivas de la expresión literaria. Este tipo de relatos está estrechamente vinculado, tanto por su temática como por su estructura, con el folclore y con los mitos. Los cuentos maravillosos son aquellos en los que los elementos fantásticos, que son prioritarios en la historia, afectan tanto a los personajes como al escenario en el que suceden los acontecimientos³⁶⁶.

Tras examinar cientos de relatos, Propp advierte que hay dos elementos que se repiten sistemáticamente: la secuencia de los acontecimientos y los personajes que los protagonizan. Propp considera que dichos elementos constituyen el núcleo de la narración, de modo que en los cuentos los motivos y los personajes están por encima de los aspectos formales, estilísticos o históricos ya que éstos definen la estructura del relato.

Aunque el método Propp se elabora a través de los cuentos, su propuesta sirve para examinar todo tipo de relatos puesto que el análisis literario se centra en la estructura de la historia narrada y en los personajes que participan en ella. Las composiciones que carecen de un relato hilado o aquellas en las que los personajes no desempeñan ningún papel destacado son las únicas en las que el método de Propp no se puede aplicar. En las composiciones que pertenecen al género didáctico, como son las epístolas, los tratados o los ensayos no contienen los elementos básicos que analiza Propp. Con el género lírico

³⁶⁵ Los detractores más destacados de Propp, pese a reconocer la funcionalidad de su método, son Bremond (Bremond y Verrier 1982) y Lévi-Strauss (Lévi-Strauss [1979] 2001).

³⁶⁶ Estébanez Calderón 2004: 243-247. Sobre la clasificación de los cuentos de hadas cabe señalar la labor de A. Aarne y de S. Thompson que en 1961 publican *The Types of the Folktale, a Classification and Bibliography*, un índice temático que aúna los diferentes tipos de cuentos maravillosos. En 2004 H. J. Uther revisa y añade nuevos tipos al compendio de Aarne y Thompson y publica *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*. En la actualidad el índice de los cuentos maravillosos se identifica con las siglas ATU (Aarne-Thompson-Uther). Sobre la clasificación de los cuentos y la creación de los índices temáticos véase: Aina Maurel 2012: 125-148.

sucede algo similar. Himnos, canciones, elegías y églogas no siempre narran una historia determinada o emplean personajes concretos para conducir el tema del relato de modo que el modelo de Propp no siempre puede aplicarse. En cambio, en el género narrativo todos sus componentes priorizan la historia y los personajes. Sucede así en la épica, la epopeya, los cuentos, los mitos, las novelas o las fábulas. También ocurre de este modo en las composiciones del género dramático, especialmente en la tragedia y la comedia.

Propp equipara narración y oración (toda estructura gramatical que está formada por la unión de un sujeto y un predicado). Un cuento reúne cierto número de oraciones que contienen los motivos o acciones (el predicado), los agentes que participan y desempeñan dichas acciones (el sujeto) y los elementos que completan los sucesos y a los personajes (los complementos). Igual que se descomponen las oraciones, se pueden separar las partes que dan lugar a las narraciones. De esta forma, según la propuesta de Propp, todo relato se puede simplificar en frases cortas, oraciones sencillas de pleno significado, que permiten resaltar los temas básicos que constituyen el armazón del relato.

El método de Propp plantea una aproximación doble a los relatos ya que el análisis individual de cada composición va acompañado de un estudio comparativo de todos los textos que son del mismo tipo. Por un lado, se identifica la estructura y los componentes básicos de cada historia y, por el otro, se examinan conjuntamente dichas estructuras con el propósito de identificar los temas que se repiten en todas ellas que son los que definen y caracterizan a todos los relatos de ese tipo sea cual sea su cronología, espacio geográfico o modelo cultural.

El análisis individual de las aventuras narrativas es el primer paso del método. Esta fase se centra en las funciones y los personajes. Las funciones son las acciones que llevan a cabo los participantes en el relato, definidas desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga³⁶⁷. Estas se rigen por cuatro principios básicos³⁶⁸:

- Son el elemento constante del cuento
- Su número es limitado (son un total de 31 funciones)
- Se suceden de un modo concreto y específico
- Están presentes en todos los cuentos maravillosos sin excepción

Dado que las funciones son constantes, limitadas, fijas e invariables, Propp asigna a cada una de ellas un valor alfabético identificativo. Así el esquema estructural de todo cuento se puede expresar mediante una fórmula que, además de mostrar de forma clara y

³⁶⁷ Propp [1928] 2011: 33.

³⁶⁸ Propp [1928] 2011: 33-36.

esquemática el armazón del texto, facilita la comparativa estructural de los distintos relatos. Propp define cada una de las 31 funciones con tres datos: una oración simple que la describe, una palabra sinónima a la acción que representa la función y el valor alfabético³⁶⁹:

“XI. El héroe se va de su casa (definición: partida, designada con \uparrow)”³⁷⁰

“XXII. El héroe es auxiliado (definición: socorro, designado por Rs)”³⁷¹

“XXVIII. El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado (definición: descubrimiento, designado mediante Ex)”³⁷²

Los relatos narrativos comienzan con una exposición inicial de la situación. Esta aproximación no es propiamente una función, pero actúa como tal ya que en esta fase se presentan algunos elementos relevantes de la historia como los personajes, el entorno donde sucede la acción y los elementos desencadenantes (α). Tras ella se suceden las 31 funciones: Alejamiento (β), Prohibición (γ), Transgresión (δ), Interrogatorio (ϵ), Información (ξ), Engaño (η), Complicidad (θ), Fechoría (A), Carencia (a), Mediación (B), Principio de acción contraria (C), Partida (\uparrow), Primera función del donante (D), Reacción del héroe (E), Recepción del objeto mágico (F), Desplazamiento en el espacio entre dos reinos, viaje con un guía (G), Combate (H), Marca (I), Victoria (J), Reparación (K), La vuelta (\downarrow), Persecución (Pr), Socorro (Rs), Llegada de incognito (O), Pretensiones engañosas (L), Tarea difícil (M), Tarea cumplida (N), Descubrimiento (Ex), Transfiguración (T), Castigo (U) y Matrimonio (W^0_0)³⁷³.

Las 31 funciones representan acciones genéricas que pueden manifestarse o llevarse a la práctica de formas muy diversas. Al explicar cada función, Propp detalla las opciones más frecuentes que aparecen en los cuentos. La Fechoría (A), una de las funciones elementales, se puede manifestar de 24 formas distintas: el rapto de un ser humano (A^1), el rapto de un auxiliar o de un objeto mágico (A^2), la separación forzosa de un auxiliar (A^{11}), el abandono en el agua (A^{10}), el vampirismo o enfermedad (A^{18}) y así sucesivamente. La Carencia (a) contempla 6 variantes, la Mediación (B) 7 posibilidades, y la Reparación (K) 13 formas distintas de llevarse a cabo. Las distintas representaciones de las funciones se identifican con valores numéricos en superíndice. Aunque la mayor

³⁶⁹ Propp [1928] 2011: 37.

³⁷⁰ Propp [1928] 2011: 49.

³⁷¹ Propp [1928] 2011: 66.

³⁷² Propp [1928] 2011: 71.

³⁷³ Propp [1928] 2011: 37-74.

parte de ellas se expresa de formas diversas, algunas funciones son únicas y su ejecución sucede siempre del mismo modo. La Partida (\uparrow), la Vuelta (\downarrow) o el Descubrimiento (Ex), se producen así: el héroe abandona su hogar, el protagonista regresa a su casa, el falso héroe no es capaz de superar el reto y se delata ante todos los presentes³⁷⁴.

Las funciones, además, se emplean de forma concreta. No se utilizan aleatoriamente y las pautas que determinan su orden, agrupación y asociación con ciertos personajes son constantes en todos los cuentos:

- La distribución u ordenación de las funciones obedece a criterios lógicos y estéticos que obligan a que la posición que ocupa cada función sea fija e inalterable.
- Las funciones no son independientes. Todas las acciones de la estructura narrativa se relacionan entre sí y se sitúan al mismo nivel en un sistema lineal (no hay funciones principales y secundarias, todas tienen la misma consideración y la misma importancia para el devenir de la historia).
- Las funciones no son excluyentes. Ninguna de ellas anula o discrimina a otra.
- En los relatos no tienen por qué aparecer las 31 funciones. La mayoría de cuentos, que generalmente son relatos muy breves, se construyen sobre unas pocas funciones. El autor es libre de emplear las funciones que considere oportuno siempre que su elección no vulnere las normas, la lógica y el orden.
- La combinación de funciones es limitada. El número finito y el orden fijo limita la disponibilidad de asociaciones. Ello explica que la mayor parte de los cuentos maravillosos presenten las mismas secuencias.
- Las funciones pueden o no constituir unidades narrativas por sí mismas. Algunas tienen significado por sí solas mientras que otras se agrupan por parejas para tener sentido pleno. En el caso de las funciones asociadas, siempre que se utilizan es necesario que los dos miembros del par estén presentes (sucede así, por ejemplo, con la Prohibición (γ) y la Transgresión (δ)).
- Las 31 funciones son flexibles y genéricas de modo que estas se adaptan a las necesidades de todo tipo de cuento (y de cualquier relato narrativo).

³⁷⁴ Para este tipo de cuestiones resultan muy útiles los cuadros esquemáticos que Propp incluye en los apéndices de la monografía. Éstos aparecen en el Apéndice I con el título: “Datos para poder agrupar los cuentos en un cuadro” (Propp [1928] 2011: 135-141) y el Apéndice III “Listado de Abreviaturas” (Propp [1928] 2011: 148-152). Estos cuadros esquemáticos recogen las funciones de Propp con todas las variantes que el autor identifica en los cuentos.

Las funciones producen secuencias narrativas. En los cuentos sencillos generalmente solo hay una. Los relatos más complejos enlazan dos, tres, cuatro o más secuencias narrativas que se suceden una tras otra³⁷⁵. De entre todas las posibilidades cabe señalar que las funciones que se repiten de forma sistemática en las aventuras narrativas son las siguientes:

α = situación inicial [$\beta \sim \theta$]

A = Fechoría / a = Carencia³⁷⁶

B = Mediación³⁷⁷

C \uparrow = Acción contraria (voluntad del héroe) \rightarrow Partida

DEF = Donante \rightarrow Reacción \rightarrow Objeto/ Auxiliar mágico

G = Desplazamiento entre dos reinos³⁷⁸

HIJ = Combate \rightarrow Marca \rightarrow Victoria

K = Reparación

\downarrow = Regreso

\downarrow PrRs = Regreso \rightarrow Persecución \rightarrow Socorro

MNQ = Tarea difícil \rightarrow tarea realizada \rightarrow Reconocimiento

W = Recompensa³⁷⁹

Propp utiliza las funciones más recurrentes y utilizadas en los cuentos para definir este tipo de literatura:

“Se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría (A) o una carencia (a) y pasando por las funciones intermediarias culmina en el matrimonio (W^0) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser una recompensa (F), la captura del objeto buscado o la reparación de un mal (K), los auxilios y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamamos secuencia. Cada nueva fechoría o perjuicio, cada nueva carencia, origina una nueva secuencia.”³⁸⁰

³⁷⁵ En el apéndice II titulado “Otros ejemplos de análisis” (Propp [1928] 2011: 141-148) el autor expone diversos ejemplos de análisis de textos compuesto por una y por varias secuencias.

³⁷⁶ Esta es la función que precede al agresor.

³⁷⁷ Dicha función precede la entrada del héroe en escena.

³⁷⁸ En este episodio los protagonistas de la acción son el héroe y el auxiliar mágico.

³⁷⁹ Propp define esta última función como “El héroe se casa y asciende al trono” (Propp [1928] 2011: 72). Sin embargo, el matrimonio con la princesa no es el único modo de finalizar el cuento ni la única posible recompensa que recibe el héroe. Según Propp hay 6 posibilidades: esposa+ reino (W^0), esposa (W^0), trono (W^0), compromiso (W^1), matrimonio renovado (W^2), recompensa económica, poder (W^3).

³⁸⁰ Propp [1928] 2011: 107.

Junto a las funciones, el otro elemento clave de las aventuras narrativas son los actores y sus respectivas esferas de acción. Propp identifica 7 personajes en los cuentos: agresor, donante, auxiliar mágico, princesa/padre³⁸¹, mandatario, héroe y falso-héroe³⁸². Todos ellos son quienes realizan las acciones que supone cada función. Cada uno de ellos entra en escena en un momento preciso del relato y lleva a cabo las acciones que son propias de su clase³⁸³. El agresor, por ejemplo, suele aparecer de forma repentina justo antes de la Fechoría (A) y de nuevo al término del viaje del héroe para tratar de impedir que éste regrese a su hogar. El donante se encuentra en medio del camino, justo cuando el héroe comienza su aventura. El auxiliar mágico (que el donante regala o presta al protagonista) aparece cuando el protagonista supera ciertas pruebas que le convierten en merecedor del don, justo antes de emprender la aventura. El mandatario, la princesa o el padre, el héroe y el agresor suelen presentarse en la situación inicial, precediendo a los desencadenantes que van a generar la Fechoría (A) o la Carencia (a). La presentación de los personajes sigue generalmente una pauta, aunque el modo en el que los actores entran a escena adquiere formas distintas, especialmente cuando se trata de los héroes. A veces su presentación se produce nada más comenzar el cuento (la situación inicial es el nacimiento maravilloso del protagonista), en otras ocasiones el héroe se presenta al final de la introducción espacio-temporal del relato y en algunas otras el protagonista no aparece hasta después de suceder la fechoría o la carencia³⁸⁴.

A cada tipo de personaje le corresponde ejecutar acciones específicas. La relación intrínseca entre los actores y los actos que realizan es lo que Propp define como esferas de acción³⁸⁵:

PERSONAJES	FUNCIONES QUE DESEMPEÑAN
Agresor	A, H, Pr
Donante	D, F
Auxiliar mágico	G, K, Rs, T
La princesa o el Padre	M, I, Ex, Q, U, W ⁰ ₀
El mandatario	B
El héroe	C↑, E, W ⁰ ₀
El falso héroe	C↑, E _{neg} , L

³⁸¹ Ambos personajes participan en la aventura, pero sus actuaciones no son simultáneas por eso Propp los considera como una especie de “personaje doble”. Los dos suelen aparecer, pero solo uno de ellos realmente actúa.

³⁸² Propp [1928] 2011: 91.

³⁸³ Propp [1928] 2011: 97-99.

³⁸⁴ Propp [1928] 2011: 98.

³⁸⁵ Propp [1928] 2011: 91-95.

El agresor, por ejemplo, desempeña tres funciones: la Fechoría (A), el Combate (H), y la Persecución (Pr). El héroe, por su parte, desempeña la Oposición al agresor (C), la Partida (↑), la Reacción (E) y el Matrimonio o la Subida al trono (W^0_0). La princesa o el padre realizan seis funciones: la Tarea Difícil (M), la Marca (I), Desenmascarar al falso héroe (Ex), el Reconocimiento (Q), el Castigo al impostor (U), y el Matrimonio o la Subida al trono (W^0_0)³⁸⁶.

A diferencia de lo que ocurre con las funciones, que presentan unas pautas o normas de uso estrictas, la relación entre los actores y las esferas de acción (los actos que llevan a cabo) es más flexible. Ello permite que distintas formas de representar a un personaje sean igual de válidas para ejercer las funciones. Así, un animal o un objeto inanimado se pueden utilizar como héroes o agresores del cuento³⁸⁷. Otra particularidad que refleja la elasticidad de las esferas de acción consiste en que algunas de ellas contemplan los actores múltiples, personajes colectivos que actúan como unidad. Sucede así, por ejemplo, con los auxiliares mágicos o con los secuaces malvados. Generalmente los protagonistas de la aventura, héroe y agresor, son individuales.

Además de por sus acciones, los personajes del relato están sujetos a la motivación, la voluntad o el deseo que les empujan a realizar actos secundarios. Propp define a los héroes del siguiente modo:

“El héroe del cuento maravilloso es o bien el personaje que sufre directamente la acción del agresor en el momento en el que se trenza la intriga (o que experimenta una carencia), o bien el personaje que acepta reparar la desgracia o responder ante la necesidad de otro personaje. En el transcurso de la acción el héroe es el personaje provisto de un objeto mágico (o de un auxiliar mágico) y que lo utiliza (o lo usa como servidor suyo).”³⁸⁸

En los cuentos maravillosos, Propp identifica dos tipos de héroes³⁸⁹: el buscador y la víctima. Los buscadores son aquellos personajes que parten a la aventura, por voluntad

³⁸⁶ La función Matrimonio y subida al trono (W^0_0) aparece en el héroe y en la princesa o el padre. Ello se debe a que ambos personajes participan en dicha función: uno de ellos recibe el beneficio y el otro lo otorga. La Reacción (E) la comparten héroe y falso héroe. Para diferenciar lo que sucede en cada caso Propp añade “neg” en subíndice a la Reacción del falso héroe. Ello significa que este personaje, contrariamente a lo que le sucede al héroe, no logra superar la prueba que el donante requiere para otorgar el don o el objeto mágico. Es decir que la función tiene resultados negativos.

³⁸⁷ Propp añade la siguiente reflexión sobre esta cuestión: “Por tanto, los seres vivos, los objetos y las cualidades deben considerarse como valores equivalentes desde el punto de vista de la morfología basada en las funciones de los personajes” (Propp [1928] 2011: 94). Los actos, por tanto, son los que condicionan a los actores.

³⁸⁸ Propp [1928] 2011: 59-60.

³⁸⁹ Propp [1928] 2011: 47-50.

propia o a petición de un tercero, en busca de algo (un objeto o un poder mágico) o de alguien (un miembro de la familia, un ser querido, un ser amado, un desconocido en peligro, etc.). Los héroes del tipo víctimas son personajes que actúan forzados por una circunstancia nefasta (el protagonista es expulsado, desterrado, maltratado o condenado) que les obliga a emprender la aventura. El buscador aparece durante la Situación inicial (α) o durante la Mediación (B) una vez que el agresor comete la Fechoría (A) o provoca la Carencia (a). En las aventuras de los buscadores el desencadenante de la acción es el agresor que aparece en escena cometiendo un acto terrible: rapta, roba, saquea, destruye, mata, usa su magia, expulsa, ordena, embruja, encarcela, tortura o sustituye a algo o a alguien. La fechoría o la carencia cometida se hace pública y mediante súplicas, promesas, recompensas o amenazas, el héroe emprende la aventura (a veces la llamada es fortuita y el protagonista se entera por casualidad de lo que ha sucedido y decide actuar por sí mismo). En las historias que protagonizan los héroes del tipo víctima el inicio del relato es completamente distinto ya que la acción de la fechoría o la carencia recaen directamente sobre el protagonista. Es a él a quien expulsan de su hogar o comunidad, al que sus familiares abandonan, el que es condenado a muerte, es raptado o secuestrado, sufre un hechizo, etc. Aquí la llamada a la aventura es involuntaria ya que el héroe, que sufre las consecuencias de un mal que no ha causado, se ve obligado a actuar para sobrevivir.

El modo de enfrentar o de padecer la fechoría o la carencia es el que distingue a ambos tipos de héroes. El buscador siente la necesidad de aceptar la llamada y de emprender la aventura mientras que la víctima se ve obligada a ello para tratar de revertir la penosa situación en la que se encuentra.

La Fechoría/Carencia (A/a), la Mediación (B), el Comienzo de la oposición al agresor (C) y la Partida (\uparrow) constituyen el núcleo estructural de la mayoría de cuentos maravillosos (ABC \uparrow). Tras ello suelen aparecer el donante y el auxiliar mágico, dos actores con gran peso en la aventura heroica. Ya sea de forma voluntaria o involuntaria el héroe emprende su aventura. Para lograr su propósito tendrá que enfrentar numerosos peligros y superar pruebas de modo que necesita ayuda y ahí es donde entran los donantes y los auxiliares mágicos.

El donante es un personaje que habitualmente se describe como un ser pintoresco, extraño o desagradable. Pese a su aspecto, este personaje posee capacidades extraordinarias y todo tipo de objetos mágicos que puede regalar al héroe si éste demuestra que lo merece. Tras una prueba de ingenio, de valor, de piedad o de fuerza, el

donante traspa al héroe un objeto singular o un poder mágico que, de ahora en adelante, va a resultar esencial para el éxito del protagonista. Esta fase del cuento se expresa mediante las funciones D-E-F (Donante → Reacción → Objeto/ Auxiliar mágico³⁹⁰).

El donante suele situarse en lugares alejados e inhóspitos, en plena naturaleza, y puede ser un personaje positivo o negativo. En función del tipo de donante el héroe actúa de un modo u otro. Los donantes hostiles se enfrentan con el protagonista y acaban vencidos o muertos. Los amigables, en cambio, se convierten en su mentor o su compañero de aventuras. Si el donante es positivo la misión del héroe está preparada para reflejar las cualidades y los valores innatos del héroe como la justicia, la compasión o la generosidad. Si es hostil el protagonista enfatiza otras cualidades distintas como la valentía, la fuerza, el dominio de las armas, el ingenio o la astucia. En ambos casos el héroe enfrenta una prueba que supone su transformación. Acabada la tarea (que adquiere formas muy diversas: responder a un cuestionario, realizar un acto físico, ayudar a un desfavorecido, liberar a un prisionero o a un animal atrapado, actuar como mediador en una disputa, luchar contra un monstruo, conseguir cierto objeto singular, etc.) el héroe obtiene su premio. La recompensa se puede obtener de manera honrada o indigna. Con frecuencia, cuando se trata de donantes hostiles, el protagonista actúa de forma ilícita robando, engañando, maltratando o matando al donante de modo que la obtención del don o del auxiliar mágico es injusta. Cabe señalar que en los cuentos normalmente son los “falsos-héroes” los que obtienen las recompensas de este modo y son castigados por ello en algún momento de la historia.

El don obtenido, ya sea un objeto, un poder o un compañero/aliado, es un elemento singular, mágico y extraordinario que transforma al protagonista del cuento. Con su posesión, el héroe adquiere nuevos atributos que además de distinguirlo del resto de actores de la aventura (él es el único que posee ese don) le permiten interactuar con el mundo sobrenatural. En los cuentos de Propp aparecen diversos tipos de objetos mágicos: los animales, los complementos que llaman o atraen a seres fantásticos, los objetos con propiedades mágicas (armas, armaduras, monturas, etc.) y los poderes sobrehumanos³⁹¹. Estas singularidades funcionan de dos modos: como auxiliares o como complementos.

³⁹⁰ D es la Primera función del donante y se describe así: “el héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico” (Propp [1928] 2011: 50). E es la Reacción del héroe: “El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante” (Propp [1928] 2011: 52). F es la Recepción del objeto mágico: “El objeto mágico pasa a disposición del héroe” (Propp [1928] 2011: 53).

³⁹¹ Propp [1928] 2011: 53-55.

Uno de los fenómenos que se asocia con los objetos mágicos es la personificación, uno de los recursos estilísticos más utilizado en los relatos narrativos³⁹². Transformar un animal o un objeto en un ser animado con características humanas (habla, razona y actúa) es un mecanismo que también aparece en las composiciones literarias sumerias para generar nuevos personajes que desempeñan el rol de compañeros y ayudantes de las figuras heroicas. El vínculo entre los héroes, los auxiliares y los objetos mágicos es determinante en todo relato narrativo fantástico. Con frecuencia los protagonistas de las aventuras tienen armas mágicas, compañeros o monturas sobrenaturales, cuentan con el consejo, la guía o la orientación que les dan los seres mágicos o se topan con objetos aparentemente insignificantes que cuando se tocan, se frotran, se comen o se beben provocan la aparición de un ser mágico u otorgan al héroe un poder excepcional momentáneo o duradero.

La relación entre el héroe y los auxiliares mágicos depende del tipo de personaje. Cuando el protagonista posee atributos sobrehumanos desde su nacimiento, el rol de los elementos mágicos es secundario (a veces ni si quiera aparecen) ya que el héroe, por sí solo, es un ser sobrenatural. En cambio, cuando el protagonista no tiene poderes o todavía no se han manifestado los objetos mágicos y los auxiliares son esenciales en la historia puesto que transforman al héroe. Los dones y poderes sobrenaturales rara vez desaparecen o dejan de funcionar ya que éstos pasan a formar parte de la caracterización del protagonista.

Otra función básica de los auxiliares y los objetos mágicos es el denominado “Desplazamiento en el espacio entre dos reinos, viaje con un guía”³⁹³, un episodio clave de las aventuras de los buscadores. La posesión de elementos mágicos no solo ha transformado al héroe, sino que ha ampliado su rango de acción. Ahora tiene acceso al universo sobrenatural donde ocurren cosas maravillosas y donde habitan criaturas de todo tipo. Salvo los héroes de naturaleza divina, que pueden actuar en cualquier espacio natural o sobrenatural, los personajes mortales están limitados por sí solos a la esfera natural. En cambio, la excepcionalidad del héroe, que le hace merecedor de los dones mágicos, permite al personaje trasladarse puntualmente al reino sobrenatural. Es un traslado

³⁹² Propp [1928] 2011: 116. Propp sostiene que los cuentos maravillosos, las fábulas, las leyendas y los mitos son, a nivel estructural y temático, el mismo tipo de relatos. La personificación de los seres inanimados para crear personajes, presente y frecuente en todos ellos, es otro de los elementos que sugiere que dichos textos forman parte de una única categoría literaria.

³⁹³ La función G se describe como: “El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda” (Propp [1928] 2011: 60).

momentáneo ya que la aventura concluye con el reconocimiento público de su gesta por parte de su comunidad.

El componente mágico, inherente al héroe o adquirido durante la aventura, es un elemento clave de la narrativa heroica ya que en función de ello podemos distinguir las historias fantásticas de los relatos de carácter histórico que, a su vez, determinan el tipo de protagonista y su caracterización y el escenario donde sucede la historia. Trasladando esta cuestión al corpus sumerio, los dioses forman parte del primer grupo de aventuras mientras que los monarcas históricos se sitúan en el segundo.

La literatura sumeria aprovecha la ambigüedad que rodea a los personajes legendarios, seres divinos y mortales al mismo tiempo, para crear composiciones que entremezclan las características de las aventuras fantásticas y las históricas. Todo ello genera un tipo de héroe peculiar que combina los aspectos positivos y negativos de ambos conjuntos. Esta ambigüedad a la hora de definir y de caracterizar a los reyes de Uruk en sus poemas también sucede en las composiciones de alabanza que protagonizan los reyes de Ur. Aunque no tienen estilo narrativo dichas composiciones incluyen pasajes de aventura en los que el monarca se describe como un héroe legendario. En los relatos de tipo histórico y pseudohistórico el componente mágico está expresamente limitado o excluido del relato. En los poemas de alabanza, esta norma solo se cumple parcialmente ya que la caracterización del monarca sí utiliza elementos mágicos, aunque no sean verosímiles y aunque rompan la imagen estética general que se presenta del protagonista a lo largo de toda la composición.

En los cuentos el escenario sobrehumano es el contexto donde se alcanza el clímax de la narración que en el caso de las fechorías es el episodio de Combate (H) entre el héroe y el agresor. Su enfrentamiento puede ser físico o psicológico. La versión física contempla dos opciones: la lucha individual a muerte y la batalla multitudinaria donde héroe y agresor comandan sus respectivos ejércitos. El combate psicológico, por su parte, enfrenta a los personajes a un duelo o reto donde la astucia y el ingenio son las claves del éxito. En el caso de las carencias, suele ser en ese espacio excepcional donde se lleva a cabo la última misión imposible o la más peligrosa.

La victoria definitiva del héroe implica la Reparación (K) de la fechoría o de la carencia que ha provocado la aventura. El protagonista adquiere el objeto deseado, rescata al ser apesado, rompe el maleficio y libera al afectado del embrujo, resucita al fallecido, libera al pueblo, derrota al monstruo, acaba con el rey tirano, etc. El héroe victorioso

recibe su premio, el don, elixir u objeto, y tras ello, sucede la Vuelta (\downarrow), el regreso del protagonista a su hogar.

En los cuentos más sencillos, el retorno no se detalla. Tras el combate y la toma del premio que se quería o buscaba se dice que el héroe vuelve a casa (no se describe el viaje de vuelta). A veces, el retorno al hogar va precedido de la recepción del premio (W_0^0)³⁹⁴, especialmente cuando la recompensa es un matrimonio o el acceso al trono. Los relatos más elaborados utilizan el retorno para abrir nuevas secuencias narrativas. Justo cuando el protagonista emprende el camino de vuelta el agresor o sus secuaces, que han sido derrotados, pero no eliminados definitivamente, tratan de apresarle, de engañarle, de robarle o de matarle. Esta nueva secuencia se expresa mediante las funciones Persecución (Pr) y Socorro (Rs). Este episodio puede suponer el fin del cuento (el héroe logra escapar y vuelve a casa) o reabrir una nueva aventura heroica (durante la persecución se produce una fechoría o carencia que obliga al protagonista a emprender una nueva aventura).

Algunos relatos heroicos, los más complejos, no finalizan con la llegada del héroe a su hogar. En ocasiones el hogar es el escenario de un nuevo conflicto o enfrentamiento. Sucede así cuando la comunidad a la que regresa el protagonista rechaza sus gestas o ha sido engañada por un falso-héroe. En estos casos el verdadero héroe se ve obligado a actuar de incognito y a desenmascarar al impostor, un personaje que aprovechando la ausencia del protagonista ha usurpado sus bienes, su familia o sus hazañas. Ambos personajes se enfrentan en una Tarea difícil (M) que demuestra públicamente quién es el verdadero héroe (Reconocimiento (Q)). El usurpador queda en evidencia y es castigado (Castigo (U)) mientras que el héroe recupera su posición, el reconocimiento de la comunidad y obtiene su premio final.

El método de Propp proporciona herramientas claras, sencillas y esquemáticas para analizar cualquier tipo de relato narrativo y todas aquellas composiciones cuya temática, estructura, tono y discurso sea similar. La descomposición del texto en frases cortas, el sistema de las 31 funciones para describir la estructura o armazón de los relatos, o el análisis de los personajes en función de los actos que desempeñan y de su motivación al iniciar la aventura son algunos de los principios básicos que se han mantenido en el análisis literario desde la monografía de Propp hasta nuestros días. Dado que los poemas sumerios son muy parecidos a los cuentos maravillosos vamos a utilizar el método de

³⁹⁴ Esta función se detalla como: “El héroe se casa y asciende al trono” (Propp [1928] 2011: 72). Propp describe las distintas formas de recompensa del héroe, aunque señala que, en la mayoría de los cuentos, el matrimonio con la princesa rescatada o la conversión del héroe en rey son las recompensas más destacadas, de ahí que sean estas dos las que utilice para describir la función.

Propp para analizar los relatos de aventuras, y a sus protagonistas, desde una perspectiva estructural y temática³⁹⁵.

2.3 J. Campbell y la aventura heroica

El mitólogo estadounidense J. Campbell (1904-1987) ha dedicado su carrera académica al estudio comparativo de los mitos más destacados que forman parte de diversas tradiciones culturales antiguas y modernas³⁹⁶. En 1949 Campbell publica *The Hero with a Thousand Faces*, una monografía que se ha convertido en obra de referencia para el estudio de la aventura heroica y de sus protagonistas³⁹⁷.

El estudio de mitología comparada de Campbell tiene dos influencias principales: el análisis literario desde la perspectiva psicoanalítica (basado, entre otros, en los postulados de S. Freud, C. G. Jung, W. Stekel, O. Rank, K. Abraham y G. Rohéim³⁹⁸) y la obra del escritor J. Joyce³⁹⁹.

La monografía de Campbell parte de la premisa de que la mitología es universal de modo que todas las composiciones de este tipo, ya sean occidentales u orientales (Campbell es uno de los primeros investigadores que examina la literatura oriental en su estudio), se pueden analizar conjuntamente. Considera que en todas ellas existe un modelo mitológico arquetípico, el denominado monomito, que expresa el proceso de desarrollo del pensamiento humano desde las primeras civilizaciones. En el prólogo de la obra Campbell desarrolla esta premisa:

“Tal vez ha de objetárseme que al resaltar las correspondencias he pasado por alto las diferencias entre las tradiciones, orientales y occidentales, modernas, antiguas y primitivas. La misma objeción puede hacerse a cualquier libro de texto o carta anatómica, en que las diferencias fisiológicas de raza son desatendidas con el objeto de dar mayor importancia a una comprensión general básica de la psique humana. Por supuesto que hay diferencias entre las numerosas mitologías

³⁹⁵ Diversos autores han recurrido al método de Propp para analizar las composiciones literarias sumero-acadias. Falkenstein (1960b), Alster (1972: 15-44), Limet (1972) o Forsyth (1981), entre otros.

³⁹⁶ De todas sus obras, por el tema que nos ocupa, cabe destacar Campbell 1959, 1962.

³⁹⁷ En adelante nos vamos a referirnos a la monografía mediante el título en castellano.

³⁹⁸ Freud y Jung son las principales influencias de Campbell. En opinión del autor, todos los mitos de la historia de la civilización toman como hilo argumental los tres estadios elementales de la vida humana: nacimiento, juventud/madurez y vejez. Para explicar cada fase Campbell toma como modelo a Freud, para la infancia y la adolescencia, y a Jung para la vejez, la muerte y la desaparición (Campbell [1949] 2017: 26).

³⁹⁹ Campbell se basa en la obra de Joyce *Finnegans Wake* de 1939. Joyce plantea por primera en dicha publicación el concepto de monomito como un mito primigenio cuyos elementos esenciales se repiten sistemáticamente en todas las culturas.

y religiones de los hombres, pero este libro está dedicado a sus semejanzas, y una vez que estas hayan sido atendidas, ha de descubrirse que las diferencias son mucho menos grandes de lo que popularmente (y políticamente) se supone.”⁴⁰⁰

Para desarrollar *El héroe de las mil caras*, Campbell utiliza relatos mitológicos que pertenecen a tradiciones culturales tan diversas como las de los pueblos aborígenes australianos, los maorís, los aztecas, los griegos, los japoneses, los hindús, los escandinavos, los egipcios, los esquimales o la tradición mesopotámica. Campbell analiza conjuntamente los relatos más importantes de cada cultura para identificar los elementos estructurales que todos ellos comparten, especialmente los que tienen que ver con los héroes que protagonizan cada historia.

Campbell define los mitos como expresiones o manifestaciones de la psique humana cuyo origen se sitúa en el inconsciente de la fantasía y cuyo propósito es la necesidad de explicar la realidad⁴⁰¹. Todos los mitos, con independencia de la cultura o la época en la que se han creado, persiguen dos objetivos fundamentales: la racionalización del pensamiento y del entorno y la transmisión de la sabiduría popular. En este sentido, la mitología heroica desempeña una función sociocultural:

“De acuerdo con este punto de vista, parece que mediante los cuentos fantásticos -que pretenden describir las vidas de los héroes legendarios, las fuerzas de las divinidades de la naturaleza, los espíritus de los muertos y los ancestros totémicos del grupo- se da expresión simbólica a los deseos, temores y tensiones inconscientes que están por debajo de los patrones conscientes de la conducta humana. La mitología, en otras palabras, es psicología mal leída como biografía, historia y cosmología.”⁴⁰²

Uno de los aspectos a destacar de la monografía de Campbell es la incorporación de los poemas sumerios al estudio mitológico comparado. Cuando se publica *El héroe de las mil caras* la sumerología se encuentra en pleno proceso de desarrollo. Campbell, que no forma parte de la disciplina asiriológica ni está familiarizado con los textos cuneiformes, accede al universo mitológico mesopotámico a través de la obra de S. N. Kramer, *Sumerian Mythology: A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium, B. C.* que se publica en 1944⁴⁰³. Campbell utiliza la traducción y la

⁴⁰⁰ Campbell [1949] 2017: 16.

⁴⁰¹ Campbell [1949] 2017: 283-288.

⁴⁰² Campbell [1949] 2017: 283.

⁴⁰³ Kramer [1944] 1998. Sobre la publicación véase: Jacobsen 1946.

interpretación de Kramer para presentar los poemas sumerios a los que da una lectura psicoanalítica. Opinamos que esta cuestión no es casual y que Campbell utiliza a Kramer por tres motivos: los estudios del sumerólogo relativos a las figuras heroicas, la épica y la mitología⁴⁰⁴, su predisposición a comparar composiciones y la utilización de los relatos literarios para reconstruir o recrear un periodo histórico y un sistema sociocultural. Estos tres elementos, que marcan el carácter de las monografías de Kramer, también están muy presentes en *El héroe de las mil caras* de Campbell.

Campbell enfoca los poemas sumerios desde la óptica de Kramer. Campbell prioriza las composiciones épicas y centra el análisis en los protagonistas de cada relato. La historia en sí misma y los motivos literarios del poema son secundarios frente al héroe que se describe con detalle: caracterización, atributos, gestas heroicas y repercusión de estas, motivación, propósito del héroe, etc. Campbell también recurre al estudio comparado de Kramer que contextualiza la épica sumeria con los poemas heroicos de la tradición india, germánica y griega.

Sin embargo, el propósito de Campbell con este ejercicio comparativo es distinto al de Kramer. Kramer utiliza la épica como fuente primaria para reconstruir la historia social y política de lo que él considera como la civilización sumeria. Campbell, en cambio, utiliza los mitos para recrear el proceso evolutivo del pensamiento espiritual, religioso y simbólico humano. Con el *El héroe de las mil caras*, Campbell pretende redactar la crónica filosófica universal⁴⁰⁵. A Kramer le interesa reforzar su hipótesis de la civilización sumeria.

El héroe de las mil caras consta de dos bloques. El primero, que lleva por título “La aventura del héroe”, se centra en la descripción literaria y simbólica del periplo heroico que se desarrolla en tres fases: la partida, la iniciación y el regreso. El segundo bloque, “El ciclo cosmogónico”, analiza el rol que desempeñan las figuras heroicas en la mitología y en la creación del mundo.

Campbell es consciente que mitos, cuentos, leyendas y folclore son expresiones artísticas similares a nivel estructural y temático. Por este motivo Campbell plantea que su arquetipo heroico, así como la estructura del monomito, se pueden aplicar sobre

⁴⁰⁴ Kramer 1942a, [1944] 1998, 1946, 1956a, 1959, entre otras. Campbell, igual que Karmer, defiende la universalidad de los mitos, el rol prioritario de las figuras heroicas en contexto sociocultural y la reconstrucción del pasado intelectual e histórico de una civilización a través de los relatos heroicos. Por este motivo opinamos que la interpretación de Kramer de la literatura sumeria es otro de los referentes de Campbell.

⁴⁰⁵ Campbell [1949] 2017: 51.

cualquier tipo de relato fantástico cuya historia sea una aventura y su protagonista un héroe.

Campbell define la aventura como el medio que utilizan los creadores de los relatos mitológicos (y por extensión de todas las narraciones fantásticas) para contar las hazañas de los héroes. La aventura es un concepto universal que se rige por un esquema básico e inmutable que determina, además de la historia (cuya estructura también es invariable), el tipo de personaje, sus actos y sus motivaciones. Campbell organiza la aventura en tres etapas (las partes fijas de la aventura) cada una de las cuales se compone de diversas fases (las partes variables). La diferencia entre las etapas y las fases consiste en que las primeras están presentes en todas las aventuras heroicas sin excepción mientras que las segundas pueden o no estar representadas. El esquema es el siguiente:

A. Separación-Partida⁴⁰⁶

- a.1 La llamada de la aventura
- a.2 La negativa al llamado
- a.3 La ayuda sobrenatural
- a.4 El cruce del primer umbral
- a.5 El vientre de la ballena

B. Iniciación, pruebas y victoria⁴⁰⁷

- b.1 El camino de las pruebas
- b.2 El encuentro con la diosa
- b.3 La mujer como tentación
- b.4 La reconciliación con el padre
- b.5 Apoteosis
- b.6 La gracia última

C. Regreso y reintegración⁴⁰⁸

- c.1 La negativa al regreso
- c.2 La huida mágica
- c.3 El rescate del mundo exterior
- c.4 El cruce del umbral del regreso
- c.5 La posesión de los dos mundos
- c.6 La libertad para vivir

⁴⁰⁶ Campbell [1949] 2017: 65-114.

⁴⁰⁷ Campbell [1949] 2017: 115- 222.

⁴⁰⁸ Campbell [1949] 2017: 223- 274.

Aunque se expresan de dos modos muy diferentes, el esquema de Campbell y el modelo estructural de las 31 funciones de Propp coinciden en diversos puntos: ambos proponen esquemas teóricos que parten del principio de la universalidad, los dos consideran que los elementos estructurales son constantes e invariables y consideran que el mejor modo de expresar las acciones que componen la historia es a través de oraciones simples. Para Campbell, igual que para Propp, los actos de los personajes son los que determinan cada etapa de la aventura, desde su comienzo hasta el final.

Las etapas A, B, y C son la estructura básica de la aventura. Igual que las 31 funciones de Propp, dichas etapas se ajustan a unas normas: son fijas, su número es limitado y su orden es inalterable. Las variables que presentan las funciones de Propp son las fases de Campbell que indican los diferentes episodios que pueden suceder, o no, en cada etapa de la aventura. Tal y como señala Propp, Campbell apunta que cada relato escoge las fases que mejor se ajustan a sus necesidades de forma lógica y coherente.

La diferencia más significativa entre el modelo de Propp y el esquema de Campbell está en la aplicación práctica de cada propuesta. Propp plantea un sistema más práctico ya que cada función tiene un valor alfanumérico específico que facilita la comparativa estructural entre relatos. El esquema de Campbell no designa valores numéricos o gráficos para señalar cada fase de manera que para recrear el armazón de cada relato se ha de elaborar un discurso completo para cada uno de ellos que no es tan práctico ni tan ágil como las fórmulas de Propp. La descripción del esquema de etapas y fases de Campbell que hemos señalado con anterioridad, en el que hemos utilizado A, B y C para las etapas y a.1, a.2, a.3, b.1, c.1 sucesivamente para las fases, es nuestro. Campbell no asigna un valor determinado a ninguna etapa ni fase.

Las tres etapas de Campbell se corresponden con las siguientes secuencias narrativas de Propp:

CAMPBELL	PROPP
Separación-Partida (A)	$\alpha = [\beta \sim \theta]$, A/ a, B, C \uparrow , DEF, G
Iniciación, Pruebas y Victoria (B)	HIJ, K, \downarrow
Regreso- Reintegración (C)	\downarrow PrRs, MNQ

La correspondencia entre ambos modelos es posible porque entre mitos y cuentos, desde la perspectiva estructural, temática y de personajes, apenas hay diferencias. Los relatos narrativos, tal y como plantea la narratología, tienen elementos comunes sea cual sea el estilo o la forma en la que se expresan.

Lo que distingue al modelo de Propp y al de Campbell es la aproximación e interpretación que cada uno plantea. Propp analiza composiciones y personajes desde el punto de vista literario con el objetivo de explicar del mismo modo todos los textos que forman parte de una misma categoría literaria con independencia de la época y la cultura que los ha producido. Campbell, en cambio, utiliza los relatos y a sus protagonistas desde la perspectiva sociocultural con el propósito de recrear, a través de ellos, un determinado modelo de pensamiento. Se trata, por tanto, de dos aproximaciones muy diferentes que se construyen mediante métodos similares.

El monomito de Campbell plantea un relato-tipo, una historia de aventuras que protagoniza un héroe (cuyas cualidades extraordinarias pueden ser activas o latentes) que tiene la misión de restablecer o solventar la deficiencia simbólica que padecen él mismo, él y su entorno, o únicamente su entorno⁴⁰⁹. Campbell define la aventura como una idea universal y homogénea. Sin embargo, el autor advierte que las figuras heroicas no son absolutas ni uniformes. En este punto la propuesta de Campbell es incongruente ya que si mitos y cuentos responden a un patrón arquetípico, el monomito, (es decir que comparten estructura, temática y actores) los dioses y los mortales deberían representar el mismo patrón heroico y no es así. Por un lado, existe un único tipo de relato, la aventura del monomito, que se considera extensible a cualquier composición narrativa. Pero, por el otro, Campbell señala dos categorías de protagonistas diferentes, una que funciona en los mitos y otra para los cuentos y las leyendas. A nivel conceptual y simbólico el héroe, que se define por sus actos, su motivación y la repercusión de la aventura, así como su caracterización son muy diferentes en cada caso.

El héroe del monomito actúa a nivel macroscópico y universal. La aventura heroica tiene el propósito de regenerar o de salvar “todo” lo conocido de modo que el don, poder o elixir que trae el héroe a su regreso repercute sobre toda la humanidad. El protagonista de un cuento o de una leyenda, en cambio, actúa a nivel microscópico y doméstico. Su aventura es personal igual que los poderes, la motivación y el interés del héroe. En este caso, el premio obtenido repercute sobre sí mismo y, a través de él y de manera indirecta, sobre la familia, la comunidad o el reino del que forma parte. Además de la repercusión de los actos, el sentido vital que utiliza la narración también es diferente en cada caso. Las hazañas del héroe mitológico se describen desde una perspectiva mística, simbólica y ritual que da a la aventura un sentido moral y ético. Las gestas del héroe del cuento, en

⁴⁰⁹ Campbell [1949] 2017: 53.

cambio, son actos físicos y materiales cuya moraleja es un conocimiento práctico, un consejo, de alcance limitado. Campbell plantea la siguiente clasificación de los personajes heroicos⁴¹⁰:

HÉROE	RELATO	REPERCUSIÓN	SENTIDO DE LA AVENTURA
Universal	Mitos	Macroscópica y universal	Filosófico de contenido ético y moral
Tribal	Cuentos y leyendas	Microscópica y local	Práctico en forma de consejos o moralejas

En la clasificación de los personajes, los modelos de Propp y Campbell presentan diferencias significativas. Para Propp lo que distingue a los héroes es la motivación que les empuja hacia la aventura. Los buscadores son voluntarios y activos mientras que las víctimas proceden de forma involuntaria y pasiva. Para Campbell, en cambio, lo que define y diferencia a cada tipo de héroe es la repercusión o el alcance de sus actos, universal en los dioses y tribal en los mortales.

Los criterios de clasificación de Propp (la motivación) y Campbell (los actos y su repercusión) no son excluyentes entre sí, sino que al emplearlos conjuntamente se plantea una definición heroica mucho más completa ya que todas las figuras heroicas tienen una motivación y sus actos, una repercusión.

A diferencia de lo que proponen ambos autores, desde nuestro punto de vista la naturaleza es el elemento básico para distinguir a los personajes ya que, tal y como se ha comentado, el componente mágico depende de ella. Sin embargo, la naturaleza no es un factor de discriminación sino un elemento de caracterización de los personajes. Propp apenas repara en esta cuestión y para Campbell, la naturaleza divina o mortal de los héroes es el criterio que separa a los protagonistas de mitos y cuentos.

La aventura heroica de Campbell (que técnicamente se puede aplicar sobre cualquier relato narrativo) funciona de la siguiente manera:

“El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado o avanza voluntariamente hacia el umbral de su aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas,

⁴¹⁰ Campbell [1949] 2017: 53.

algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (reconciliación con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del fuego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad). El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno, resurrección). El bien que trae restaura el mundo (elixir).”⁴¹¹

Desde el punto de vista descriptivo la aventura de Campbell y la de Propp son muy parecidas ya que en ambos casos es el protagonista el que con sus actos dirige la historia: un héroe realiza una aventura que tiene consecuencias. Sin embargo, la manera de interpretarla es muy diferente. Propp describe cada etapa como un conjunto de oraciones simples que da lugar a una secuencia narrativa que concluye con la creación de un relato literario, mientras que Campbell utiliza la historia para representar la evolución del pensamiento, con su significado filosófico, que experimenta el personaje durante el proceso que narra la historia.

Pongamos un ejemplo práctico. Propp considera que el comienzo de la aventura heroica es la Mediación (B): “Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir”⁴¹². La Mediación es una de las funciones más importantes del cuento ya que esta se encarga de introducir al héroe en la escena y es la que provoca su partida. Esta función se manifiesta de formas diversas (que dependen de si el héroe es buscador o víctima): una llamada de socorro (B), un reclamo inmediato al héroe (B²), el protagonista decide abandonar su casa (B³), se difunde la noticia de la desgracia (B⁴), el héroe expulsado es llevado lejos de su casa (B⁵), el héroe condenado a muerte es liberado secretamente (B⁶) o se canta un canto quejumbroso (B⁷)⁴¹³. La Mediación de Propp es “La llamada de la aventura” de Campbell⁴¹⁴. Esta fase ocurre durante la primera etapa, la Partida (A), y consiste en la puesta en escena del héroe y su consiguiente toma de decisiones (ante un suceso el

⁴¹¹ Campbell [1949] 2017: 275.

⁴¹² Propp [1928] 2011: 47.

⁴¹³ Propp [1928] 2011: 47-49.

⁴¹⁴ Campbell [1949] 2017: 65- 74.

personaje decide o no actuar). La llamada es el “despertar del yo”, del individuo⁴¹⁵. Una ligereza, un fenómeno accidental o un acontecimiento inesperado revelan al protagonista un mundo insospechado, el espacio de los deseos y de los conflictos reprimidos. La llamada abre el camino al misterio de la transfiguración que consiste en un rito, un momento, un paso espiritual que al completarse equivale a la muerte y la resurrección. El destino escoge (llama) al héroe y desde ese preciso momento éste se convierte en el centro de gravedad de la sociedad de la que forma parte. El personaje abandona todo aquello que conoce y se adentra en lo desconocido, lo ajeno, lo peligroso, lo prohibido. La llamada, por tanto, representa el inicio del cambio, la transformación del individuo que deja atrás la adolescencia para alcanzar la madurez tras un proceso duro y angustioso.

Así, la misma función o fase de la aventura se examina e interpreta de dos modos muy distintos. Para Propp se trata del suceso que, con sus diversas formas de producirse, da comienzo a la aventura. Para Campbell, esa misma función es un reflejo del proceso de transición entre la adolescencia y la madurez que experimentan todos los seres humanos que se simboliza a través del personaje, de la llamada y de la transformación.

Campbell analiza todos los episodios de los que se compone la aventura desde la perspectiva psicoanalítica y filosófica. Los héroes y los relatos que protagonizan, según su interpretación, son expresiones y manifestaciones de la conciencia humana. De este modo, todos los episodios de la aventura tienen un significado oculto. “El cruce del umbral” representa el aislamiento del ser y el abandono de la conciencia colectiva. “La participación de los ayudantes mágicos” simboliza las distintas personificaciones del destino. “El reino desconocido” reproduce la naturaleza hostil y salvaje a la que se enfrenta el ser. “El tránsito por el vientre de la ballena” representa la necesaria “autodestrucción del yo” que requiere el tránsito de un estadio a otro. “Las pruebas difíciles” escenifican los ritos de iniciación y los procesos traumáticos que fuerzan el abandono de la niñez y conducen al individuo a la madurez. “El encuentro con la diosa” simboliza la victoria del sujeto sobre los deseos infantiles y la superación del vínculo materno (positivo y negativo al mismo tiempo), y así sucesivamente.

Propp y Campbell ofrecen dos visiones muy distintas de las figuras y de los relatos heroicos, así como de la repercusión y la función que éstos desempeñan. El marco más lógico para encuadrar el estudio que proponemos es el análisis narrativo ya que nosotros pretendemos examinar el rol literario que desempeña el armamento en las composiciones

⁴¹⁵ Sobre la llamada de la aventura véase: Elíade [1958] 2017.

heroicas. Por ese motivo priorizamos el método y la interpretación de Propp (que se centra en el contenido literario de relatos y personajes) frente a la propuesta Campbell (que profundiza en el simbolismo y la filosofía que representan las figuras heroicas y la aventura). No obstante, en el desarrollo de nuestra descripción de relatos y personajes también tendremos en cuenta alguna de las cuestiones que plantea Campbell en su monografía tales como la descripción de las etapas de la aventura y los rasgos característicos de las figuras heroicas que propone el autor. De modo que, en muchos aspectos, vamos a combinar ambas propuestas⁴¹⁶.

La aventura de Campbell comienza con “la llamada” y “la partida”. El protagonista abandona su hogar y su comunidad para llevar a cabo la tarea excepcional que se le ha encomendado. Generalmente durante “la llamada” se produce el despertar heroico que sucede tras la aceptación de la misión provocando la transformación del personaje en héroe. Un suceso determinado desencadena una serie de acontecimientos que obligan al protagonista a actuar. La respuesta positiva se da cuando el personaje acepta la misión. La negativa del héroe suele provocar un castigo o la intervención de diversos entes mágicos que obligan al personaje a recapacitar y a asumir su responsabilidad. La negación no es una opción ya que las fuerzas que dirigen el universo son las que han elegido al héroe. La primera prueba del protagonista es la aceptación de su propia condición heroica.

La misión encomendada se desarrolla generalmente en un lugar sombrío, peligroso y alejado de la civilización. Se trata de un espacio que se encuentra en el límite entre el mundo humano y el sobrehumano (una tierra distante, un bosque, un desierto, una montaña, las profundidades acuáticas, el reino de los muertos, etc.). El espacio situado entre los dos mundos, en el que sucede la aventura, presenta dos características básicas: los seres y objetos mágicos (benignos y malignos)⁴¹⁷ y el peligro. El héroe abandona la esfera natural y accede al universo sobrenatural. El traslado de un reino al otro tiene dos reglas: la primera consiste en que se ha de superar con éxito la barrera que separa ambos mundos (el umbral) y la segunda exige que la estancia del héroe en la esfera sobrehumana sea forzosamente temporal (el viaje es de ida y vuelta).

Campbell coincide con Propp en que el rol que desempeñan los seres y los objetos mágicos en los relatos heroicos es imprescindible. Los entes sobrenaturales son

⁴¹⁶ Las propuestas de Campbell que vamos a utilizar para la descripción de los episodios más significativos de la aventura, la caracterización de los personajes y de los actos heroicos, están exentas de la carga filosófica, simbólica y psicoanalítica que Campbell añade a cada pasaje y a cada personaje. El presente análisis se centra en las cuestiones propiamente literarias.

⁴¹⁷ Sobre la ayuda sobrenatural y sus funciones véase: Campbell [1949] 2017: 84-93.

personajes que actúan de forma individual o colectiva. Son seres peculiares que adoptan diversas formas: objetos inanimados que se personifican, humanos (femeninos y masculinos), animales, plantas, entes espirituales, etc. El rol que desempeñan estos personajes también es de lo más variado: pueden ser servidores, compañeros, guías, monturas, objetos mágicos, etc.

Los entes mágicos cumplen dos funciones principales: son el nexo que une el reino humano y el sobrenatural y refuerzan la singularidad del héroe. Sin los seres fabulosos el protagonista no puede acceder o vencer en el mundo sobrenatural. Los dones, objetos y ayudantes excepcionales que el protagonista posee repercuten directamente sobre su propia singularidad ya que al disponer de estos elementos el héroe adquiere notoriedad y se distingue del resto de sus congéneres.

El cruce del umbral implica el traslado del héroe del reino natural al sobrenatural y el retorno (que también requiere de un nuevo episodio de cruce de umbral). Estas son dos de las etapas en las que los seres mágicos son imprescindibles. El héroe, con la ayuda de los seres y objetos mágicos traspasa la frontera natural (la humana), accede al reino sobrenatural donde lleva a cabo su tarea heroica y regresa de éste (cruce del segundo umbral) con el apoyo, de nuevo, de los entes mágicos. Con independencia de que se trate de un héroe universal o de uno tribal, los cruces de umbral son episodios claves de la aventura. En este punto discrepamos de la interpretación de Campbell y de la relevancia que da a los episodios del cruce del umbral. Para Campbell una de las particularidades que tienen los héroes es su capacidad, a través de los entes mágicos, de interactuar en todas las esferas de acción que contemplan las aventuras heroicas: la natural o humana, la intermedia y la sobrenatural o divina. El autor recalca que el traslado de una a otra depende necesariamente del cruce de un umbral y de la ayuda o intervención mágica (que sucede tanto a la ida como a la vuelta). En el reino sobrenatural es donde el protagonista realiza las acciones heroicas que, resueltas con éxito, reportan al héroe el premio que desea.

Hay dos motivos que nos llevan a disentir de este planteamiento cuando hemos examinado lo que sucede en la literatura sumeria: no todas las aventuras contemplan el episodio del cruce del umbral y no todos los personajes tienen el vínculo mágico.

Los poemas distinguen dos tipos de héroes según su naturaleza: los divinos (dioses y criaturas) y los mortales (reyes legendarios e históricos). Además de contar con particularidades propias que definen a cada colectivo, una de las diferencias básicas entre ambos es el componente mágico. Los dioses y las criaturas tienen poderes fabulosos que

son consustanciales a su naturaleza. Los héroes legendarios, que son mortales, tienen parte de divinidad de modo que, aunque más limitado, también tienen atributos y objetos mágicos. Los mortales, en cambio, no disponen de estos elementos. Todo ello repercute, además, en el escenario de las aventuras: sobrenatural para los dioses, intermedio para criaturas y héroes legendarios y natural o humano para los personajes históricos. A efectos prácticos los poemas sumerios diferencian con claridad los distintos tipos de héroes y el lugar donde actúan a través del componente mágico. Todo ello invalida el planteamiento de Campbell ya que los mortales no tienen acceso al reino sobrenatural. Los humanos más singulares que logran sobrepasar su reino actúan en la esfera intermedia. En estos casos sí sucede el cruce del umbral de Campbell y para ello resultan imprescindibles los seres mágicos. El traslado de un espacio a otro es limitado y no está disponible para todos los personajes. Sin embargo, que no haya cruce de umbral o traslado de esfera no significa que el relato deje de ser una aventura y su protagonista un héroe.

Otro dato que cabe señalar es que en las aventuras divinas el componente mágico ajeno al héroe es limitado ya que el protagonista, por sí mismo, tiene esos dones de modo que no es imprescindible que aparezcan los auxiliares. Además, en líneas generales, las aventuras de los dioses sumerios suceden en cualquier escenario sin necesidad de los cruces de umbral ya que las divinidades tienen acceso ilimitado a todos los reinos.

Por muy excepcionales que sean, los poemas sumerios jamás ponen en duda la humanidad de los héroes mortales y ello se refleja en el hecho de que éstos no poseen poderes mágicos por sí mismos. De los dos tipos de personajes mortales que protagonizan relatos heroicos, solo los legendarios tienen acceso, y está limitado, al universo mágico. Los reyes históricos rara vez poseen objetos o ayudantes fabulosos. Su vínculo sobrenatural se basa en el contacto indirecto con los dioses que generalmente se realiza a través de intermediarios (los reyes reciben mensajes o comunicados de las divinidades en sueños o a través de señales que requieren de una interpretación). La limitación del componente mágico en los mortales restringe su capacidad de acción. Los personajes legendarios pueden acceder a la esfera intermedia a través de los entes mágicos mientras que los históricos limitan sus actividades y hazañas al espacio natural. Pero, pese a todo, sus hazañas siguen siendo aventuras heroicas.

Por todo ello consideramos que los principios del cruce del umbral y del componente mágico de Campbell no encajan plenamente en el sistema sumerio ya que estos episodios solo ocurren en las aventuras de los héroes legendarios, no en el resto.

Otro detalle que refuerza nuestro posicionamiento tiene que ver con que en numerosas aventuras el cruce del umbral que da acceso al reino sobrehumano requiere el sacrificio del protagonista, su muerte⁴¹⁸. En el ideario sumerio la mortalidad es una cualidad inherente a los seres humanos. Los dioses también mueren, pero en un contexto y por unas causas muy diferentes. En la lectura psicológica de Campbell, la muerte del héroe es un tránsito imprescindible para que éste rompa con su condición anterior y alcance un nivel superior de conocimiento. Sin embargo, la tradición religiosa y literaria sumeria determina que el reino de los muertos es el Inframundo y que éste es un punto de no retorno⁴¹⁹. En este sentido, el viaje de ida y vuelta al Inframundo que plantea Campbell y que supone el renacimiento del ser, no tiene sentido. Diversas composiciones sumerias como *El descenso de Inanna al Inframundo*⁴²⁰, *El sueño de Dumuzid*⁴²¹, *La muerte de Ur-Namma* o *Ur-Namma A*⁴²² o *La muerte de Gilgameš*⁴²³ suceden en este reino. Todos los poemas, salvo el que protagoniza Inanna, tratan sobre la aceptación y el modo que tiene el protagonista de asumir su muerte y su futuro en el reino de los muertos. En ningún caso se plantea una alternativa a esta situación. Campbell utiliza *El descenso de Inanna al Inframundo* como ejemplo de su interpretación con respecto al cruce del umbral, a la muerte y la resurrección del héroe y a la transformación de éste. Sin embargo, opinamos que el *leitmotiv* del poema es otro, la voluntad de Inanna de quebrantar el orden natural y demostrar su poder sobre todas las demás divinidades. La diosa cae presa del Inframundo como castigo y solo por necesidad (la ausencia de Inanna está causando el desastre), Enki interviene para sacarla de allí. Sin embargo, su salida requiere de un sustituto que ocupe su lugar para mantener la ley inmutable del Inframundo.

Los poemas sumerios no necesitan el traslado entre esferas de los héroes para desarrollar la aventura heroica tal y como sugiere Campbell. Este fenómeno se da en algunos relatos, pero en muchos otros no. Generalmente las aventuras que protagonizan los reyes legendarios son las que incluyen los episodios de cruce de umbral y de traslado. Lugalbanda en el Poema *Lugalbanda y el pájaro Anzu*⁴²⁴ o Gilgameš en *Gilgameš y Huwawa*⁴²⁵ cruzan umbrales de ida y vuelta y desarrollan sus hazañas en lugares

⁴¹⁸ Para ilustrar el cruce del umbral Campbell utiliza el relato sumerio titulado *El descenso de Inanna al Inframundo* (Campbell [1949] 2017: 123-128).

⁴¹⁹ Sobre este espacio y su relevancia en el ámbito literario sumerio véase: Katz 2003.

⁴²⁰ *El descenso de Inanna al Inframundo*, ETCSL 1.4.1.

⁴²¹ *El sueño de Dumuzid*, ETCSL 1.4.3.

⁴²² *La muerte de Ur-Namma*, ETCSL 2.4.1.1.

⁴²³ *La muerte de Gilgameš*, ETCSL 1.8.1.3.

⁴²⁴ *Lugalbanda y el pájaro Anzu*, ETCSL 1.8.2.2.

⁴²⁵ *Gilgameš y Huwawa* (versiones A y B), ETCSL 1.8.1.5/ 1.8.1.5.1.

fabulosos intermedios. En cambio, en *La construcción del templo para Ningirsu*⁴²⁶ o en los poemas de alabanza que protagonizan los reyes de Ur e Isin⁴²⁷ la acción heroica transcurre principalmente en la esfera humana sin necesidad de cruces de umbral.

Todo ello indica que, aunque las aventuras heroicas responden a un patrón estructural común, cada composición añade o prescinde de los episodios que considera oportuno. Del mismo modo que se escoge una determinada forma para describir los diferentes episodios que componen la aventura.

En el reino sobrenatural, siguiendo con el planteamiento de Campbell, el protagonista se enfrenta a las denominadas “tareas difíciles”, misiones o encargos imposibles que solo el héroe excepcional con el apoyo de los objetos y de los seres mágicos es capaz de cumplir. De entre todas, Campbell señala que las dos tareas más trascendentes son los encuentros del héroe con la Diosa y con el Padre, las dos figuras creadoras que expresan, de forma pacífica y violenta al mismo tiempo, que el ser o individuo destruye su niñez para alcanzar la madurez.

La diosa simboliza las dos caras de la figura materna: la madre que conforta, cuida, y genera toda vida, y a su vez, la progenitora agresiva y despiadada que encarna el deseo sexual y las pasiones irrefrenables. El padre, por su parte, es el creador y al enfrentarlo física y violentamente el individuo se sitúa a su nivel y ambos se convierten en un solo ser (Campbell define la lucha entre creador y creado como “el mundo de los bandos mutuamente contendientes”⁴²⁸). La superación de las pruebas a las que le someten las figuras materna y paterna conducen al héroe a la apoteosis que, en clave psicoanalítica, supone el triunfo del individuo sobre el “triple fuego”: el dominio del deseo, de la hostilidad y del engaño⁴²⁹.

Tras la apoteosis, sucede la transfiguración del héroe y la recompensa. Los seres supremos que le han escogido, guiado y puesto a prueba durante el periplo heroico consideran que el protagonista es digno del poder, don o elixir que ha buscado desesperadamente salvo que aquello que se desea sea la inmortalidad. La búsqueda de la condición eterna es irremediabilmente infructuosa ya que la barrera que separa a la humanidad de las divinidades es infranqueable⁴³⁰. Una vez adquiere el don, el

⁴²⁶ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7.

⁴²⁷ *Šulgi B*, ETCSL 2.4.2.02; *Išme-Dagan AA*, ETCSL 2.5.4.27.

⁴²⁸ Campbell [1949] 2017: 182.

⁴²⁹ Campbell [1949] 2017: 188.

⁴³⁰ Son muy pocos los héroes que logran alcanzar un estadio próximo a la inmortalidad. En esos casos, el protagonista experimenta una transformación que desintegra su humanidad. El cambio de estatus implica necesariamente el abandono definitivo del reino humano. El héroe transformado, que no es humano ni

protagonista emprende el regreso que es la última etapa del viaje. La vuelta puede ser tranquila o convulsa. El héroe que ha superado todas las pruebas y que ha obtenido lícitamente el regalo divino retorna rápida y plácidamente a su hogar. Aquel que ha empleado el engaño, la violencia y las artimañas para apropiarse indebidamente del don será perseguido y acosado. Este punto indica que, igual que Propp, Campbell señala que los héroes no siempre son honorables.

Esta es una cuestión interesante ya que ni Propp ni Campbell consideran que las actuaciones ilícitas invaliden la consideración heroica de los personajes. Los principios éticos y morales son subjetivos. El bien y el mal, lo que es correcto e incorrecto, depende del momento, del escenario y del contexto. El héroe puede robar, matar, engañar, saquear, destruir o mentir sin que por ello sus actos dejen de ser heroicos, especialmente si todos esos gestos moralmente reprochables sirven a un propósito que se considera honorable. La sensación que el lector o receptor del relato tiene sobre cada personaje y los actos que realiza no tiene repercusión alguna sobre la estructura de la aventura, los temas que la componen o el argumento. Por ese motivo es difícil distinguir al héroe del antihéroe ya que los actos y valores positivos y negativos oscilan entre ambos personajes y cambian a lo largo de la aventura.

Para Campbell, el sentido último y el verdadero significado del periplo heroico son el don o elixir que el héroe trae consigo y la repercusión de éste⁴³¹. El regreso deja al protagonista a merced de la comunidad de la que originalmente forma parte. El colectivo es, a partir de este momento, quien toma el control del relato. Se dan dos posibilidades: que la comunidad acepte al héroe y su don o bien que les rechace a ambos y los expulse. El personaje que regresa es un ser completamente distinto al que se fue. Sus vivencias, su experiencia sobrenatural, su contacto con los creadores y el dominio de nuevos dones han modificado su aspecto, su carácter y su forma de comprender el mundo que le rodea.

Estas diferencias las percibe el héroe, pero también la comunidad a la que regresa que puede actuar de dos formas: admirando al protagonista, que se reintegra compartiendo y transmitiendo el don que ha obtenido (el héroe es el salvador, el gran maestro, el protector) o despreciándole y temiéndole. La no aceptación del héroe y de su don provoca irremediablemente que el protagonista tenga que abandonar la comunidad y se aisle del mundo⁴³². El rechazo y la incompreensión de los héroes tras su periplo es un fenómeno

tampoco es un dios (únicamente ha adquirido la inmortalidad, pero no el resto de atributos divinos) se sitúa en la esfera intermedia.

⁴³¹ Campbell [1949] 2017: 246.

⁴³² Campbell [1949] 2017: 268.

que sucede con frecuencia. En clave filosófica este episodio, según Campbell, representa el choque entre el individuo y el colectivo. No todas las comunidades están preparadas para comprender y aprender lo que el protagonista ha realizado. Esta situación se da especialmente entre los héroes universales la mayoría de los cuales acaba trágicamente aun cuando el don que trae consigo supone la salvación de su comunidad y de toda la humanidad.

Campbell concluye su análisis del periplo heroico con una interesante reflexión. Tarde o temprano las hazañas y logros magníficos de los héroes se desvirtúan y devalúan hasta tal punto que la comunidad de la que un día formaron parte los olvida. Y cuando ello sucede se busca desesperadamente a un nuevo héroe⁴³³. Con el paso del tiempo el mensaje original que se transmite a través de mitos, cuentos y leyendas se deteriora progresivamente y pierde todo su significado. Constantemente los relatos antiguos se reinterpretan y se ajustan una y otra vez hasta que éstos acaban transformándose en una nueva composición (que poco o nada tiene que ver con la original) cuyos valores e ideales responden a las necesidades específicas de la realidad que la ha creado. Este mecanismo constante de transformación y modificación es, en opinión de Campbell, el que ha provocado que las aventuras heroicas hayan perdurado con el paso del tiempo.

La segunda parte de la monografía Campbell está dedicada a dos cuestiones: los mitos cosmogónicos y la caracterización de las figuras heroicas.

La cosmogonía reúne todos aquellos relatos que narran la creación y la destrucción de la totalidad. La peculiaridad más destacada de este tipo de composiciones es su carácter cíclico. Todo lo que ha sido creado se degenera progresiva e inevitablemente. Cuando dicha degeneración alcanza el punto de no retorno la creación debe ser aniquilada para que el proceso creativo comience de nuevo. A nivel filosófico, Campbell considera que el ciclo cosmogónico se corresponde con los tres estadios que manifiesta la conciencia humana: la experiencia despierta, el sueño y el dormir profundo⁴³⁴.

Generalmente los relatos cosmogónicos focalizan uno de los aspectos del ciclo: la creación (que relata el origen) o la destrucción (que describe la corrupción inevitable). Los mitos cosmogónicos relacionados con la creación comienzan por la manifestación. Lo inexistente e informe se transforma en materia. Es entonces cuando surgen las emanaciones. La divinidad original, o demiurgo, inicia la creación dando forma al entorno, a los dioses, a todos los seres vivos y en última instancia a los humanos. Este

⁴³³ Campbell [1949] 2017: 248.

⁴³⁴ Campbell [1949] 2017: 293.

proceso es lo que Campbell denomina “la transformación de lo uno en lo múltiple”⁴³⁵. El proceso creativo culmina de forma violenta.

Los mitos que describen la destrucción se centran en el equilibrio. El orden y la armonía que forman parte del proceso creativo requieren necesaria e irremediabilmente de sus homólogos negativos y caóticos. El principio de polaridad que implica que todo elemento positivo va acompañado de otro negativo es una de las leyes universales de cualquier acto creativo⁴³⁶. La manifestación de esa dualidad positivo-negativo se expresa por medio del enfrentamiento entre los padres creadores y los hijos. La guerra y la violencia se emplean como catalizadores para manifestar la oposición entre el bien y el mal. Los vástagos, que adoptan el rol de guerreros, desdeñan la fuente creadora y se enfrentan a ella. Éstos no dudan en mutilarla, despedazarla, aislarla o apresarla con el propósito de destruirla y suplantarla. Los creadores se alejan de la armonía (se corrompen) y sus vástagos se ven obligados a actuar (violencia y destrucción) para restaurar la situación. La suplantación de los hijos da lugar a una nueva etapa creativa donde se recupera la armonía. Posteriormente, la armonía volverá a corromperse o perturbarse requiriendo de un nuevo enfrentamiento violento y así sucesivamente.

Para Campbell, uno de los motivos que indica el primer paso hacia la degeneración son los seres humanos. El origen de la vida humana suele obedecer a fines prácticos. Las divinidades tienen una serie de necesidades que tratan de solventar con estos seres. Esta creación se degenera progresivamente hasta que los humanos acaban perturbando el orden existente obligando a las fuerzas creadoras a intervenir. La paulatina decadencia que experimenta la humanidad repercute directamente sobre el vínculo que les une a las divinidades. El alejamiento de los dioses genera una barrera que provoca la creación de las dos esferas, la sobrenatural y la humana.

La degeneración humana que va acompañada del castigo pertinente y de la restauración del orden, es otro de los temas recurrente de los ciclos cosmogónicos. Cuando la humanidad quebranta el orden establecido las divinidades supremas intervienen planeando la destrucción de la civilización y la elección de una fuerza redentora destinada a sobrevivir al caos venidero y a restaurar el propósito original de la creación⁴³⁷. Dado que la esfera humana es la que se ha degenerado y la que va a ser destruida, el héroe humano es salvado y salvador al mismo tiempo.

⁴³⁵ Campbell [1949] 2017: 308.

⁴³⁶ Campbell [1949] 2017: 321-322.

⁴³⁷ Para Campbell el heroísmo está predestinado (Campbell [1949] 2017: 347).

Campbell asocia cada tipo de mito cosmogónico, creativo y destructivo, con un modelo de héroe. Los relatos creativos los protagonizan los dioses mientras que en los de temática destructiva el personaje principal es un mortal. Para Campbell la introducción de los seres humanos en los relatos cosmogónicos es un punto de inflexión ya que cuando los dioses ceden el protagonismo a los hombres los mitos se transforman en leyendas. Y cuando en ellas la magia se sustituye por la verosimilitud los relatos legendarios se convierten en crónicas⁴³⁸. Lo mismo sucede con los personajes. Los dioses dan paso a los héroes legendarios y estos, a su vez, a los protagonistas históricos. De este modo Campbell sostiene que todos los relatos y figuras heroicas tienen el mismo punto de partida u origen, los relatos cosmogónicos. El embrión heroico, por tanto, se sitúa en los ciclos mitológicos y en la estructura, la temática y la caracterización de los personajes que se establecen para ese tipo de relatos.

Para definir y caracterizar a las figuras heroicas Campbell utiliza los actos, la repercusión de éstos, la naturaleza y los dones mágicos que se atribuyen a los protagonistas de los relatos⁴³⁹. Campbell distingue tres tipos de héroes en función de su condición natural: el dios, el semidiós y el hombre. La categoría intermedia de semidiós se divide, a su vez, en los híbridos y los hombres fabulosos. Además, el autor asocia cada tipo de personaje con una clase de relato. Los dioses participan en la creación, la ordenación del mundo y las guerras cósmicas que se detallan en las cosmogonías. Las hazañas de los dioses no creadores (la segunda o tercera generación de divinidades concebidas tras los demiurgos) y de los híbridos semidivinos son las que recoge la mitología. Las proezas de los semidioses humanos, son el tema central de las leyendas y las gestas de los personajes históricos, en última instancia, son el tema central de las crónicas. Sobre la repercusión, Campbell determina que los actos de los dioses y los semidioses son universales y macroscópicos mientras que los de los humanos son tribales y microscópicos.

Sobre esta clasificación cabe señalar dos cuestiones. En primer lugar, que Campbell distingue, dentro del conjunto de los dioses, dos tipos de héroes divinos diferentes: los creadores o demiurgos y los no creadores, las generaciones divinas posteriores que enfrentan a sus padres y cambian el sistema. En segundo lugar, pese a incluir a las divinidades en la categoría heroica, Campbell centra su análisis en los híbridos

⁴³⁸ Campbell [1949] 2017: 343.

⁴³⁹ Para Campbell todo héroe es un portador de la fuerza cósmica (Campbell [1949] 2017: 343).

semidivinos (a los que el autor califica de “titanes”⁴⁴⁰) y en los “hombres maravillosos” o “semidioses”⁴⁴¹.

Los titanes son los “héroes culturales primitivos”. El componente mágico está presente en ellos en tanto que son personajes semidivinos. Su divinidad se manifiesta tanto en los dones y habilidades que poseen como en su aspecto físico. Este es el rasgo que les diferencia de los seres humanos fabulosos. Los titanes son seres híbridos antropomorfos que entremezclan rasgos humanos y animales. Campbell asocia este tipo de personajes con el rol de fundadores. Son ellos los que contactan con las primeras comunidades humanas para proveerlas de todos los conocimientos necesarios para alcanzar la civilización. Los titanes son mortales por naturaleza, pero poseen una vida extremadamente larga.

Los denominados hombres maravillosos también son semidivinos, pero su aspecto físico es plenamente antropomorfo y poseen una existencia limitada que es mucho más corta que la de los titanes. El antropomorfismo no es una cualidad exclusiva de los héroes mortales. Generalmente la representación o manifestación de los dioses, especialmente de aquellos que forman parte de la segunda generación, también adopta esta forma. Los demiurgos, en cambio, suelen ser híbridos como los titanes. Aunque el aspecto sea similar, los héroes divinos se distinguen de los hombres fabulosos porque su físico es desproporcionado y exagerado (gran altura, varios pares de ojos o brazos, melena abundantemente larga y frondosa, etc.) y, además, se les atribuyen ciertos complementos especiales como pueden ser una corona, cuernos o alas, monturas o compañeros que son fieras salvajes, etc., que no poseen los semidioses.

Los héroes humanos fabulosos también disponen de esencia divina, que es la causante de sus dones o habilidades excepcionales, pero no tanta como para que esta se manifieste en su físico o les proporcione una longevidad extrema como les sucede a los titanes. A diferencia de los híbridos, que son creaciones directas de los dioses, los hombres fabulosos son el producto de la unión entre una divinidad y un ser humano.

El héroe maravilloso es el mejor de los hombres, el único entre sus iguales que posee habilidades excepcionales propias de los dioses sin ser uno de ellos. En las aventuras heroicas sus roles principales son los de guía y protector. Este tipo de héroes, a menudo, son los reyes que dan forma a la comunidad civilizada: crean las instituciones, ejercen el poder político, organizan y gestionan las actividades económicas, dividen a la

⁴⁴⁰ Campbell [1949] 2017: 346.

⁴⁴¹ Campbell [1949] 2017: 346.

comunidad en clases sociales, se encargan de la defensa y de la protección del pueblo, se comunican con los dioses, crean los templos y establecen el culto y las prácticas rituales necesarias para honrar y servir a las divinidades.

Los relatos heroicos protagonizados por los hombres maravillosos giran en torno a dos episodios básicos: el nacimiento del héroe y su aventura. El nacimiento del protagonista, que suele ir acompañado del relato de una infancia milagrosa, representa para Campbell la manifestación de la divinidad en el mundo humano. El alumbramiento del héroe representa el paso de la oscuridad a la luz ya que el elegido es el encargado de sobrevivir al castigo divino que se avecina a consecuencia de la degeneración humana. La misión principal del héroe maravilloso es la de restaurar el orden. El nacimiento del protagonista y su infancia se describen habitualmente en tono dramático y trágico. El héroe, por su singularidad, es despreciado, acosado, maltratado, marginado y ha de hacer frente a numerosos peligros. Sus habilidades o dones, evidentes a ojos de todos o solo sospechados, provocan el rechazo de la comunidad. Incluso cuando los atributos heroicos están latentes, el personaje genera odio y aversión entre sus congéneres por envidia y por miedo. Pese a las adversidades, el pequeño héroe sobrevive a todos los peligros gracias a la intervención y la protección de las fuerzas mágicas que conocen el verdadero origen del protagonista y sus capacidades ocultas. Los compañeros y el apoyo mágico son imprescindible en esta etapa ya que habitualmente el héroe es huérfano o ha sido abandonado. En tanto que mitad humano el protagonista no puede formar parte de la esfera sobrenatural de modo que no puede estar con su familia divina, que suele ser la paterna. Para darle mayor dramatismo al personaje, la mayoría de relatos acaba con la vida del otro progenitor de forma abrupta: la madre muere durante el parto, es perseguida y se ve obligada a abandonar a su hijo, se desprende de él para mantenerle oculto, etc. Cuando el héroe alcanza cierto grado de madurez, voluntaria o involuntariamente, se produce su despertar. Sus atributos excepcionales, de los que es consciente o no, se manifiestan plenamente y conducen al héroe a la aventura. Por todo ello Campbell define al héroe como “el campeón de aquello que está por hacer”⁴⁴².

Las aventuras heroicas son de dos tipos: la de movimiento y la de manifestación de la presencia Única. La historia de movimiento es aquella que reproduce el principio del ciclo cosmogónico: la creación y la destrucción. El elegido ha de exterminar a un poder corrupto que ha desafiado el orden natural. En este tipo de aventuras el protagonista utiliza

⁴⁴² Campbell [1949] 2017: 364.

sus habilidades excepcionales para derrotar a monstruos temibles o a tiranos que amenazan a la comunidad. Campbell asimila este tipo de aventura con lo que él denomina “la espada de la virtud”, es decir, la victoria obtenida por medio de las armas y del combate que acaba con la muerte del monstruo o del enemigo y la doncella (la princesa raptada, secuestrada o condenada a sacrificio) que, además se convierte en esposa, es la que consolida la autoridad del protagonista para restaurar la paz, acceder al trono, crear su propio linaje y restaurar el orden.

La aventura de manifestación de la presencia Única es aquella en la que el héroe realiza un viaje exterior e interior que le conduce hacia la divinidad creadora y el conocimiento supremo. Si la anterior aventura trata sobre la creación y la destrucción, esta resuelve la problemática relación entre los demiurgos y sus creaciones. Al final de su periplo, que está plagado de peligros y de tareas imposibles, el protagonista alcanza a la divinidad que le bendice y le otorga el conocimiento superior para que lo transmita en su nombre. Campbell identifica esta aventura con “el cetro y el libro”. El héroe triunfa sobre el desconocimiento y la ignorancia y su recompensa es la representación del creador y la transmisión de sus preceptos.

En ambos casos el protagonista es un ser dinámico que cambia y evoluciona, que tiene múltiples facetas, habilidades y talentos a lo largo de la aventura. Para Campbell, este dinamismo que caracteriza a las figuras heroicas explica que un mismo personaje desempeñe distintos roles o funciones y que éste represente los valores positivos y negativos simultáneamente. Campbell habla del héroe guerrero, del amante, del rey, del emperador y el tirano, del santo, del emisario y del redentor. El único elemento estático en los relatos heroicos es el destino, la denominada “sabiduría del fin (y del comienzo) del mundo”⁴⁴³ que suele ser trágica y cruel. Para Campbell todos los héroes sin excepción sucumben al hado y acaban olvidados, corrompidos, despreciados o muertos ya que la desaparición violenta y terrible del protagonista es la disolución, la etapa final del relato heroico y el comienzo de un nuevo personaje.

Cabe señalar que esta percepción negativa y fatalista con la que Campbell pone fin a las figuras heroicas, no se puede precisar en el ámbito literario sumerio ya que, como se ha comentado, una de las particularidades de los poemas es que no detallan el final de la aventura, tampoco el principio. Desde nuestro punto de vista, lo que suceda a los héroes una vez acaba la aventura, es irrelevante en los poemas sumerios a menos que aquello

⁴⁴³ Campbell [1949] 2017: 380.

que interesa contar sea precisamente ese episodio. Algunas figuras heroicas sumerias si responden al patrón fatalista de Campbell. Dumuzid, Enkidu, Asag, Ur-Namma o el propio Gilgameš acaban trágicamente. Sin embargo, no es lo habitual. El héroe puede salir victorioso o derrotado de la aventura, pero ello no implica la destrucción del personaje. De hecho, la muerte de los héroes es un tema secundario que sucede pocas veces en el conjunto heroico sumerio.

Los poemas relatan las hazañas y las aventuras que realizan las figuras heroicas. Rara vez se cuenta cuál es el final de la historia, menos aun de sus protagonistas. Por todo ello consideramos que la fatalidad heroica, a diferencia de lo que sucede en otros corpus (como la épica homérica, por ejemplo) no es una característica que se asocia con las figuras heroicas sumerias.

La morfología del cuento de Propp y *El héroe de las mil caras* de Campbell son dos monografías básicas para el estudio de las figuras heroicas y de las aventuras que protagonizan. Ambos autores, con sus respectivos métodos y aproximaciones demuestran, a través de la literatura comparada, que en los relatos y la construcción de las figuras heroicas se identifican patrones que se repiten en todas las composiciones y con todos los personajes que son del mismo tipo. La estructura de los relatos, los temas y motivos que aparecen, los personajes, los atributos que los caracterizan o el componente mágico responden a un arquetipo universal que lleva funcionando y transmitiéndose desde las primeras composiciones literarias hasta las que se producen a día de hoy.

Por todo ello hemos recurrido a ambas monografías para disponer de un método y de las herramientas necesarias para clasificar, describir e interpretar los elementos estructurales que tienen los poemas heroicos sumerios.

CAPÍTULO III. Los poemas heroicos en la literatura sumeria

3.1 Características de las composiciones heroicas

Desde nuestro punto de vista las figuras heroicas son personajes literarios de atributos excepcionales que protagonizan relatos de aventuras fantásticas. Pese a que el componente mágico es un elemento secundario, las composiciones que protagonizan los héroes históricos también forman parte de este conjunto. Esta definición incluye a todos los personajes que desempeñan el rol principal en los relatos, es decir, a los protagonistas y los antagonistas⁴⁴⁴.

Tal y como se ha comentado con anterioridad, la clasificación y la designación de las composiciones heroicas ha dado lugar a diversos modelos que agrupan los poemas en función de criterios muy diversos. Nosotros proponemos una aproximación a los poemas y a las figuras heroicas desde la perspectiva literaria, de modo que para seleccionar y clasificar los relatos sumerios vamos a utilizar el contenido temático y los elementos estructurales que aparecen en todas las composiciones de este tipo.

Los poemas heroicos presentan tres elementos estructurales: la aventura, la magia y los personajes excepcionales, héroes y antihéroes. A todo ello cabe añadir un cuarto componente que desempeña una función prioritaria en el relato y en la caracterización de los protagonistas, el armamento.

El corpus sumerio comprende distintos tipos de poemas que se agrupan en las siguientes categorías: la narrativa, los relatos pseudohistóricos, los poemas de alabanza, las cartas literarias, los himnos y otras composiciones (textos de las escuelas, debates, diálogos y diatribas, canciones, elegías, “varia” y proverbios)⁴⁴⁵. En todas estas categorías identificamos composiciones que reúnen los requisitos para ser consideradas como poemas heroicos. Esta cuestión nos sugiere que la literatura sumeria tiene la capacidad de expresar el mismo tipo de relato de formas diferentes.

Para seleccionar los poemas heroicos que contiene cada categoría vamos a examinar las composiciones y a seleccionar para nuestro estudio aquellas que tienen aventura, magia, figuras heroicas y armas. De estos cuatro elementos, los protagonistas y la presencia significativa de armamento en el relato son los dos criterios prioritarios.

⁴⁴⁴ Igual que Heimpel (Heimpel 1972-75: 292-293), Forsyth (Forsyth 1981), Black (Black 1987) y Feldt (Feldt 2010, 2011), entre otros, nuestra propuesta sitúa al mismo nivel a las figuras heroicas y las antiheroicas.

⁴⁴⁵ Excluimos de este listado los catálogos, ya que éstos no son propiamente composiciones literarias sino listados de poemas.

Desde el punto de vista de la naturaleza de los personajes, en los poemas sumerios existen dos tipos de héroes, los divinos (dioses y criaturas) y los mortales (humanos legendarios e históricos). Cada grupo, en líneas generales, tiene prioridad en determinadas categorías literarias, aunque cabe señalar que las divinidades, ya sea como personajes principales o secundarios, se mencionan en todos los poemas sumerios.

HÉROES DIVINOS	HÉROES MORTALES
Narrativa	Narrativa
Himnos y canciones de culto	Composiciones pseudohistóricas
Otras composiciones	Poesía regia de alabanza
	Otras composiciones

Aunque la literatura sumeria contempla los personajes masculinos y femeninos, cabe precisar que en el caso de las figuras heroicas los héroes son fundamentalmente hombres. El papel de la gran heroína se limita a la diosa Inanna. En los poemas los personajes masculinos y femeninos desempeñan roles diferentes.

En las monografías de Propp y Campbell se señalan indirectamente los roles más destacados que corresponden a hombres y mujeres en los cuentos y en los mitos. Propp comenta que los personajes femeninos más destacados son: la princesa, la bruja y la madrastra. La princesa es un personaje positivo. Se trata de una joven desvalida y vulnerable que necesita que la rescaten o la salven. La madrastra desempeña el rol negativo y habitualmente es la agresora o enemiga del protagonista. La bruja, por último, representa dos roles: el positivo (cuando se trata de un hada madrina o una ayudante) y el negativo (cuando aparece como la bruja malvada). Aunque no da demasiados detalles al respecto, Propp comenta algunos relatos donde la protagonista es una heroína, generalmente una niña pequeña⁴⁴⁶. Desde la perspectiva de Propp, el género es una cuestión irrelevante ya que el héroe-tipo y el agresor-tipo actúan del mismo modo con independencia de que sean personajes masculinos, femeninos, animales u objetos personificados. Campbell, por su parte, identifica dos estereotipos positivos y negativos. Por un lado, están la princesa y la doncella virgen, que son las representaciones de la madre y la esposa del héroe. Por el otro, la diosa y la bruja, que son personajes que pueden ser favorables o desfavorables, actuando como ayudantes, compañeras y transmisoras de dones mágicos o como enemigas embaucadoras y seductoras⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ Propp [1928] 2011: 97- 106.

⁴⁴⁷ Campbell [1949] 2017: 325-341.

Propp y Campbell analizan a los personajes femeninos desde la perspectiva del héroe y de la relación que tienen con él. Ambos autores señalan que muchos mitos y cuentos tienen protagonistas femeninas, pero ninguno de ellos analiza desde el punto de vista comparativo a héroes y heroínas. Las figuras femeninas no se excluyen del discurso, pero tampoco se examinan con detalle.

El modelo sociocultural sumerio es de tipo patriarcal, agrario y tradicional. En este sistema, el rol que desempeñan las mujeres se limita, esencialmente, al hogar y al cuidado de la familia⁴⁴⁸. En los poemas sumerios el género femenino está representado únicamente por las divinidades. Las mujeres humanas rara vez aparecen en los textos y cuando ello sucede, se mencionan dos colectivos genéricos: las mujeres jóvenes y las maduras⁴⁴⁹.

Aunque las divinidades femeninas son muy numerosas en el panteón sumerio, cabe señalar que los dioses son los que ostentan las posiciones de poder más relevantes. En los poemas sucede algo similar y es que quienes toman las decisiones, los que propician o prohíben cualquier acto, los que ratifican o castigan públicamente y quienes juzgan son personajes masculinos. Las divinidades femeninas desempeñan principalmente tres roles o funciones en los poemas: la esposa, la madre y la especialista (las diosas que se asocian con conocimientos técnicos como son la interpretación de los sueños, el consejo, el registro, o la medicina⁴⁵⁰). Sin embargo, la tradición cultural sumero-acadia tiene un personaje femenino que no responde a ninguno de esos roles. Se trata de la diosa Inanna, una figura transgresora que se asocia con la guerra, con el sexo, con las pasiones y los impulsos⁴⁵¹.

Inanna es un personaje que tiene atributos y que actúa de forma anómala. Es la única divinidad femenina que protagoniza relatos heroicos. La diosa se describe por medio de los mismos poderes y atributos que sus congéneres masculinos y además realiza

⁴⁴⁸ Para una panorámica general sobre el papel de las mujeres en el sistema político, económico, social y cultural mesopotámico véase: Rohrllich 1980; Asher-Greeve y Wogec 2002; Bahrani 2005; Asher-Greeve 2013; Stol 2016b; Feliu 2018; Halton y Svärd 2018: 16- 24, entre muchos otros.

⁴⁴⁹ Hay dos términos que se emplean para referirse a las mujeres. Las jóvenes se identifican como *ki-siki-l* (Halloran 2006: 111; Sallaberger 2006: 351; Sommerfeld 2014a: 2101-2102; Foxvog 2016: 36). Las maduras se designan como *um-ma* (Halloran 2006: 154; Sallaberger 2006: 680; Sommerfeld 2014a: 3825-3826; Foxvog 2016: 68). La diferencia entre ambos colectivos parece aludir a la capacidad de producir atracción entre los hombres y a la procreación.

Uno de los relatos en el que aparecen dichos términos para referirse a las mujeres es *La maldición de Acad* (ETCSL 2.1.5, 29, 61, 196, 205, 217).

⁴⁵⁰ Feliu define cada uno de estos roles del modo siguiente: “la chica casadera”, “la madraza” y “la especialista” (Feliu 2018: 120).

⁴⁵¹ Feliu se refiere a ella como “la distinta” (Feliu 2018: 129-135). Para una panorámica general sobre Inanna véase: Vanstiphout 1984; Zgoll 1997; Selz 2000; Westenholz 2007; Feliu 2015; Pryke 2017, entre otros.

el mismo tipo de actos que ellos: se define como una gran guerrera, tiene poderes y objetos mágicos, tiene personalidad y motivaciones propias, se enfrenta contra todo tipo de enemigos, viaja a lugares prohibidos y peligrosos, etc. Los poemas narrativos y los himnos dedicados a la diosa enfatizan su carácter excepcional, sus atributos heroicos y sus aventuras. Aunque desde la perspectiva descriptiva Inanna es como el resto de héroes masculinos, en los poemas se aprecian diferencias significativas entre ella y los demás personajes heroicos.

Pese a que realiza todo tipo de aventuras, Inanna no suele tener éxito en sus propósitos. Sus actos, en líneas generales, son egoístas, tratan de quebrantar el orden preestablecido y suelen ser injustos y abusivos. Las aventuras de Inanna acaban con la reprobación de los dioses principales del panteón o con su intervención para frenar a la diosa y castigarla. Otro detalle significativo es que Inanna nunca actúa por mandato expreso de otros. A diferencia de lo que sucede con otros héroes, especialmente con Ninurta, a la diosa no se le pide ayuda ni se le asigna una misión ni se la reclama. Ella actúa por su cuenta y sus aventuras no tienen la ratificación divina. En los poemas, en lugar de resaltar sus virtudes, el carácter de Inanna está repleto de rasgos negativos: es voluble, caprichosa, temperamental, irracional, egoísta, injusta, soberbia, contradictoria, destructiva e impredecible. Pese a esta visión negativa que se da del personaje, a efectos prácticos y desde el punto de vista de la caracterización, Inanna es una heroína que puede ser considerada como una figura heroica ya que el personaje realiza aventuras, dispone del componente mágico y tiene un vínculo muy significativo con las armas⁴⁵².

Según nuestra interpretación, todos los relatos heroicos contienen cuatro elementos principales: la aventura, la magia, el protagonista heroico y el armamento. Al tomarlos como guía, dichos elementos marcan la pauta para seleccionar los poemas que desde la perspectiva estructural y temática son del tipo heroico.

La aventura hace referencia al argumento principal del relato, a la historia. Las aventuras son todas aquellas acciones y tareas increíbles que lleva a cabo el protagonista para lograr un determinado propósito: salvar a otro personaje, derrotar a un enemigo, liberar a su pueblo, obtener un objeto mágico, etc. En la trama de la historia predominan los sucesos y los acontecimientos inesperados y extraordinarios. La aventura es dinámica

⁴⁵² Inanna no es la única divinidad femenina que podemos considerar como una heroína. En una de las composiciones dedicadas a Ninisina (*Ninisina A*, ETCSL 4.22.1, 110), la diosa se nombra expresamente “heroína”. La escasa vinculación de esta diosa con las armas y con la aventura hacen que Ninisina no forme parte de nuestro estudio sobre las figuras heroicas sumerias.

e implica que el héroe viaje a distintos lugares dentro del reino al que pertenece o que se produzcan los traslados entre esferas.

La magia es un elemento fundamental en la aventura. Esta se manifiesta de muchas formas: en los seres y los objetos fantásticos (que pueden ser animados e inanimados), en los escenarios, en los personajes, en el protagonista, etc. El componente mágico está presente durante toda la aventura heroica. Cabe precisar que la magia es prioritaria en las historias que protagonizan los héroes divinos y legendarios y es secundaria en las aventuras históricas.

Las figuras heroicas son los personajes principales de la aventura. Ya sea en el rol de héroes o de antihéroes, se trata de seres, divinos o humanos, con atributos y cualidades excepcionales (físicas y psíquicas) que son capaces de realizar gestas imposibles.

El armamento, por último, es un elemento que tiene un rol destacado en los relatos heroicos ya que con frecuencia el componente mágico, el propósito de la aventura o el don o poder excepcional del protagonista se representan por medio de las armas. Además, en los poemas sumerios el armamento, como veremos en el presente capítulo, tiene funciones literarias y se utiliza con frecuencia para elaborar símiles y metáforas.

Cada categoría literaria utiliza los elementos heroicos de un modo distinto. Ello supone que dependiendo del tipo de relato la aventura, la magia, el héroe y el armamento se expresan de formas diferentes:

ELEMENTO	TIPO
Aventura	Av: Aventura completa Af: Aventura en forma de fábula Pa: Pasajes de acción y aventuras en el relato
Magia ⁴⁵³	M: Objetos, auxiliares y escenarios D: Poderes divinos M+D: Componente mágico pleno
Héroes/Antihéroes	HD/AD/AC: Héroe divino, Antihéroe divino, Antihéroe criatura HML/AML: Héroe mortal legendario, Antihéroe mortal legendario HMH/AMH: Héroe mortal histórico, Antihéroe mortal histórico
Armamento ⁴⁵⁴	X1: Armamento excepcional

⁴⁵³ Este apartado incluye todos los elementos fabulosos y únicos que afectan a los personajes, los objetos, los escenarios y los sucesos que ocurren en la aventura. No es necesario que el elemento en cuestión sea estrictamente sobrenatural, sino que se describa o detalle como algo valioso y excepcional.

⁴⁵⁴ A todo ello cabe añadir el armamento polivalente (XP) que comprende un conjunto específico de armas que adoptan el formato excepcional o común dependiendo del relato en el que aparecen. Las funciones que desempeña este tipo de armamento se comentan en los capítulos V y VI del presente trabajo. Las siglas X1, X2, X1/X2 y X3 son arbitrarias. Es la forma que hemos escogido para designar a cada tipo de armamento.

	X2: Pertrechos X1/X2: Armamento común asociado con las figuras heroicas X3: Armamento que funciona como un recurso literario
--	--

La tabla anterior refleja las distintas variantes que utiliza la literatura sumeria para representar la aventura, la magia, al héroe y las armas. La aventura tiene dos formas: la historia completa (Av) y la fábula (Af). La diferencia entre ambas es el protagonista que tiene cada una de ellas. En las aventuras plenas los personajes principales tienen aspecto antropomorfo o híbrido en el caso de algunos antihéroes. En las fábulas, en cambio, los protagonistas son animales o seres inanimados que han sido personificados. En ambos casos el argumento y los episodios principales de la aventura son los mismos. En algunas composiciones sumerias el estilo, el tono y la temática no son los que se suelen utilizar para las historias de aventuras narrativas. Sin embargo, para enfatizar al protagonista o para resaltar sus virtudes ciertos poemas cambian momentáneamente de estilo y de formato e introducen pasajes narrativos de aventura (Pa). Este fenómeno sucede en los poemas de alabanza y en los himnos.

El componente mágico alude a dos ámbitos: los seres, objetos y escenarios fabulosos (M) y los poderes divinos (D). Cuando ambos elementos aparecen en una composición la magia está completamente representada (M+D). Generalmente en los poemas que protagonizan los héroes inmortales la magia forma parte de los personajes (D) de modo que es habitual que los auxiliares y los objetos no desempeñen un rol prioritario en la aventura. En algunas ocasiones, cuando los poemas quieren reforzar al protagonista divino y distinguirlo de sus congéneres se recurre a los complementos mágicos. En este contexto, el armamento fabuloso es uno de los motivos literarios que se utiliza con más frecuencia para este fin (en estos casos el componente mágico está completo M+D). En el caso de los héroes mortales, la magia es limitada. En las aventuras legendarias los auxiliares, objetos y elementos fabulosos, así como la descripción del héroe por sus atributos excepcionales hacen que el componente mágico suela estar completo. En las aventuras históricas, en cambio, la magia se limita a las figuras divinas que intervienen en la composición ya que los protagonistas no disponen de objetos, auxiliares o poderes mágicos. Salvo en el caso de los personajes históricos, las figuras heroicas tienen una relación muy estrecha con la magia y con los elementos fabulosos que se advierte en los episodios de la aventura y en la caracterización de los personajes.

En los poemas heroicos hay dos tipos de protagonistas: los héroes y los antihéroes divinos (HD/AD/AC) y los mortales (HML, AML, HML, AMH). Cabe señalar que en el

corpus sumerio diversas categorías literarias incluyen composiciones que no tienen un protagonista claramente definido. Sucede así en algunos poemas que forman parte de la categoría pseudohistórica (listas reales y lamentaciones) y de “Otras composiciones” (textos escolares, debates, literatura sapiencial, etc.). También puede ocurrir que la historia tenga un actor principal pero que éste no sea caracterizado como un héroe. En las cartas literarias, por ejemplo, se identifica a los personajes principales y secundarios, pero éstos no tienen caracterización.

En la monografía titulada *Religion, Literature and Scholarship: The Sumerian Composition Nanše and the Birds*⁴⁵⁵, Veldhuis analiza el rol extraliterario que tienen algunos de los protagonistas de los poemas sumerios. El autor utiliza el concepto “traditional characters” para definir a los personajes que trascienden el marco literario y se convierten en símbolos culturales⁴⁵⁶. Los personajes famosos son todos aquellos actores y actrices que forman parte de la tradición cultural sumeria y que se identifican por su nombre propio (o algún epíteto exclusivo). Este tipo de personajes tiene repercusión en la religión, la producción literaria, las manifestaciones artísticas y las esferas social, política e ideológica, de modo que se trata de figuras que tienen entidad propia. Los protagonistas más destacados de la literatura sumeria son personajes de este tipo.

En los poemas sumerios el armamento es un elemento que aparece con muchísima frecuencia, no solo en el contexto narrativo de las aventuras heroicas. Las armas en la literatura se definen de dos modos distintos: como objetos prácticos y como recursos estilísticos. Cada una de estas acepciones supone que el armamento se utiliza de una forma especial. Cuando las armas se consideran objetos, principalmente artefactos de guerra, estas desempeñan una función clave en la caracterización de las figuras heroicas. En cambio, cuando el armamento es un recurso literario éste se utiliza para expresar un significado o una idea. En las composiciones sumerias hemos identificado cuatro tipos de armamento: las armas excepcionales (X1), los pertrechos (X2), las armas comunes que empuñan las figuras heroicas (X1/X2) y el armamento que forma parte de recursos literarios (X3).

El tipo X1 comprende todas aquellas armas excepcionales y fabulosas que se asocian con las figuras heroicas. Este tipo de armamento se utiliza esencialmente para

⁴⁵⁵ Veldhuis 2004. La publicación analiza con detalle el relato *Nanše y los pájaros*, ETCSL 4.14.3.

⁴⁵⁶ Veldhuis 2004: 70.

reforzar el estatus y la singularidad del personaje. Las armas mágicas desempeñan un rol destacado en las aventuras narrativas y en los poemas de alabanza y los himnos.

El armamento de tipo X2, los pertrechos, incluye todas las armas comunes, es decir, los objetos de guerra que no tienen nombre propio, habilidades especiales o una descripción detallada en los relatos (como sucede en el caso del armamento de tipo X1). Las armas corrientes se asocian con todo tipo de personajes, secundarios (X2) y protagonistas (X1/X2). Este tipo de armamento puede aparecer en cualquier categoría literaria. Cabe señalar que cuando aparece en los poemas de alabanza y en los himnos, este tipo de armas suelen asociarse con el ejército o con los servidores del rey o del dios que se ensalza en la composición. El tipo X1/X2, las armas corrientes de las figuras heroicas, es muy frecuente en las aventuras narrativas y tiene una función relevante ya que a través de estos objetos se define el carácter guerrero que caracteriza a los héroes y antihéroes sumerios.

La diferencia entre el armamento excepcional y el corriente está en la morfología, los atributos y el mensaje que transmite cada tipo. El bloque excepcional está compuesto por armas mágicas y fabulosas que sobredimensionan al héroe. El común, por su parte, utiliza las armas corrientes para resaltar el belicismo y los atributos guerreros de los protagonistas. Se trata de dos conjuntos cerrados cuyo significado está limitado. Sin embargo, y esta es una cuestión que detallaremos en los próximos capítulos, los poemas sumerios disponen de un reducido grupo de armas que no pertenece al conjunto excepcional ni al común, sino que tienen la capacidad de adoptar uno u otro formato para ajustarse al mensaje y a la intencionalidad de cada composición. Se trata del armamento polivalente (XP).

Las armas del tipo X3 son aquellas que no se utilizan desde una perspectiva práctica, sino que se emplean a modo de recurso literario. Este tipo de armamento está dotado de un significado simbólico que se utiliza para crear símiles y metáforas.

La elaboración de imágenes estéticas es uno de los recursos más significativos de la literatura sumeria⁴⁵⁷, especialmente en la narrativa⁴⁵⁸. A través de ellas los poemas recrean o expresan la realidad. Símiles y metáforas transmiten conceptos e ideas trasladando el sentido real o figurado de un elemento sobre otro con el que comparte cierto rasgo, característica o significado (los símiles se centran en la semejanza entre dos

⁴⁵⁷ Feldt 2007: 185-192.

⁴⁵⁸ Black 1998: 52. Para una panorámica general del uso de la imagen en los poemas sumerios véase: Kramer 1969a; Wilcke 1976: 210-212 y especialmente Black 1992, 1996, 1998.

elementos que se comparan entre sí mientras que las metáforas aluden al sentido o significado que dichos elementos representan).

Las imágenes sumerias más numerosas son los símiles, que en los poemas se expresan por medio de la partícula comparativa -gim, -gin₇ o gen⁴⁵⁹ (“como...”) que se añade al final de oraciones completas o de palabras⁴⁶⁰. Las metáforas no cuentan con ninguna marca o partícula específica. Estos recursos estilísticos pueden aparecer en solitario o agruparse⁴⁶¹. Las imágenes que aparecen solas reflejan, detallan o explican un aspecto puntual y concreto sobre el escenario o el personaje al que se refieren. Las que se agrupan, en cambio, generan secuencias de acción donde cada representación alude a un aspecto concreto de un tema o motivo literario que todos los miembros del conjunto comparten. La agrupación de imágenes oscila entre dos y seis representaciones⁴⁶².

La asociación de varias imágenes sucede por dos motivos. En primer lugar, porque el significado que tienen es similar o está conectado (p.e. La flecha cuya velocidad se compara con la luz del sol, con los rayos de la luna y con los relámpagos). En segundo lugar, porque la agrupación de imágenes produce un efecto sinérgico que genera una nueva representación que es distinta a todas las demás que han servido para crearla (p.e. Un animal tiene la envergadura de una red, la espina como un escriba y el lomo como un jardín exuberante. La red, el escriba y el jardín no guardan ninguna relación temática entre sí y, sin embargo, todos ellos han dado forma al animal que se describe). La agrupación de imágenes obedece a una secuencia ordenada y lógica.

A diferencia de lo que sucede con la poesía occidental, el lenguaje metafórico sumerio no responde a una fórmula determinada. Una misma imagen se puede emplear de formas diversas y adaptar su significado al contexto que requiere cada poema. Black define las imágenes sumerias como “commonplace expressions” frente al “formulaic language” que es el sistema de imágenes que caracteriza la poesía homérica. En el lenguaje formulado cada imagen tiene un uso concreto y un sentido determinado. En los poemas sumerios, en cambio, los símiles y las metáforas son variables, una peculiaridad que Black utiliza para alejar la poesía narrativa sumeria de la épica⁴⁶³.

⁴⁵⁹ Sobre esta partícula véase: Thomsen 1984: 108-109; Edzard 2003: 44-45; Jagersma 2010: 202-205, 283-284, 622-623.

⁴⁶⁰ Black 1998: 125.

⁴⁶¹ Black 1998: 110.

⁴⁶² Black 1998: 110-113.

⁴⁶³ Black 1998: 150. Otro factor que las distingue son las dimensiones de las composiciones (Black 1992: 87-88).

Las armas son un elemento que con frecuencia forman parte de símiles e imágenes comparativas. Este tipo de recursos estilísticos (los símiles de armamento) se emplean con cuatro objetivos: enfatizar el dramatismo, el caos, la violencia y las emociones negativas, simbolizar el intercambio de roles entre lo masculino y lo femenino, caracterizar personajes, escenarios y situaciones y expresar la relación entre los seres divinos y los mortales. La transmisión de emociones dramáticas y la caracterización de personajes y escenarios suelen emplear imágenes agrupadas. En cambio, para retratar el intercambio de roles y el vínculo entre los dioses y los mortales se suele utilizar una única comparación. Cada una de estas expresiones temáticas suele asociarse con un tipo de poema. El énfasis dramático, triste y melancólico ocurre en las lamentaciones. El intercambio de roles aparece en las composiciones protagonizadas o dedicadas a Inanna. La caracterización de personajes y escenarios y la materialización del contacto divino suceden en la narrativa y en los poemas de alabanza.

El dramatismo y las emociones negativas que provocan la violencia y el caos dirigen el tono y el argumento de las lamentaciones. En estos poemas abundan las imágenes que enfatizan la catástrofe a través de las armas (la violencia se expresa mediante el efecto que causa el armamento al ser utilizado). En *La lamentación por la destrucción de Ur*⁴⁶⁴ el sufrimiento de los habitantes de la ciudad se describe así:

lu₂ ^{urud}ḥa-zi-in-e im-til-la-gin₇ saĝ tug₂ la-ba-ab-dul-eš
maš-da₃ ĝiš-bur₂-ra dab₅-ba-gin₇ ka saḥar-ra bi₂-in-us₂
lu₂ ĝiš-gid₂-da mu-un-ra-bi niĝ₂-la₂ ba-ra-bi₂-in-la₂-eš
i-ĝi₄-in-zu ki ḥa-ri-iš-ta ama-ba-ka uš₂-bi-a mu-un-nu₂-eš
lu₂ ^{ĝiš}mitum-e im-til-la-gin₇ tug₂ gibil ba-ra-bi₂-in-la₂-eš
lu₂ kurun naĝ-a nu-me-eš-a gu₃ zag-ga bi₂-in-ĝal₂-eš
^{ĝiš}tukul-e gub-ba ^{ĝiš}tukul-e in-gaz uĝ₃-e še am₃-ša₄

“Las cabezas de sus hombres (los habitantes de Ur) muertos por el hacha no estaban cubiertas con paños. Como una gacela atrapada en una trampa sus bocas mordían el polvo. Los hombres atacados por las lanzas no estaban vendados. Como en el lugar donde sus madres habían trabajado, yacían en su propia sangre. Los hombres que fueron rematados por la maza no fueron vendados con telas nuevas. Aunque no estaban embriagados con bebidas fuertes sus cuellos caían sobre sus hombros. El que se enfrentó a las armas fue aplastado por las armas. La gente gemía”

⁴⁶⁴ *La lamentación por la destrucción de Ur*, ETCSL 2.2.2, 218-224. Sobre este relato véase: Kramer 1940; Jacobsen 1987: 447-477; Römer 2004; Samet 2014, entre otros.

Este fragmento del poema expresa por medio del armamento una situación violenta y terrible. El relato no necesita especificar quién empuña las armas para que la metáfora que se expresa a través de ellas tenga todo el sentido y genere una emoción dramática. A través de las hachas (^{urud}ḥa-zi-in), las lanzas (ĝiš-gid₂-da), las mazas (ĝišmitum, ĝištukul) y el armamento en sentido genérico (ĝištukul) se construye una alegoría de la muerte violenta. Interpretamos que las distintas imágenes que se combinan en este pasaje fortalecen la historia y el mensaje: se produce un ataque (las armas que golpean y hieren), no se dispone de los medios para atender correctamente a los heridos (la ausencia de las vendas) y finalmente la gente muere (su boca se llena del polvo, yacen en el suelo, hay sangre y su estado lamentable es como el de las personas ebrias).

En *La lamentación por la destrucción de Sumer y Ur*⁴⁶⁵ aparece un pasaje similar al anterior:

bad₃-bi en-na niĝin₂-na-bi-da a-nir ba-da-sa₂
ud šu₂-uš-e ĝištukul-e igi-bi-še₃ saĝ i₃-sag₃-sag₃-ge
urim₅^{ki}-ma ^{urud}ḥa-zi-in gal-gal-e igi-bi-še₃ u₃-sar i₃-ak-e
ĝiš-gid₂-da a₂ me₃-ke₄ si bi₂-ib-sa₂-sa₂-e-ne
ĝišpan gal-gal ĝišilar ^{kuš}gur₂₁^{ur}₃-ra teš₂ im-da-gu₇-e
ĝiš^{ti} zu₂-ke₄ muru₉ šeĝ₃-ĝa₂-gin₇ bar-ba mi-ni-in-si
na₄ gal-gal-e ni₂-bi-a pu-ud-pa-ad im-mi-ib-za
ud šu₂-uš iri^{ki}-ta im-ḥul-e mu-un-da-an-gi₄-gi₄
urim₅^{ki} ne₃-bi-ta nir-ĝal₂ gab₂-gaz-e ba-gub
uĝ₃-bi lu₂-erim₂-e a₂ bi₂-ib₂-ĝar ĝištukul-e la-ba-sug₂-ge-eš
iri^{ki} ĝištukul-e saĝ nu-šum₂-mu-a šag₄-ĝar-e im-us₂

“Los lamentos se extendían a lo largo de la muralla. A diario se producían matanzas antes de ello. Grandes hachas se afilaron delante de Ur. Las lanzas, los brazos de la batalla, también estaban preparadas. Los arcos largos, las armas arrojadas y los escudos se dispusieron a golpear. Las flechas de púas cubrían el exterior como una nube de lluvia. Caían grandes piedras. Todos los días el viento maligno regresaba a la ciudad. Ur, confiando en su propia fuerza, estaba preparada para sus enemigos (los guteos). Los habitantes, oprimidos por los enemigos no pudieron soportar sus armas. En la ciudad, aquellos que no sucumbieron a las armas lo hicieron al hambre”

De nuevo, las armas son los elementos que materializan la violencia y la muerte. Las armas (ĝištukul), las hachas (^{urud}ḥa-zi-in gal-gal), las lanzas (ĝiš-gid₂-da), los

⁴⁶⁵ *La lamentación por la destrucción de Sumer y Ur*, ETCSL 2.2.3, 380-389. Sobre este relato véase: Michalowski 1989; Römer 1989; Klein 1997b; Black *et al.* 2004: 127-142, entre otros.

arcos ($\hat{g}i\check{s}$ pan), las armas arrojadas ($\hat{g}i\check{s}$ ilar), los escudos ($ku\check{s}$ gur₂₁ ur₃) y las flechas dentadas ($\hat{g}i\check{s}$ ti zu₂) son las causantes de la destrucción de la ciudad y de sus habitantes. En este poema el armamento que simboliza el caos también cuenta con imágenes metafóricas que describen la morfología y el uso de algunos de los tipos de armas que se mencionan. Sucede así en la imagen que define a las lanzas como los brazos de la batalla o la comparativa entre la lluvia y las piedras y el ataque de los proyectiles⁴⁶⁶. Igual que en el fragmento anterior, en este relato identificamos una cadena de imágenes temáticas que enfatiza la emoción negativa y desesperada que pretende transmitir el relato.

*La Lamentación por la destrucción de Uruk*⁴⁶⁷ contiene pasajes muy similares. Las flechas de un carcaj (ti mar-uru₅), el armamento ($\hat{g}i\check{s}$ tukul), los arietes ($\hat{g}i\check{s}$ gud-si-AŠ), los escudos ($ku\check{s}$ gur₂₁ ur₃), las azadas ($\hat{g}i\check{s}$ al)⁴⁶⁸ y las lanzas ($\hat{g}i\check{s}$ šukur) son los elementos que ilustran la destrucción.

En este mismo sentido, como alegoría de la violencia, se utiliza el armamento en *La Lista Real Sumeria*⁴⁶⁹. En el poema el traslado de la realeza de un centro político a otro se expresa por medio de una fórmula estereotipada que se repite a lo largo de la composición:

{a-ga-de₃ ki $\hat{g}i\check{s}$ tukul ba-an-sag₃}
nam-lugal-bi unug^{ki}-še₃ ba-de₆

“Agade fue golpeada por las armas y entonces la realeza fue llevada a Uruk”

urim₂ ki-ma $\hat{g}i\check{s}$ tukul ba-an-sag₃
nam-lugal-bi i₃-si-in^{ki}-še₃ ba-de₆

“Ur fue golpeada por las armas y entonces la realeza fue llevada a Isin”

En el poema *Lugalbanda y el pájaro Anzu*⁴⁷⁰ identificamos otro tipo de imagen que transmite emociones dramáticas que también se elabora por medio de las armas, aunque

⁴⁶⁶ Black 1998: 131.

⁴⁶⁷ *La lamentación por la destrucción de Uruk*, ETCSL 2.2.5, Seg. E, 51-65, 88-99. Sobre este relato véase: Green 1984 (sobre el pasaje en concreto, Green 1984: 272-274)

⁴⁶⁸ El empleo de las azadas para aniquilar ciudades y templos “desde sus raíces” es otra imagen frecuente en los episodios que relatan destrucciones. Interpretamos que se trata de una referencia metafórica a la actividad agraria donde las azadas “rompen” la tierra y las raíces permitiendo extraer los alimentos.

⁴⁶⁹ *La Lista Real Sumeria*, ETCSL 2.1.1, 295-296, 353-354. Sobre este poema véase: Jacobsen 1939; Römer 1984; Wilcke 1989; Michalowski 1983; Glassner 2005b: 117-126, entre otros.

⁴⁷⁰ *Lugalbanda y el pájaro Anzu*, ETCSL 1.8.2.2, 315-320. Sobre esta composición véase: Wilcke 1969, 2015: 203-272; Jacobsen 1987: 320-344; Black 1998; Vanstiphout 2003: 132-159, entre otros.

con un sentido distinto al que aparece en las lamentaciones. En este caso, el armamento no enfatiza una situación violenta o caótica (aunque esta se ha producido y es la que propicia la metáfora) y tampoco resalta el impacto de la destrucción. Aquí las armas son una metáfora de la guerra. El ataque de Enmerkar y su ejército contra Aratta ha sido repelido. El rey sospecha que la diosa Inanna, la protectora de su reino y linaje, le ha abandonado. Para tratar de remediar esta terrible situación el rey envía un mensaje a la diosa donde le ruega que le permita volver sano y salvo a Uruk:

nu-gig-ge anzud^{mušēn} amar-ra-gin₇
 ni₂-te-a-ni sag₂ um-ma-an-di¹
 bar kug-ga-ni-a um-ma-an-šub-be₂-en
 šeg₁₂ kul-aba₄^{ki}-še₃ ħe₂-em-ma-ni-in-kur₉-re-en
 ġiš-gid₂-da-ġu₁₀ ud ne ba-an-de₆
 kuš³ gur₂₁^{ur}₃-ġu₁₀ ud ne e-ne ba-an-zur-zur-re

“Si Nugig⁴⁷¹ se aleja de mí, se marcha a su cámara y me abandona como (le sucedió a) la cría de Anzu, que me permita al menos regresar a Kulaba de nuevo. Y en ese día se dejará de lado mi lanza. Y en ese día (ella) romperá mi escudo”

En este fragmento el abandono de las armas expresa el voto del monarca hacia la diosa⁴⁷². En este caso, la agrupación de diversas imágenes también recrea una secuencia con significado: la comparativa entre Enmerkar y la cría de Anzu (ambos abandonados por su protector), la tristeza del rey ante la ausencia de Inanna (la diosa se ha retirado a su cámara) y la petición que conlleva una contraprestación (a cambio del regreso el rey renuncia a la guerra, que representan la lanza y el escudo).

Algunos de los poemas protagonizados o dedicados a la diosa Inanna contienen pasajes, de significado oscuro y complejo, que sugieren una relación directa entre la diosa, el cambio de género y las armas. Al parecer, la diosa tiene el poder de invertir los roles masculino y femenino⁴⁷³. En algunos rituales o festividades dedicados a Inanna, esta inversión de género se expresa por medio del armamento (la diosa pone armas en manos de las mujeres para representar el cambio). En el himno *Inanna C*⁴⁷⁴ aparecen dos pasajes

⁴⁷¹ Black 1998: 142. Black señala que nu-gig es un epíteto de la diosa y también un término que puede hacer referencia a un tipo de sacerdotisa (*qadišum*). Sobre la palabra nu-gig véase: Zgoll 1997; Sallaberger 2006: 538; Sommerfeld 2014a: 2945-2946.

⁴⁷² Sobre este pasaje y su interpretación véase: Black 1998: 106-107.

⁴⁷³ Sobre esta cuestión véase: Bahrani 2005: 141-160; Pryke 2017: 60-68.

⁴⁷⁴ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 82, 120. Sobre este relato véase: Sjöberg 1975a; Michalowski 1998; Meador 2000: 89-113; Black *et al.* 2004: 92-99, entre otros.

que aluden a este curioso fenómeno de intercambio de roles. En uno de ellos se especifica la intervención de las armas en el proceso:

ĝi^ššukur i-ni-kud nitaḥ-gin₇ šag₄-ga-ni ĝi^štukul an-na-ab-šum₂-mu

“(Inanna) como un hombre rompe la lanza y le da el arma (a ella)”

[nitaḥ] munus-ra munus nitaḥ-ra ku₄-ku₄-de₃ dⁱinana za-kam

“Inanna, convertir a un hombre en una mujer y a una mujer en un hombre, es tu poder”

En otro poema, *Išme-Dagan K*⁴⁷⁵, encontramos una imagen similar a la anterior:

ki-sikil-e-ne nam-ĝuruš-e tug₂ zid-da mu₄-mu₄

ĝuruš-e-ne nam-ki-sikil-e-eš₂ tug₂ gab₂-bu mu₄-mu₄

X zu [nitaḥ-e]-ne ĝi^š bal šu-ba[?] ĝa₂[?]-ĝa₂ munus-e-ne-er ĝi^štukul šum₂-mu

“Para convertir a un hombre en una mujer y a una mujer en un hombre, para cambiar al uno por el otro, para hacer que las mujeres jóvenes se vistan como hombres y los hombres jóvenes como mujeres, para poner husillos en las manos de los hombres y entregar las armas a las mujeres”

En este caso, la imagen es mucho más explícita que la anterior. El poema alude directamente al cambio de género entre jóvenes. Dicho cambio se visibiliza por medio del vestuario y del intercambio entre dos objetos, los husillos (ĝi^šbal) y las armas (ĝi^štukul)⁴⁷⁶.

En ambos fragmentos las armas se utilizan para construir una metáfora de la masculinidad. Los atributos bélicos y guerreros de Inanna y su carácter masculino se describen en uno de los himnos que le dedica el rey babilonio Samsu-iluna, *Samsu-iluna A*⁴⁷⁷, a la diosa donde esta es “el puñal de masculinidad” (ĝiri₂ gal nam-ĝuruš-a).

Desde nuestro punto de vista, el armamento es un elemento básico en la caracterización de las figuras masculinas que, en la literatura sumeria, son las que se

⁴⁷⁵ *Išme-Dagan K*, ETCSL 2.5.4.11, 22-24. Sobre esta composición véase: Römer 1965: 266-267, 2001a: 55-89; Black *et al.* 2004: 90-92, entre otros.

⁴⁷⁶ En uno de los poemas de alabanza de Iddin-Dagan, *Iddin-Dagan A*, ETCSL 2.5.3.1, 45-81, también se describe una especie de ritual que consiste en una procesión o desfile en el que los participantes, hombres y mujeres jóvenes, intercambian sus roles ante la diosa. De nuevo, el vestuario y las armas son dos elementos que representan el cambio de género.

⁴⁷⁷ *Samsu-iluna A*, ETCSL 2.8.3.1, 1. Sobre esta composición véase: Farber-Flügge 1976; van Dijk 2000, entre otros.

definen a través de los atributos y de los valores que se asocian con los guerreros y la batalla. Sin embargo, Inanna también se caracteriza de ese modo. La diosa es una gran guerrera que domina todo tipo de armas y que participa activamente en las batallas. En nuestra opinión, la entrega de armas a las mujeres es una metáfora que representa la transgresión de Inanna. De este modo la referencia al armamento tiene dos significados: reforzar la masculinidad de Inanna y destacar la ruptura del orden natural que ello supone. Inanna no solo es masculina por utilizar las armas como un guerrero, sino que al quitárselas a los hombres para dárselas a las mujeres es capaz de extrapolar su condición masculina sobre ellas. Las armas son, a la vez, una alegoría del género masculino y un símbolo de la transgresión que representa Inanna (las armas asociadas con el género femenino son una anomalía respecto al orden establecido).

De todas las metáforas y símiles que se construyen mediante el armamento, el uso más destacado que aparece en los relatos de aventuras (también en los himnos y poemas de alabanza) es la descripción de los rasgos físicos o las habilidades de los personajes a través de comparativas con ciertos tipos de armas. Inanna no es la única cuyos atributos se ensalzan y se refuerzan con el armamento, este es un fenómeno generalizado en la caracterización heroica. En este contexto, y desde un punto de vista estilístico, cabe señalar que el uso de las armas para calificar a los personajes presenta muchos matices ya que el armamento se emplea de forma práctica (objeto) y simbólica (idea) para dar forma a diversos tipos de imágenes.

Un arma es un objeto que, metafóricamente, retrata a un guerrero habilidoso, a un héroe diestro en la batalla o a un personaje excepcional (si el arma en cuestión es del tipo X1), pero también es un concepto que sirve para retratar el aspecto o las peculiaridades de un personaje, de un escenario o de un lugar.

En los himnos dedicados a los templos ocurre que, para describir ciertas estancias especiales o áreas interiores, o el aspecto exterior que tienen las construcciones se utilizan armas como las dagas (^{urud}1ub), las mazas (^{ĝi}štukul, ^{ĝi}šmitum₂, šita₂) o las hachas (^{ĝi}štun₃). En el poema titulado *Los himnos para los templos*⁴⁷⁸ se compara el interior de la casa de Zababa en Kiš (šag₄-zu ^{ĝi}štukul ^{ĝi}šmitum₂ a₂ X IM[?] še-er-ka-an ba-ni-in-dug₄)⁴⁷⁹ y el templo de Nergal en Gudua (šag₄-zu galam kad₅ šita₂-zu šita₂ X an-ta šu bar-ra) con mazas (^{ĝi}štukul, šita₂)⁴⁸⁰ y Ulmaš, una de las casas de Inanna,

⁴⁷⁸ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1. Sobre esta composición véase: Sjöberg y Bergmann 1969; Halton y Svärd 2018: 53-79.

⁴⁷⁹ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 451.

⁴⁸⁰ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 461.

con una gran hacha (^{urud}lub) que tiene el poder de derribar a las tierras rebeldes (e₂ a₂ zid-da ^{urud}lub me₃ kud-kud ki-bal-še₃)⁴⁸¹. En el *himno al templo Keš* (l. 52)⁴⁸² la maza (šita₂) y el hacha (^{ĝi}š tun₃) describen el aspecto exterior del templo desde su parte (e₂ an-še₃ šita₂ šul ki-še₃ ^{ĝi}š tun₃-am₃).

Igual que los santuarios y templos, los personajes, principales y secundarios, también se describen con armas. En *La lamentación por la destrucción de Uruk* (Seg. E, ll. 22-24)⁴⁸³ se describe físicamente al pájaro Anzu⁴⁸⁴. De él se dice que tiene el torso como una honda (a₂-sag₃), los muslos como una daga (^{ĝi}ri₂) y los tendones como sierras (^{urud}šum)⁴⁸⁵. Es difícil precisar cuál es el sentido estricto de estos símiles o qué característica morfológica de las armas recuerda a los miembros del ave que describen. Quizá la flexibilidad de la honda, la firmeza de la daga o la resistencia de la sierra son propiedades idóneas para describir el torso, los muslos y los tendones de la criatura.

En los himnos y los poemas de alabanza el protagonista (ya sea él mismo o alguno de sus miembros o atributos) se caracteriza a través de expresiones que le comparan con las armas. Sucede así en los siguientes ejemplos:

lugal ^{ĝi}š tukul a-RU-ub ki-bal-na ^{ĝe}₂₆-e-me-en

“Yo soy el rey, ¡el arma y la caída de las tierras rebeldes!”, *Šulgi B*⁴⁸⁶

sipad šul-gi ^{ĝi}š ^{ĝi}ri₂ gal-zu ^{ĝe}₂₆-[e]-me-en

“(Ninsun dice a su hijo) Pastor Šulgi! ¡yo soy tu gran daga!”, *Šulgi P*⁴⁸⁷

⁴⁸¹ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 520.

⁴⁸² *El himno al templo Keš*, ETCSL 4.80.2. Sobre esta composición véase: Gragg 1969; Jacobsen 1987: 380-381; Geller 1996; Black *et al.* 2004: 325-330; Delnero 2006:1322-1446, entre otros.

⁴⁸³ *La lamentación por la destrucción de Uruk*, ETCSL 2.2.5.

⁴⁸⁴ En *Lugalbanda y el pájaro Anzu*, ETCSL 1.8.2.2, 111-124. Las líneas 120 y 121 del poema describen la envergadura del animal “como una red” (pa-zu an-na sa am₃-ši-im-la₂-la₂-en nu-mu-[...]) y sus garras “como una trampa” (ki-še₃ umbin-zu am kur-ra immal₂ kur-ra ^{ĝi}š es₂-ad¹-am₃ ba-nu₂).

⁴⁸⁵ Green 1984: 269.

⁴⁸⁶ *Šulgi B*, ETCSL 2.4.2.02, 356. Sobre este poema véase: Castellino 1972: 9-242; Krispjn 1990; Zólyomi 2003, entre otros.

⁴⁸⁷ *Šulgi P*, ETCSL 2.4.2.16, Seg. C, 17. Sobre esta composición véase: Klein 1981b.

Una caracterización muy similar a esta aparece en la disputa entre *Laḫar* y *Ašnan* (ETCSL 5.3.2; Alster y Vanstiphout 1987: 20-21). La línea 89 del poema dice así: ^dašnan ^dku₃-su₃-me-en dumu ^den-lil₂-la₂-me-en. Alster y Vanstiphout traducen: “I, I am Wheat, the Holy Blade; I am Enlil’s daughter”. Cabe señalar que ETCSL da una transliteración y una traducción significativamente distinta en la que no se contempla ningún arma: ^dezina₂-^dku₃-su₃-me-en dumu ^den-lil₂-la₂-me-en: “I am Ezina-Kusu, I am Enlil’s daughter”.

šu piriĝ\ĝa₂ ĝiri₂ u₃-sar ak umbin uš₂ biz-biz-biz
 su X ĤA E de₂-de₃ ni₂ su-a ru-ru-gu₂
 ĝiri₂-zal bulug-kiĝ₂-gur₄ ĝiri₂ piriĝ-ĝa₂-gin₇ uzu e₃-a-zu-uš

“(Ninisina, tienes) Las patas de un león, los puñales afilados, las garras goteando sangre... ¡pinchan el cuerpo con miedo! ¡atraviesas la carne con puñales que son como las garras de un león!”, *Iddin-Dagan D*⁴⁸⁸

gud-si-AŠ X la₂-e-da X X-da-me-en
^{kuš}gur₂₁/ur₃\)-ra₂ ka-ba gub-me-en
 ur-saĝ ur-saĝ-e-ne-me-en lipiš ^{ĝiš}tukul-la-me-en

“Soy un ariete [...] me paro en la vanguardia de los escudos. Soy el héroe de los héroes, tengo la fuerza de una maza”, *Išme-Dagan A+V*⁴⁸⁹

En todos estos ejemplos diversos tipos de armas se utilizan para expresar sensaciones, habilidades y características físicas de los personajes. Del mismo modo que sucede con el pájaro Anzu, las armas que caracterizan algún rasgo de los reyes y los dioses recuerdan o transmiten de algún modo algún detalle o particularidad de aquello con lo que se las compara. Interpretamos que la idea principal que subyace tras la imagen del rey o la divinidad que dice ser un arma (“¡Yo soy el arma!”) o que compara sus atributos con el armamento es una manifestación de la autoridad que tiene el personaje.

Un objeto que aparece con frecuencia en la caracterización simbólica de dioses y reyes son las redes. Técnicamente no son armas, aunque en los poemas sumerios se sitúan en contexto bélico y se emplean para atrapar a los enemigos, para someter a los territorios rebeldes y para simbolizar el alcance o el efecto del poder que tienen ciertos personajes⁴⁹⁰. Las murallas de las ciudades también se comparan con las redes⁴⁹¹.

En los poemas se mencionan diversos tipos de redes que forman parte de imágenes literarias. Las más destacadas son: sa-šuš-gal, sa, sa-al-kad₄ y sa-par₃⁴⁹². Generalmente la red es un elemento de caracterización divino que expresa el alcance ilimitado de los poderes de los dioses.

⁴⁸⁸ *Iddin-Dagan D*, ETCSL 2.5.3.4, 6-8. Sobre este poema véase: Kramer 1976.

⁴⁸⁹ *Išme-Dagan A+V*, ETCSL 2.5.4.01, 247-249. Sobre esta composición véase: Römer 1965: 39-55; Ludwig 1990; Frayne 1998, entre otros.

⁴⁹⁰ Sobre los distintos tipos de redes y de trampas véase: Veldhuis 1996: 163, 183-184. Sobre las imágenes literarias de redes y su relación con las aves véase: Black 1996.

⁴⁹¹ Black 1998: 141.

⁴⁹² El único personaje que utiliza las redes como armas de combate es Ninurta. El dios cuenta en su panoplia con tres modelos: ^{sa}šu₂-uš-gal, ^{sa}al-kad₄ y sa-par₃.

Nungal⁴⁹³ tiene una red sa-par₄ que cubre la tierra y que hace que los malvados no puedan escapar de sus manos. Ninurta⁴⁹⁴ utiliza las redes ^{sa}al-kad₄ y ^{sa}šu₂-uš-gal como armas de combate que le permiten capturar y someter a sus enemigos. Nergal⁴⁹⁵ ostenta el epíteto “gran red de combate contra los malhechores que cubre a todos los enemigos” ([^d]/nergal \ ^{sa}šu₂-uš-gal ħul-du šu šu₂-ur gu₂-erim₂-ĝal₂-la). Los brazos de Ninisina son como una red sa-par₃⁴⁹⁶. Iškur es “la red de las tierras extranjeras” (/^diškur[?] \ sa kur-kur-[ra...])⁴⁹⁷. Enlil doblega a las tierras rebeldes con una trampa elaborada con una red (^{ĝi}es₂-ad ki-bal-a pu₂ sa ak-a)⁴⁹⁸. Inanna, por su parte, utiliza la red sa para someter a sus enemigos y atraparles como si fuesen pájaros (sa la₂-a-ni engur-ra ku₆ ab-dab₅-dab₅-be₂ a-sur-ra-kam a-ħa-an nu-da₁₃-da₁₃; mušen-du₃ kug-zu-gin₇ igi-te-en sa la₂-a-ni mušen nu-e₃; sa la₂-ni-ir ni₂ nu-zu-ni-ir igi-te-en sa la₂-a-ni [X X] X-ba nu-e₃)⁴⁹⁹. Todas estas imágenes muestran que la red, que se extiende y que atrapa, es una alegoría del alcance y de la repercusión del poder y de la capacidad de imponerse sobre otro. En la tradición cultural sumero-acadia los dioses son personajes todopoderosos, cuyos atributos no tienen límites.

El último tema o motivo literario que utiliza el armamento en un sentido simbólico es la expresión del vínculo, o la relación de camaradería, que se establece entre los dioses y los monarcas. Los poemas de alabanza, además de fragmentos de estilo narrativo que detallan las aventuras de sus protagonistas, introducen pasajes en los que las divinidades regalan, prestan o ponen sus armas al servicio del rey. Estas escenas se utilizan para enfatizar que los actos y las decisiones de la realeza están avaladas por las divinidades. El hecho de que un dios y sus armas acompañen al rey a la batalla transmite la imagen del éxito, la victoria y la legitimidad. Ur-Namma recibe de Nunammir (uno de los epítetos de Enlil) “la maza majestuosa que amontona las cabezas humanas como pilas de polvo en los países extranjeros hostiles y destruye las tierras rebeldes” (udug₂ maħ kur erim₂-ĝal₂-la saĝ saħar-re-eš dub-bu ki-bal-a ša₅-ša₅)⁵⁰⁰. Šulgi cuenta que el

⁴⁹³ *Nungal A*, ETCSL 4.28.1, 38. Sobre este relato véase: Attinger 2003; Black *et al.* 2004: 339-342; Delnero 2006: 1641-1709, entre otros.

⁴⁹⁴ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 136-137; *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 122.

⁴⁹⁵ *Šu-ilīšu A*, ETCSL 2.5.2.1, 46. Sobre este poema véase: Bottéro y Karmier 1989; Black *et al.* 2004: 158-161.

⁴⁹⁶ *Iddin-Dagan D*, ETCSL 2.5.3.4, 33. Sobre este relato véase: Gurney y Kramer 1976: 19-26.

⁴⁹⁷ *Samsu-iluna F*, ETCSL 2.8.3.6, Seg. B, 1. Sobre esta composición véase: Alster y Walker 1989: 10-15.

⁴⁹⁸ *Enlil A*, ETCSL 4.05.1, 17. Sobre esta composición véase: Reisman 1969: 41-102; Jacobsen 1987: 101-111; Black *et al.* 2004: 320-325, entre otros.

⁴⁹⁹ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 65, 66, 85.

⁵⁰⁰ *Ur-Namma B* ETCSL 2.4.1.2, 52-54. Sobre este poema véase: Kramer 1967; Flückiger-Hawker 1999: 183-203.

mismísimo Ninurta le ha otorgado las mazas del Ešumeša (šita₂ ġi^{iš}mitum e₂-šu-me-ša₄-ta ma-an-šum₂)⁵⁰¹. Šu-Suen pide a Ninurta que sea su compañero de armas ([^dninurta] ^dšu-^dsuen-ġu₁₀-ur₂ a₂-taġ ġi^{iš}tukul-a-ni ħe₂-me-en)⁵⁰². Išme-Dagan proclama que Ninurta y sus armas majestuosas son sus ayudantes en el combate (^dninurta ^diš-[me]-[^dda-gan-ra] / šen-šen a₂-/taġ\ [...] / ġi^{iš}tukul maġ-a-ni [...])⁵⁰³. Lipit-Eštar ruega a Ninurta que ponga en sus manos las armas poderosas que le permitan vencer a sus enemigos (^dnin-urta en a-ma-ru maġ suġuš erim₂-<ma> bur₁₂-re / nun ^dli-pi₂-it-eš₄-tar₂-ra ġi^{iš}tukul ħul-du-ni / gi-/gin₇\ ša₅-ša₅ šu maġ-a-ni si-bi₂-/ib₂\)⁵⁰⁴. Ur-Ninurta solicita “las armas poderosas que hacen temblar la tierra de Uta-Ulu” (un epíteto de Ninurta) (ġi^{iš}tukul kur gu₂-erim₂-ġal₂ [...] X X ki tuku₄-tuku₄-da X-ke₄)⁵⁰⁵. Y Samsu-iluna pide a Marduk que no le abandone en el campo de batalla y que ambos sean compañeros de armas (a₂-taġ ġi^{iš}tukul-zu ħe₂-[me] ud su₃-ra₂-še₃ ħe₂-ba-e-/dirig-ga[?]\)⁵⁰⁶.

Todas estas imágenes, a través de la entrega de las armas y de la participación divina en las batallas del rey, tienen dos propósitos: por un lado, reforzar la excepcionalidad del rey, destacando su estrecha y directa relación con los dioses, y por el otro, reafirmar y legitimar las decisiones del monarca que cuentan con el beneplácito divino⁵⁰⁷. A todo ello cabe añadir que este tipo de imágenes sirven para compensar las carencias mágicas que tienen los personajes históricos.

Podemos concluir, a modo de resumen, que el armamento en la literatura se utiliza de dos modos: en un sentido práctico (los tipos X1, X2 y X1/X2) y en un sentido simbólico (X3). Además de ser objetos de guerra y complementos de las figuras heroicas, en los poemas las armas desempeñan otras funciones a nivel literario y estilístico (expresan emociones, recrean situaciones catastróficas y describen los atributos más destacados o peculiares de los personajes). Por todo ello el armamento, junto a la aventura, la magia y los héroes, es un elemento esencial en las composiciones heroicas.

⁵⁰¹ *Šulgi E*, ETCSL 2.4.2.05, 195-196. Sobre esta composición véase: Ludwig 1990, índice.

⁵⁰² *Šu-Suen D*, ETCSL 2.4.4.4, 30. Sobre este relato véase: Sjöberg 1976b.

⁵⁰³ *Išme-Dagan O*, ETCSL 2.5.4.15, 23-25. Sobre este poema véase: Sjöberg 1974-75; Zólyomi 2001.

⁵⁰⁴ *Lipit-Eštar D*, ETCSL 2.5.5.4, 47-49. Römer 1965: 6-9.

⁵⁰⁵ *Ur-Ninurta C*, ETCSL 2.5.6.3, 44. Sobre este poema véase: Falkenstein 1950.

⁵⁰⁶ *Samsu-iluna B*, ETCSL 2.8.3.2, 24-26. Sobre este relato véase: Falkenstein 1949a.

⁵⁰⁷ Black define las imágenes que se repiten, que se construyen mediante las mismas palabras y que siempre tienen el mismo propósito metafórico como “formulaic images” (Black 1998: 132). No obstante, Black advierte que esta generalidad no siempre ocurre y que, en ocasiones, ciertas imágenes presentan significados adicionales a los que habitualmente expresar. Sucede así, por ejemplo, con la serpiente saġkal que habitualmente simboliza el temor, la masividad y el poder, pero otras veces alude a algo o alguien que es o actúa como un ofidio (Black 1998: 133-134).

3.2 La narrativa

TIPO DE POEMA	AVENTURA	MAGIA	FIGURAS HEROICAS	TIPO DE ARMAMENTO
Narrativa de los héroes divinos	Av	M+D	HD AD AC	X1 X2 X1/X2 X3
Narrativa de los héroes mortales	Av	M+D	HML AML	X1 X2 X1/X2 X3

La narrativa es el estilo y el formato literario ideal para relatar las aventuras heroicas. El concepto narrativo alude tanto a la acción de narrar en sí misma como a la categoría literaria que reúne a los mitos, los cuentos, las leyendas, las fábulas y las novelas. Los textos narrativos están formados por diversos elementos: las unidades, las acciones y funciones, la fábula y la trama, la estructura, los niveles narrativos, la voz, el aspecto, el tiempo, el espacio y los personajes⁵⁰⁸. La narratología es la ciencia que examina dichos elementos de forma individual y conjunta para crear modelos teóricos atemporales y ahistóricos que permiten explicar el comportamiento de todos los relatos que forman parte de esta categoría desde una perspectiva genérica de carácter universal.

Todos los relatos narrativos, sin excepción, tienen tres elementos estructurales: la historia (el contenido), el relato (el texto escrito por medio de determinados signos) y la narración (el acto narrativo)⁵⁰⁹. Este género literario, además de por su armazón común, se caracteriza por el uso preferente del modo enunciativo para contar la historia (secuencias de palabras que un emisor transmite a un receptor para realizar una comunicación dotada de sentido y que se considera concluida⁵¹⁰).

El texto narrativo se puede elaborar por medio de dos estilos diferentes que expresan el modo en el que el narrador interviene en el desarrollo del relato: el directo (cuando el que narra da paso a los personajes para que ellos mismos manifiesten sus deseos, sus opiniones o sus propias palabras) y el indirecto (cuando el narrador es quien interpreta a los personajes y el que transmite sus emociones o sus discursos)⁵¹¹. Respecto

⁵⁰⁸ Sobre la narrativa en la literatura del Próximo Oriente véase: Evers 1995; Collins 2019.

⁵⁰⁹ Estébanez Calderón 2004: 711-712.

⁵¹⁰ Estébanez Calderón 2004: 334.

⁵¹¹ Existe una tercera opción, menos frecuente: el estilo indirecto libre que sucede cuando el narrador se introduce en la conciencia de los personajes para reproducir sus pensamientos. Sobre el estilo literario véase: Estébanez Calderón 2004: 378-381.

a la narración, hay cuatro tipos: la ulterior (cuando el narrador usa el tiempo pasado para contar la historia, esta es la más frecuente), la anterior (cuando el tipo de relato es predictivo, es decir, tiene forma de profecía o de sueño premonitorio), la simultánea (el tiempo de la historia contada y de la narración coinciden, tal y como sucede en las autobiografías o en los relatos en los que diversas secuencias de acontecimientos se desarrollan en paralelo) y, por último, la intercalada (el tipo de narración que se emplea en las cartas, donde la narración influye en el desarrollo del relato). Otras características de la narrativa son: el tiempo en el que se sitúa la acción, generalmente el pasado remoto, la preferencia por la 3ª persona para contar la historia, la abundancia de las descripciones (de escenarios, situación y participantes) y el uso de monólogos y diálogos de los personajes para dirigir la historia.

En el corpus sumerio la narrativa ocupa un lugar destacado. Se trata de un conjunto de poemas muy numeroso cuyo argumento principal son las aventuras fantásticas que protagonizan personajes singulares⁵¹². Los tres elementos más destacados de la narrativa sumeria son: las fórmulas introductorias del relato, las doxologías y los marcadores (las repeticiones)⁵¹³.

Los poemas narrativos se sitúan en un pasado muy lejano que sitúa al espectador en tres momentos distintos: el periodo anterior a los dioses, la etapa que sucede a la separación del cielo y la tierra y la aparición de las primeras divinidades, la infancia de la humanidad o el periodo inmediatamente anterior al diluvio⁵¹⁴. Estos temas aparecen en la introducción de la mayor parte de los relatos narrativos sumerios. Este tipo de aperturas temáticas refleja un mantenimiento de la tradición literaria y favorece la uniformidad de todos los poemas que se incluyen en esta categoría. La construcción adverbial *u₄-bi-a* (“entonces, en ese momento”) suele introducir los pasajes que aluden al pasado remoto y se emplea, además, para separar las distintas secciones de las que se compone el poema⁵¹⁵.

Algunos relatos sumerios incluyen fórmulas, las doxologías que marcan el final de la composición. Aunque este tipo de frases para concluir el relato son muy frecuentes en los himnos y poemas de alabanza, este recurso se aprecia en composiciones diversas, también en la narrativa. Las doxologías son de dos tipos: enunciados estereotipados que

⁵¹² Para una panorámica general sobre la narrativa sumeria y sus características o particularidades más señaladas véase: Black 1992; Evers 1995; Suter 2000: 127-135; Alster 2011, entre otros.

⁵¹³ Black 1992: 71.

⁵¹⁴ Sobre las fórmulas y temas más destacados de los inicios de las composiciones narrativas véase: Ferrara 2006.

⁵¹⁵ Sobre esta expresión véase: Halloran 2003: 152; Sallaberger 2006: 667; Foxvog 2016: 66. Otra opción que aparece en los poemas con el mismo sentido es *u₄ re*.

añade el escriba justo después de acabar el relato o expresiones de rezo, alabanza o petición a las divinidades⁵¹⁶. Las repeticiones son una parte esencial de la estructura narrativa sumeria. Este recurso consiste en emparejar episodios o acontecimientos que se expresan del mismo modo tan solo modificando una palabra o una pequeña parte del fragmento⁵¹⁷.

Aunque la narrativa constituye una categoría literaria por sí misma, cabe destacar que en el corpus sumerio identificamos poemas que no son propiamente narrativos pero que guardan muchas similitudes temáticas y estructurales con ese tipo de composiciones. En poemas de alabanza, en los himnos y en algunos relatos que se incluyen en la categoría “Otras composiciones” los relatos contienen partes o fragmentos narrativos que se emplean para describir las aventuras del protagonista o para describirle. Este fenómeno también sucede a la inversa, es decir, que en numerosos poemas narrativos se incluyen rezos, fragmentos hímnicos o peticiones y ruegos dedicados a las divinidades. Las incorporaciones de elementos característicos de otras categorías literarias no varían la estructura elemental de la composición, pero enriquecen el estilo de esta y facilitan que el poema enfatice o destaque los episodios más relevantes de la historia.

La narrativa sumeria distingue dos tipos de personajes principales que, a su vez, facilitan la división de la categoría en dos grupos: los poemas protagonizados por los héroes divinos (los dioses y las criaturas) y por los mortales legendarios (los reyes históricos no protagonizan relatos narrativos). Aunque cada grupo está protagonizado por una figura heroica distinta, con sus propios atributos de clase y esfera de acción preferente, las aventuras de los dioses y de los reyes legendarios son muy similares. La importancia sociocultural de las divinidades sumerias se refleja en la producción literaria. Los héroes divinos protagonizan 26 poemas frente a los 9 de Gilgameš, Enmerkar y Lugalbanda⁵¹⁸. Las aventuras de los dioses de segunda generación (especialmente de Inanna y Ninurta) y los relatos de los reyes legendarios de Uruk (sobre todo los de Gilgameš) tienen un peso muy importante en la tradición cultural y literaria sumero-acadia.

Además de la acción y los sucesos inesperados que forman parte de la aventura, en los poemas narrativos el componente mágico es decisivo ya que los objetos, seres y escenarios sobrenaturales repercuten, directa e indirectamente, en todos los episodios de

⁵¹⁶ Black 1992: 74. Sobre algunos ejemplos de doxologías véase: Black 1992: 96-99.

⁵¹⁷ Black 1992: 75.

⁵¹⁸ Para un listado completo de los poemas que forman parte del conjunto narrativo véase: Cunningham 2007: 354-360.

la aventura. El universo mágico se manifiesta y se materializa de formas diversas: en los personajes (auxiliares y enemigos), en los objetos (armas, armaduras, monturas) y en el escenario (lugares escondidos donde habitan todo tipo de criaturas). Cabe destacar que el componente mágico tiene más peso en las aventuras que protagonizan los héroes legendarios ya que los dioses y las criaturas son seres sobrenaturales, de modo que el componente mágico es una cualidad inherente a ellos.

En la narrativa el rol principal, el peso de la historia, lo tiene el protagonista. El héroe es el elemento clave de la composición y por ese motivo los relatos no escatiman en su caracterización para mostrar que el protagonista es excepcional. En la literatura sumeria la caracterización de los personajes es peculiar ya que los atributos heroicos más destacados son las habilidades y los poderes que posee el protagonista, no su físico. Otro detalle significativo es que la narrativa no es la categoría que más atención presta a los personajes. En los himnos y los poemas de alabanza los poemas la caracterización de las figuras heroicas es mucho más significativa. Ello se debe, bajo nuestro punto de vista, al objetivo que persiguen los poemas. La narrativa cuenta una historia en la que el protagonista destaca por sus hazañas, las composiciones de alabanza y los himnos, en cambio, tratan sobre el personaje en sí mismo.

En la categoría narrativa la presencia del armamento es muy significativa. En las composiciones de esta categoría identificamos todos los tipos de armamento: las armas heroicas (X1), los pertrechos (X2), los objetos comunes en manos de los héroes (X1/X2) y el armamento que se emplea de forma estilística. En la narrativa el armamento se utiliza, de forma práctica y simbólica, con diversos propósitos. Las armas excepcionales (X1) complementan al protagonista y refuerzan su singularidad. El armamento común (X1/X2) define al héroe como guerrero (asociándole con valores como: el coraje, la fuerza, la valentía, el ingenio, la bravura, etc.) y determina su espacio de acción preferente, la batalla y el enfrentamiento. Los pertrechos (X2) complementan a los subordinados del héroe, su ejército, o a los enemigos a los que éste se enfrenta. Y, por último, el armamento que utiliza para construir metáforas y símiles (X3) que añade el componente emocional y estético sobre todos los elementos que forman parte del relato (los personajes, el escenario, la situación que sucede en cada episodio, etc.).

La narrativa, especialmente la que protagonizan los dioses, es el espacio idóneo para la personificación. Humanizar seres u objetos es un recurso literario que se utiliza con frecuencia en la literatura sumeria. De todas las posibilidades, la que más nos interesa es la personificación de las armas puesto que se trata de la combinación del armamento y

del componente mágico. Solo unos pocos personajes (Ninurta, Lugalbanda y Nergal) poseen este tipo de armamento. Las armas personificadas son objetos de guerra con poderes excepcionales, pero también actúan como personajes en el relato (son compañeras, servidoras y guías del héroe al que acompañan). La singularidad de este tipo de objetos sobredimensiona al portador y le convierte en una figura inigualable frente a sus congéneres⁵¹⁹. El armamento excepcional, sin ser personificado, es un complemento exclusivo que se limita fundamentalmente a los dioses y a las criaturas. Los héroes legendarios, exceptuando a Lugalbanda⁵²⁰, y los monarcas históricos, salvo Šulgi⁵²¹ e Išme-Dagan⁵²², no poseen armas excepcionales.

En la literatura sumeria la narrativa es una categoría destacada desde el punto de vista del número de composiciones conservadas. En los relatos de este tipo, en líneas generales, aparecen los cuatro elementos básicos que caracterizan las aventuras heroicas. Para seleccionar o descartar las composiciones narrativas que van a formar parte de nuestro estudio relativo a las figuras heroicas vamos a utilizar el armamento como factor de discriminación. Al examinar la narrativa sumeria advertimos que los héroes y antihéroes divinos y mortales no siempre utilizan las armas en sus aventuras. En buena parte de los poemas se cita el armamento que se emplea de forma simbólica y literaria para construir imágenes y dar forma a diversos recursos estilísticos. Sin embargo, para el propósito de este trabajo, el tipo de armamento que nos interesa analizar es aquel que se asocia con los protagonistas del relato. Por todo ello vamos a excluir de nuestra selección de poemas heroicos todos aquellos relatos narrativos cuyos protagonistas de la aventura no se asocian con los distintos tipos de armamento que identificamos en la literatura sumeria (especialmente los de los tipos X1 y X1/X2). Esta cuestión explica que historias de aventuras fantásticas como *Enki y Ninhursaga*⁵²³, *Enlil y Ninlil*⁵²⁴, *El sueño de Dumuzid*⁵²⁵, *El descenso de Inanna al Inframundo*⁵²⁶, *La historia de la inundación*⁵²⁷,

⁵¹⁹ Sobre el armamento personificado de Ninurta, Lugalbanda y Nergal véase: Fernández Villaespesa 2019.

⁵²⁰ En el poema *Lugalbanda y Ninsun*.

⁵²¹ Sucede así en los poemas *Šulgi D*, ETCSL 2.4.2.04, 158, 190; *Šulgi E*, 2.4.2.05, 196; *Šulgi X*, 2.4.2.24, 62, donde se dice que el rey posee el arma *mi tum*. En *Šulgi C*, ETCSL 2.4.2.03, 12 y en *Šulgi E*, 2.4.2.05, 196, el monarca se atribuye una *šita₂*, otra de las armas divinas por excelencia.

⁵²² *Išme-Dagan AA*, ETCSL 2.5.4.27, 14. El rey dice poseer una ¹*šis\mi]-/tum\ saĝ* 50. En este mismo sentido cabe señalar también a Iddin-Dagan que en el poema *Iddin-Dagan D*, ETCSL 2.5.3.4, 62 dice poseer la red de batalla de Ninurta.

⁵²³ *Enki y Ninhursaga*, ETCSL 1.1.1.

⁵²⁴ *Enlil y Ninlil*, ETCSL 1.2.1.

⁵²⁵ *El sueño de Dumuzid*, ETCSL 1.4.3.

⁵²⁶ *El descenso de Inanna al Inframundo*, ETCSL 1.4.1.

⁵²⁷ *La historia de la inundación*, ETCSL 1.7.4.

*Enmerkar y el Señor de Aratta*⁵²⁸ o *Enmerkar y Ensuĝirana*⁵²⁹, entre muchas otras, no formen parte de nuestra selección de poemas.

3.3 Las composiciones pseudohistóricas⁵³⁰

TIPO DE POEMA	AVENTURA	MAGIA	FIGURAS HEROICAS	TIPO DE ARMAMENTO
Listas reales	-	D	-	X3
Lamentaciones	Pa	D	-	X3
Otros poemas pseudohistóricos	Av	D	HMH AMH	X1 X2 X1/X2 X3

Bajo la etiqueta de composiciones pseudohistóricas se sitúan tres tipos de relatos diferentes: las listas reales, las lamentaciones y los denominados “otros poemas”⁵³¹. El estilo y el tono que utilizan este tipo de composiciones son muy similares a los que se emplean en los poemas narrativos. La temática y el espacio temporal en el que sucede el relato, en cambio, son diferentes. La narrativa se sitúa en un pasado remoto en el que conviven los dioses, los reyes legendarios y todo tipo de seres mágicos y humanos. Las composiciones pseudohistóricas, si bien algunas se remontan al comienzo de la civilización, se centran en el pasado histórico, es decir, en el momento en el que las comunidades toman forma. Otra diferencia significativa es el tipo de suceso. En la narrativa las aventuras son fabulosas y el componente mágico está presente durante todo el relato, mientras que en las composiciones pseudohistóricas el realismo y los detalles verosímiles sustituyen a los elementos mágicos.

Los poemas pseudohistóricos describen los acontecimientos que se consideran relevantes, los sucesos que de algún modo han marcado la historia de la comunidad. El foco del poema se sitúa en los eventos en sí mismos, rara vez en los personajes que han participado en ellos o que los han hecho posibles. Esto explica la ausencia de protagonistas destacados en este tipo de relatos.

⁵²⁸ *Enmerkar y el Señor de Aratta*, ETCSL 1.8.2.3.

⁵²⁹ *Enmerkar y Ensuĝirana*, ETCSL 1.8.2.4.

⁵³⁰ Cunningham (Cunningham 2007: 359-360) nombra a este tipo de relatos “Royal Narratives”.

⁵³¹ Empleamos la misma distribución que propone ETCSL (<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/edition2/etcslycat.php>. Última consulta, 08-11-2020.).

Los poemas pseudohistóricos revisten ciertos acontecimientos de historicidad y verosimilitud. No disponemos de datos suficientes para poder determinar el grado de “ficcionalidad” que tienen estas composiciones. Según la teoría y la crítica literaria toda obra, por definición, es ficticia. El autor y los receptores del relato establecen un acuerdo solidario por medio del cual se admite que aquello que se narra no tiene por qué coincidir plenamente con la realidad ya que, aunque los hechos sean verídicos el modo de reproducirlos y de adornarlos no lo es.

Dejando a un lado la historicidad de las composiciones pseudohistóricas este tipo de poemas se caracterizan por la abundancia de referencias y de detalles relativos a objetos, personajes, escenarios, situaciones y elementos que son verosímiles. Además, en los poemas se alude al funcionamiento del sistema social, político y económico del periodo sobre el que tratan. Cabe destacar que muchos de estos datos aparecen en otro tipo de fuentes (como los textos administrativos o las inscripciones reales) de modo que su veracidad puede ser contrastada. Ello no significa que los relatos pseudohistóricos sean históricos, sino que los compositores de las obras han prestado atención a los detalles para dotar al poema de la máxima verosimilitud posible.

El primer grupo de composiciones de la categoría pseudohistórica son las listas reales, como *La Lista Real Sumeria*⁵³², *Los reyes de Lagaš*⁵³³ o *La crónica de Tummal*⁵³⁴. Tras una breve introducción de tipo cosmogónico, igual que sucede en los poemas narrativos, estos relatos describen la evolución política enumerando, por orden, los monarcas y los lugares que han ostentado el poder sucesivamente. Se trata, por tanto, de un listado de dinastías y reinos cuya descripción se reduce a la mínima expresión. Únicamente se nombra a los personajes (rara vez el nombre se acompaña con algún detalle o dato de carácter personal), los lugares desde los que se ejerce la autoridad y se añade alguna fórmula estereotipada para reflejar el traslado del poder de una dinastía y un lugar hacia otro. En el caso de *La Lista Real Sumeria*, por ejemplo, se utiliza el armamento (^{ĝi}štukul) para transmitir la imagen del cambio violento por el que una dinastía le arrebata el poder a otra.

Desde nuestro punto de vista, las listas no reúnen los requisitos para considerarse poemas heroicos. En este tipo de composiciones no hay acción ni aventuras, el

⁵³² *La Lista Real Sumeria*, ETCSL 2.1.1. Sobre la bibliografía básica de esta composición véase: nota 496 del presente trabajo.

⁵³³ *Los reyes de Lagaš*, ETCSL 2.1.2. Sobre este relato véase: Sollberger 1967; Glassner 1993: 151-153.

⁵³⁴ *La crónica de Tummal*, ETCSL 2.1.3. Sobre esta composición véase: Sollberger 1962; Ali 1964: 99-104; Glassner 1993: 155-156.

componente mágico es prácticamente inexistente, no hay un protagonista claramente definido (ni siquiera se presta atención a los personajes) y el armamento que se menciona en este tipo de poemas, además de ser muy escaso, se utiliza como recurso literario y no se asocia con ningún personaje.

Las lamentaciones presentan una situación similar a la de las listas: no hay aventura (los poemas describen un suceso caótico y violento puntual en un estilo muy similar al narrativo, pero no se trata de una historia de aventuras), el componente mágico está muy limitado (y se representa únicamente a través de las divinidades que participan en el relato), no tienen un protagonista claramente definido (los personajes están supeditados al suceso) y el armamento que se menciona se emplea para construir recursos estilísticos (X3).

Los lamentos, muy frecuentes en el corpus sumerio, son composiciones que se caracterizan por el tono melancólico, dramático y trágico que se utiliza para narrar un suceso terrible o desafortunado (la muerte, la destrucción, la violencia, los males o las enfermedades⁵³⁵) de modo que las sensaciones que estos poemas transmiten son tristes y penosas.

Las lamentaciones son un conjunto textual que temáticamente aborda la destrucción violenta de las principales ciudades y templos de Sumer a causa de la voluntad divina. Green considera que estos relatos constituyen un género literario en sí mismo, al que denomina “City-Lament”⁵³⁶, que, además, es exclusivo de la literatura sumeria. Este grupo está formado por cinco poemas⁵³⁷: *La lamentación por la destrucción de Ur* (LU)⁵³⁸, *La lamentación por la destrucción de Sumer y Ur* (LSUr)⁵³⁹, *La lamentación por la destrucción de Nippur* (LN)⁵⁴⁰, *La lamentación por la destrucción de Uruk*⁵⁴¹ (LW) y *La lamentación por la destrucción de Eridu* (LE)⁵⁴².

⁵³⁵ Para una panorámica general sobre este tipo de composiciones véase: Krecher 1980-83; Cohen 1988; Cooper 2006; Rubio 2009: 62-70; Hallo 2010: 299-317, entre otros.

⁵³⁶ Green 1975: 277-278.

⁵³⁷ Green 1975: 278-279. La autora propone que quizá hay un sexto poema que formaría parte de este conjunto vinculado posiblemente con la muerte de los héroes Gilgameš o Ur-Namma (Green 1975: 278, nota 8).

⁵³⁸ *La lamentación por la destrucción de Ur*, ETCSL 2.2.2.

⁵³⁹ *La lamentación por la destrucción de Sumer y Ur*, ETCSL 2.2.3.

⁵⁴⁰ *La lamentación por la destrucción de Nippur*, ETCSL 2.2.4. Sobre el poema véase: Tinney 1996;

Attinger 2017 (artículo publicado en el portal

http://www.iaw.unibe.ch/ueber_uns/amm_amp_va_personen/prof_dr_attinger_pascal/index_ger.html#pane122850. Última consulta, 07-11-2020).

⁵⁴¹ *La lamentación por la destrucción de Uruk*, ETCSL 2.2.5. Sobre este relato véase: Green 1984.

⁵⁴² *La lamentación por la destrucción de Eridu*, ETCSL 2.2.6. Sobre la composición véase: Green 1975: 277-375, 1978.

Además del tono, todos estos poemas comparten los siguientes elementos: utilizan dos rúbricas específicas, *ki-ru-gu₂* y *ĝiš-gi₄-ĝal₂*⁵⁴³, abundan las repeticiones de líneas y de pasajes completos, el paralelismo, las enumeraciones, se incluyen pasajes en emesal (cada vez que participan divinidades femeninas) y se alterna la 1ª, 2ª y 3ª persona a lo largo de todo el poema⁵⁴⁴. A nivel temático las lamentaciones recogen seis temas o motivos principales: la destrucción, la asignación del responsable del desastre, el abandono de la ciudad, la restauración del orden, el retorno de las divinidades y la súplica, rezo o dedicatoria final para que lo sucedido no vuelva a ocurrir jamás⁵⁴⁵. La destrucción focaliza el desastre que acontece cuando los dioses abandonan sus ciudades y templos. El responsable del desastre, en todos los casos, es Enlil. El caos desatado por el dios se manifiesta a través de dos fenómenos: una tormenta y la llegada de los enemigos de Sumer (Tidnum, Elam, Subir, Anšam y los guteos) a la ciudad. Finalmente, se produce la restauración del orden, la divinidad protectora de la ciudad vuelve y con ella todo se recompone.

Las lamentaciones también se ven afectadas por la cuestión de la “ficcionalidad” y la posible historicidad de los poemas. El alto grado de verosimilitud que tienen estas composiciones genera dudas entre los expertos acerca de la posible relación entre estos poemas y algún suceso histórico concreto⁵⁴⁶. En la LSUr y LU se ha querido ver la caída de la III Dinastía de Ur y en LN, LW y LE el relato del ascenso al poder de la dinastía de Isin y de Išme-Dagan⁵⁴⁷. Sobre esta cuestión, Green se posiciona del modo siguiente:

“In studying the lamentations and their historical models, it is important to keep in mind that these are literary compositions; and an attempt must be made to distinguish among the historical, the traditional or legendary, and the literary or stylistic bases dawn upon by poet”(…) For the purposes of historical analysis, it might be useful to make a distinction between, first, historical tradition dawn upon by a literary composition, and second, historical events commemorated by a literary composition.”⁵⁴⁸

Green distingue las composiciones propiamente literarias, aquellas en las que el autor emplea parte de la tradición histórica, cultural y religiosa para embellecer el relato y dotarlo de mayor credibilidad y verosimilitud, de los textos históricos que se expresan

⁵⁴³ Green 1975: 284-285.

⁵⁴⁴ Green 1975: 286-289.

⁵⁴⁵ Green 1975: 294-310.

⁵⁴⁶ Sobre esta cuestión véase: Cooper 2001.

⁵⁴⁷ Green 1975: 320-321.

⁵⁴⁸ Green 1975: 321-322.

en formato literario, aquellos en los que el autor usa un determinado estilo, tono y discurso para contar un suceso, con el propósito de embellecer aquello que se pretende contar. De este modo, Green divide los poemas sumerios en dos grupos: los textos literarios con toques históricos (donde coloca los géneros épico y mitológico) y los históricos con pinceladas literarias (las listas reales, los anales, las crónicas y los poemas de alabanza)⁵⁴⁹. Las lamentaciones, en opinión de Green, son una mezcla de ambos estilos: son textos en los que el componente histórico y el literario son igualmente relevantes (uno no destaca sobre el otro de modo que no se puede precisar si forman parte del conjunto de textos literarios o del de los históricos).

Para nosotros las lamentaciones tampoco forman parte del conjunto heroico. No tienen aventura (aunque se trata de poemas con un estilo muy similar al narrativo) ya que relatan sucesos puntuales que no son sucesiones de acontecimientos y que carecen de un protagonista. El único personaje que destaca en las composiciones es Enlil, el responsable de la destrucción. Sin embargo, más que como protagonista, el dios es el desencadenante del suceso.

Dado que todos personajes que se nombran en los relatos son divinidades (los humanos son los que experimentan las consecuencias nefastas del abandono divino y los que sucumben al desastre⁵⁵⁰), el componente mágico está muy presente en este tipo de poemas. Tanto es así, que Green considera que estas composiciones detallan, en realidad, episodios o sucesos de la historia divina⁵⁵¹.

En estas composiciones el armamento es abundante ya que forma parte de numerosas imágenes, especialmente en aquellas que describen el desastre y la violencia⁵⁵². En todos los casos las armas que se utilizan en símiles y metáforas son del tipo corriente (X2 → X3). En una de las lamentaciones (LN)⁵⁵³ aparece la siguiente referencia:

nam-maḥ kur gal ^dnu-nam-nir-ra enkar an ki-ke₄

⁵⁴⁹ Green 1975: 322.

⁵⁵⁰ Lo más parecido a un personaje principal que se da en estos relatos es Išme-Dagan en la LN (ETCSL 2.2.4, 161ss.). Primero Ninurta y después Enlil ordenan al rey que comience las tareas de reconstrucción de los templos y de la ciudad en sí. Sin embargo, el rey no realiza ninguna misión ni supera pruebas. El poema simplemente cuenta que los dioses le escogen o le permiten restaurar el orden (no se detallan las gestas del héroe, ni sus atributos ni el motivo por el cual merece o ha ganado esa responsabilidad).

⁵⁵¹ Green 1975: 322.

⁵⁵² Sucede así, en LU (ETCSL 2.2.2, 218-229, 241-249), en LW (ETCSL 2.2.5, 21-26, 89-99) y en LSUr (ETCSL 2.2.3, 378-389).

⁵⁵³ *La lamentación por la destrucción de Nippur*, ETCSL 2.2.4, 132.

El pasaje es una metáfora que compara a Enlil con el objeto enkar. Sallaberger⁵⁵⁴ y Sommerfeld⁵⁵⁵ sugieren que enkar (enkara, ^{a2}an-kara₂, en-kar₂, a₂-an-kar₂, a₂-kar₂) podría ser un bastón o un arma excepcional, respectivamente. Bajo la forma a₂-an-kar₂ este singular objeto aparece en otras composiciones sumerias asociado con Inanna y Ninurta. En estos casos el contexto parece indicar que se trata de un arma divina⁵⁵⁶. En los próximos capítulos analizaremos con detalle esta cuestión.

Por todo ello concluimos que la ausencia de la aventura, de un personaje protagonista y del armamento fuera del contexto metafórico nos lleva a excluir el conjunto de lamentaciones de la categoría de poemas heroicos.

El tercer y último grupo que forma parte de la denominada literatura pseudohistórica es un conjunto de relatos que hemos agrupado bajo la etiqueta “otros poemas pseudohistóricos”. A diferencia del resto de composiciones con las que comparten categoría en estos poemas hemos identificado los principales elementos que caracterizan los poemas heroicos: la aventura, el componente mágico y el héroe protagonista. Sin embargo, el armamento no desempeña ninguna función en estos relatos.

La subcategoría “otros poemas pseudohistóricos” consta de cuatro composiciones: *Sargon y Ur-Zababa*⁵⁵⁷, *La maldición de Acad*⁵⁵⁸, *La victoria de Utu-ḫegal*⁵⁵⁹ y *La construcción del templo para Ningirsu*⁵⁶⁰.

Estos relatos entremezclan el estilo, el tono y tipo de discurso que emplea la narrativa con las particularidades propias de las composiciones pseudohistóricas respecto al tiempo en el que se sitúa la acción (el pasado reciente) y al carácter verosímil del relato que se impone sobre los elementos mágicos. En líneas generales podemos considerar que estos cuatro relatos son historias de aventuras en los que se identifica con claridad un

⁵⁵⁴ Sallaberger 2006: 29, 56, 165, 167-168.

⁵⁵⁵ Sommerfeld 2014a: 263, 1035.

⁵⁵⁶ Este peculiar objeto aparece mencionado en *Inanna y Ebiḫ* (ETCSL 1.3.2, 2), en *Lugalbanda en la cueva de la montaña*, ETCSL 1.8.2.1, 391, en *Lugalbanda y el pájaro Anzu*, ETCSL 1.8.8.2, 406, y en *La construcción del templo para Ningirsu*, ETCSL 2.1.7, Cil. A, vi 21. Sobre esta palabra véase: Veldhuis 1996: 174-175; Black 1998: 163; Halloran 2003: 54; Foxvog 2016: 5, 18.

⁵⁵⁷ *Sargon y Ur-Zababa*, ETCSL 2.1.4. Sobre este relato véase: Cooper y Heimpel 1983; Afanas'eva 1987; Black *et al.* 2004: 116-125.

⁵⁵⁸ *La maldición de Acad*, ETCSL 2.1.5. Sobre el poema véase: Cooper 1983b; Attinger 1984; Jacobsen 1987: 359-374; Black *et al.* 2004: 116-125; Cavigneau 2015.

⁵⁵⁹ *La victoria de Utu-ḫegal*, ETCSL 2.1.6. Sobre el poema véase: Römer 1985; RIME E2/2.13.6.4.

⁵⁶⁰ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7. Sobre esta composición véase: Falkenstein 1953b: 137-182; Jacobsen 1987: 386-444; Edzard 1997: 68-101; Averbeck 1987; Suter 2000; Heimpel 2015, entre otros.

protagonista que, además, está caracterizado como un héroe. Sin embargo, el componente mágico de la aventura se limita a las divinidades ya que el personaje principal es histórico y el rol del armamento está muy limitado.

En *Sargon y Ur-Zababa* no se menciona expresamente ningún tipo de arma. En *La maldición de Acad* el armamento se cita con frecuencia para generar imágenes dramáticas y violentas igual que sucede en las lamentaciones. Además, el armamento que se emplea para ello es del mismo tipo (X2→ X3). Para reforzar el abandono de la diosa el poema hace referencia a que Inanna se lleva consigo todos sus emblemas, en este caso sus armas⁵⁶¹:

ġi^stukul-bi dⁱinana-ke₄ ba-an-de₆

“Inanna se llevó sus armas”

Para expresar la furia del rey de Acad y la destrucción del Ekur, que traerá terribles consecuencias, la escena se describe del modo siguiente⁵⁶²:

ur^{ud}ḥa-zi-in gal-gal ba-ši-in-de₂-de₂
 ur^{ud}aga-silig-ga a₂ 2-na-bi-da u₄-sar ba-an-ak
 ur₂-bi-a ur^{ud}gi₂-dim ba-an-ġar
 suḥuṣ kalam-ma-ka ki ba-e-la₂
 pa-bi-a ur^{ud}ḥa-zi-in ba-an-ġar
 e₂-e ġuruṣ ug₅-ga-gin₇ gu₂ ki-še₃ ba-an-da-ab-la₂
 gu₂ kur-kur-ra ki-še₃ ba-an-da-ab-la₂

“(Narām-Sîn) tenía grandes hachas, tenía dos hachas de doble filo para ser usadas contra él (el templo). Puso horcas en sus raíces y las hundió hasta llegar a las profundidades del País. Utilizó las hachas contra su estructura superior y el templo, como un soldado vencido, inclinó su cuello ante él y todas las tierras extranjeras se postraron ante él”

En este fragmento el armamento representa el sacrilegio cometido por el monarca a través de una alegoría que contrapone la creación y la destrucción. Las raíces del templo, sucumben ante las hachas que se utilizaron para darles vida (interpretamos que la

⁵⁶¹ *La maldición de Acad*, ETCSL 2.1.5, 76.

⁵⁶² *La maldición de Acad*, ETCSL 2.1.5, 113-119.

secuencia simbólica es la siguiente: las hachas talan los árboles, la madera construye el templo, las hachas destruyen el templo).

En *La victoria de Utu-ḫegal* aparece una referencia relativa a las armas del rey que representa el vínculo divino entre el monarca y las divinidades, otra de las funciones simbólicas para las que se utiliza el armamento⁵⁶³:

^diškur ^{ḡi}sⁱtukul ^den-lil₂-le ma-an-[šum₂] a₂-taḫ-ḡu₁₀ ḫe₂-me-en

“¡Oh Iškur! Enlil me ha dado las armas. ¡Sé mi ayudante!

Cabe destacar que en *La construcción del templo para Ninḡirsu* (Cilindros A y B) el armamento desempeña otras funciones más allá de las estilísticas. Este poema contiene pasajes que aluden a las armas excepcionales (X1) y comunes (X1/X2) de Ninurta, el dios para que el Gudea fabrica un templo magnífico.

Sargon y Ur-Zababa y *La maldición de Acad* no forman parte de la categoría heroica que hemos definido. Aunque son poemas narrativos que relatan una historia de aventuras y que tienen un protagonista claramente definido, en estas dos composiciones el armamento que se menciona no está relacionado directamente con el héroe, sino que se trata de un elemento propiamente estilístico del poema. En *La victoria de Utu-ḫegal* las referencias sobre las armas se limitan a una única línea de texto y aunque se trata de un armamento de tipo simbólico éste alude directamente al héroe. En *La construcción del templo para Ninḡirsu* aparecen numerosas armas que, además, pertenecen a un personaje heroico (aunque cabe precisar que el armamento no tiene que ver con el protagonista de la historia, el rey Gudea, sino con un personaje secundario, Ninurta).

3.4 Los himnos y los poemas de alabanza⁵⁶⁴

TIPO DE POEMA	AVENTURA	MAGIA	FIGURAS HEROICAS	TIPO DE ARMAMENTO
Himnos dedicados a dioses y templos	Pa	D	HD AD AC	X1 X2 X1/X2 X3

⁵⁶³ *La victoria de Utu-ḫegal*, ETCSL 2.1.6, 43.

⁵⁶⁴ Para un listado de las composiciones que forman parte de esta categoría véase: Cunningham 2007: 360-371, 376-385.

Poemas de alabanza	Pa	D	HMH AMH	X1 X2 X1/X2 X3
--------------------	----	---	------------	-------------------------

Estos dos tipos de composiciones constituyen el conjunto literario más numeroso del corpus sumerio⁵⁶⁵. Los himnos son canciones de alabanza donde se ensalzan los atributos y las gestas de un dios, un rey o un templo. A diferencia de las composiciones pseudohistóricas, que priorizan los sucesos por encima de los personajes, los himnos se centran en el personaje protagonista. Este tipo de poemas, desde la perspectiva temporal, se sitúan en el pasado reciente igual que las composiciones pseudohistóricas.

La estructura básica de los himnos consta de tres partes: el prólogo (donde se invoca a la divinidad, templo o rey al que va dirigido), el cuerpo (que describe las singularidades del protagonista y los actos portentosos que ha realizado) y, por último, el epílogo (la plegaria u oración final de súplica o alabanza dirigida al homenajeado)⁵⁶⁶. El tono que se emplea en la composición es solemne.

La hímica sumeria contempla tres subcategorías en función del tipo de protagonista: los himnos consagrados a las divinidades, los que van dirigidos a los templos y los poemas de alabanza dedicados a la realeza⁵⁶⁷.

La mayor parte de las divinidades del panteón sumerio son objeto de admiración en los himnos. Estas composiciones, que suelen emplear la 3ª persona para el discurso, ensalzan a los dioses destacando todos los aspectos relevantes sobre ellos: sus múltiples nombres y epítetos, la familia divina a la que pertenecen, los atributos que poseen, las esferas de poder que dominan, las hazañas que han realizado y todo aquello que depende de ellos y que repercute directamente sobre la humanidad. Todos estos temas y motivos literarios se presentan de un modo muy similar con independencia del personaje en cuestión: la filiación suele incluir a los progenitores, cónyuges e hijos del protagonista, se menciona el lugar terrenal (el templo y la ciudad) en el que vive el dios, se señala la posición que ocupa en el panteón y las tareas y funciones que le han sido encomendadas, y en todos los poemas se pide al homenajeado que sea favorable y benevolente⁵⁶⁸.

⁵⁶⁵ Para una panorámica general del género hímico véase: Falkenstein y von Soden 1953; Kramer 1963: 205-207; Wilcke 1971b, 1972-1975; Römer 1965; Reisman 1969; Klein 1981a, 1989a, 1990; Hallo 2010: 175-186, entre muchos otros.

⁵⁶⁶ Estébanez Calderón 2004: 505-506.

⁵⁶⁷ Kramer considera que hay cuatro tipos en lugar de tres: los himnos protagonizados por divinidades, los de la realeza, las composiciones en las que se alaba a dioses y reyes de forma intercalada y los himnos dedicados a los templos (Kramer 1963: 205).

⁵⁶⁸ Wilcke 1972-1975: 541.

Temáticamente los himnos dedicados a los dioses son muy similares a los de los templos. En el caso de los lugares sagrados cabe señalar que éstos se alaban y se describen del mismo modo que el resto de personajes divinos, porque están personificados. Los templos se transforman en seres animados de modo que los temas típicos de los himnos se ajustan a ellos. La filiación y el linaje, por ejemplo, se expresan a través de la divinidad que ha creado el templo y de la familia a la que pertenece, mientras que la caracterización del personaje y de sus atributos consiste en una descripción detallada de las partes más relevantes del lugar.

La diferencia esencial entre los himnos dedicados a las divinidades y los que honran a los templos es el modo que tiene el relato de tratar al personaje. Aunque la personificación es un recurso recurrente en los poemas sumerios para crear personajes que desempeñan funciones significativas en los relatos en los que aparecen, éstos rara vez ocupan el rol de protagonistas⁵⁶⁹. Aunque los “personajes-templo” sean los personajes principales de la composición y se hayan humanizado el relato se apoya constantemente en la divinidad a la que dicho templo pertenece, de modo que ambos, dios y santuario, coprotagonizan la composición.

A diferencia de lo que sucede en la narrativa, los himnos contienen descripciones detalladas sobre todo aquello que caracteriza a las figuras divinas, pero no reparan excesivamente en los actos que ha realizado. Los episodios de acción relacionados con el protagonista son muy puntuales y se limitan a fragmentos o citas breves (por eso la aventura es parcial, Pa) que adoptan el estilo, el tono y el formato narrativo. Este es un fenómeno que sucede en todos los himnos, tanto los que van dirigidos a las divinidades como los que protagoniza la realeza.

De los cuatro criterios heroicos que hemos establecido, salvo la aventura (que está muy limitada en este tipo de poemas) y el componente mágico (que no es determinante en los relatos que protagoniza la realeza), en los himnos y los poemas de alabanza las figuras heroicas y el armamento tienen un papel significativo. Los protagonistas de estos relatos, tanto los divinos como los mortales, se definen y caracterizan como héroes y, para ello, los poemas recurren a las armas desde una perspectiva práctica y simbólica.

⁵⁶⁹ Exceptuando la montaña personificada Ebiḫ y los protagonistas de los debates: el arado y la azada, el grano y la oveja, el invierno y el verano, el pájaro y el pez, el obre y la plata y la palmera datilera y el tamarisco. En los poemas sumerios diversos elementos personificados, además, se consideran “héroes” o “heroicos”. Sucede así con las piedras que forman el ejército de Asag (*Lugale*, ETCSL 1.6.2, 38), los denominados “Slain-heroes” (*Lugale*, ETCSL 1.6.2, 129-133, *Angim*, ETCSL 1.6.1, 32-40), el verano (*El debate entre el verano y el invierno*, ETCSL 5.3.3, 33, 154), el cobre (*El debate entre el cobre y la plata*, ETCSL 5.3.6, Seg. B, 15) y el pez (*El debate entre el pez y el pájaro*, ETCSL 5.3.5, 81).

Interpretamos que la ausencia de la aventura en este tipo de composiciones es deliberada por dos motivos: la intertextualidad del corpus sumerio y la utilización de los personajes famosos o “traditional characters” en los poemas. Los relatos narrativos, que son las historias de aventuras por excelencia, y los himnos tienen los mismos protagonistas ilustres, a los que toda la comunidad reconoce. El nombre del héroe, sus atributos y sus hazañas son de sobras conocidos de modo que no es necesario detallarlos completamente en todos los relatos o representaciones artísticas en las que aparece el personaje. Esto explica que la narrativa se pueda centrar en las aventuras y la himnica en la caracterización del héroe sin necesidad de detallar aquello que se enfatiza en cada categoría. Es suficiente con hacer una breve mención para que el receptor del poema comprenda cuál es la referencia a la que se alude. Las dos categorías literarias, narrativa e himnica, expresan distintas facetas del héroe que se complementan entre sí.

El componente mágico se manifiesta de diferentes maneras en los himnos. En las composiciones protagonizadas por dioses y templos la magia está presente en tanto que forma parte de la esencia divina. Sin embargo, como ya hemos comentado, en los poemas que protagonizan los dioses los auxiliares y los objetos mágicos no son especialmente relevantes (exceptuando el caso de Ninurta). En los poemas de alabanza el componente mágico se expresa a través de las divinidades que participan en el relato.

En los himnos el armamento aparece con frecuencia formando parte de recursos estilísticos, especialmente en la descripción del aspecto de los templos. Además, las armas de los héroes divinos, excepcionales (X1) y corrientes (X1/X2), se utilizan para completar la imagen del protagonista, destacando su carácter guerrero. Sucede así, por ejemplo, en los relatos dedicados a Inanna, Martu, Ninurta o Šulpa'e.

Los poemas de alabanza son las composiciones himnicas que están dedicadas y protagonizadas por los reyes de la III Dinastía de Ur, de Isin, de Larsa y de la I Dinastía de Babilonia. La estructura y el estilo de estos poemas es esencialmente la misma que la de los himnos dedicados a divinidades y templos. Sin embargo, la temática que abordan es distinta. Los poemas de alabanza tienen dos temas centrales: el vínculo entre el monarca y los dioses y la imagen arquetípica del rey ideal.

Los personajes históricos no tienen componente mágico y su conexión con la esfera sobrenatural y con las divinidades es indirecta y está muy limitada. Los poemas de alabanza recurren a todo tipo de mecanismos para forzar el vínculo del rey con los dioses: la filiación (el rey es hijo o nieto de los dioses a través de los héroes legendarios), la elección (el monarca es el elegido por las divinidades para ejercer el poder), la protección

y la ayuda (el rey acude a la batalla junto a los dioses que le prestan sus armas y luchan a su lado), el matrimonio sagrado (que asocia el monarca con Dumuzid y le une a Inanna), etc.

El modelo de rey ideal consiste en presentar al monarca como un héroe. Para ello los poemas utilizan dos elementos: los atributos del monarca (al que se dota de todo tipo de habilidades físicas y psíquicas sobrehumanas) y las responsabilidades y obligaciones que éste ha de atender (en tanto que es el máximo representante de los dioses en la esfera humana). Los dones y características del rey ideal son: el cultivo de la mente (ha de dominar las artes de la lectura, la escritura y la música), un aspecto físico imponente, (ser fuerte, alto, hermoso, etc.), capacidades psíquicas excelentes (la valentía, la astucia, la habilidad, el ingenio, etc.) y el dominio de la guerra, la caza y las armas. Entre las responsabilidades y obligaciones que se atribuyen al rey, los poemas destacan: el cuidado y la protección de los templos, el mantenimiento del culto, la aplicación de la justicia y la protección social, la construcción y restauración de ciudades, templos y canales, la garantía de la prosperidad económica y de la fertilidad de los seres vivos y la defensa del reino y de sus habitantes.

El monarca es excepcional porque los dioses así lo han decidido y, por ese motivo, el rey es el mejor y más excepcional de los hombres. La elección divina y la imagen del rey ideal son dos conceptos dependientes entre sí. El monarca electo ha de rendir cuentas a los dioses y procurar que el favor divino no cese. La ruptura de la conexión entre los dioses y el monarca destruye la imagen del rey ideal y desintegra el orden en el reino, provocando el desastre y la caída de la dinastía.

De entre todos los autores que han analizado e interpretado los poemas de alabanza cabe destacar a A. Falkenstein⁵⁷⁰, W. H. Römer⁵⁷¹, D. Reisman⁵⁷², J. Klein⁵⁷³, D. Frayne⁵⁷⁴, E. Flückiger-Hawker⁵⁷⁵ o N. Brisch⁵⁷⁶, entre otros.

Según la clasificación de Römer, los poemas de alabanza son de dos tipos: A y B⁵⁷⁷. El primero, A, aúna todas las composiciones que la realeza dedica a una divinidad. Este tipo se caracteriza por un marcado carácter litúrgico y se contextualiza en el ámbito del

⁵⁷⁰ Falkenstein y von Soden 1953; Falkenstein 1959b; Falkenstein y van Dijk 1960.

⁵⁷¹ Römer 1965.

⁵⁷² Reisman 1969.

⁵⁷³ Klein 1981a, 1981b.

⁵⁷⁴ Frayne 1981.

⁵⁷⁵ Flückiger-Hawker 1999.

⁵⁷⁶ Brisch 2003.

⁵⁷⁷ Römer 1965: 5-6.

culto religioso⁵⁷⁸. El segundo, B, engloba todos aquellos poemas que alaban directamente al rey. Estas composiciones se asocian con la corte y con las ceremonias propias de la realeza, como son la coronación o la conmemoración de algún evento destacado⁵⁷⁹. El tipo B, a su vez, se subdivide en: B. I, cuando el narrador emplea la 2ª o 3ª persona para alabar al monarca y B. II, los denominados “auto-himnos”, donde el rey en 1ª persona destaca los atributos y eventos más relevantes de su personalidad y gobierno⁵⁸⁰.

Desde la perspectiva estilística y temática, los tipos A y B presentan diferencias significativas. Reisman, que ha examinado con detalle los temas principales de estas composiciones, utiliza las rúbricas (siendo las más frecuentes: a-da-ab, tigi, šir₃-gid₂-da, šir₃-nam-ur-sag-ga₂, šir₃-nam-gala, šir₃-nam-šub-ba, bal-bal(-e) y za₃-mi₂⁵⁸¹) para proponer que cada una de ellas alude al tema nuclear del poema. Según Reisman los a-da-ab⁵⁸² son himnos dedicados a divinidades que incluyen rezos u oraciones para la realeza. Los tigi⁵⁸³ son composiciones dirigidas a los dioses que pueden, o no, contener rezos al rey. Las šir₃-gid₂-da⁵⁸⁴ son canciones en las que se menciona exclusivamente a los dioses. Las šir₃-nam-ur-sag-ga₂⁵⁸⁵ son himnos que enfatizan la participación del rey en los rituales y las actividades relacionadas con el culto. Las šir₃-nam-gala⁵⁸⁶ tratan sobre la relación entre el monarca y una divinidad femenina. Las šir₃-nam-šub-ba⁵⁸⁷ (igual que las šir₃-gid₂-da) son himnos dedicados exclusivamente a los dioses. Las bal-bal(-e)⁵⁸⁸ son canciones relacionadas con la fertilidad que relatan los encuentros entre Inanna y Dumuzid. Y, por último, las composiciones za₃-mi₂⁵⁸⁹, que se dirigen en exclusiva a la realeza⁵⁹⁰. En líneas generales, Reisman señala que los himnos de tipo A son principalmente a-da-ab mientras que los de tipo B suelen ser composiciones za₃-mi₂ (el tipo A, por tanto, da prioridad a las divinidades mientras que el B se centra en la realeza).

⁵⁷⁸ Klein 1981a: 25.

⁵⁷⁹ Klein 1981a: 23. Sobre las características básicas de cada tipo véase: Klein 1981a: 26-28.

⁵⁸⁰ Klein 1981a: 28.

⁵⁸¹ Reisman 1969: 4-8; Klein 1981a: 27.

⁵⁸² *Išme-Dagan B*, ETCSL 2.5.4.02, es un relato de este tipo.

⁵⁸³ *Šulgi R*, ETCSL 2.4.2.18.

⁵⁸⁴ *Angim*, ETCSL 1.6.1, es un relato de este tipo. Aunque en este caso no se trata propiamente de un himno sino de una composición de estilo narrativo.

⁵⁸⁵ *Iddin-Dagan A*, ETCSL 2.5.3.1.

⁵⁸⁶ *Ibbi-Suen B*, ETCSL 2.4.5.2.

⁵⁸⁷ *Ur-Namma F*, ETCSL 2.4.1.6.

⁵⁸⁸ *Šu-Suen B*, ETCSL 2.4.4.2.

⁵⁸⁹ *Šulgi A*, ETCSL 2.4.2.01.

⁵⁹⁰ Reisman 1969: 8-11; Klein 1981a: 26-28.

Aunque los tipos A y B se componen de un armazón tripartito cuyo prólogo es muy similar, el cuerpo del relato y el epílogo final son distintos en cada caso. En el grupo A el núcleo del poema (el cuerpo) se compone de salmos cortos que se agrupan en secciones rubricadas (en los a-da-ab las secciones más habituales son: sag-gid₂-da, sa-ĝar-ra, u₁₈-ru₁₂-bi y la antifona giš-gi₄-ĝal₂). Los poemas del grupo B, en cambio, no suelen distribuir las secciones mediante rúbricas y el cuerpo del poema combina las frases cortas y los pasajes en estilo narrativo⁵⁹¹. La incorporación de este tipo de fragmentos, que es especialmente significativa en los poemas que protagonizan los monarcas de Ur, modifica por completo la estructura del relato hasta el punto que éste deja de ser propiamente un himno y se convierte en una composición narrativa encapsulada entre un prólogo y un epílogo (que pueden o no guardar relación temática con el cuerpo del texto).

En la actualidad disponemos de unas 125 composiciones de alabanza sumerias, entre los tipos A y B. Pese a su elevado número cabe señalar que las composiciones himnicas dedicadas y protagonizadas por la realeza tienen un recorrido breve. Los primeros poemas de este tipo se asocian con la III Dinastía de Ur y desaparecen tras la I Dinastía de Babilonia (ca. 1650 a.n.e.). La distribución del corpus por dinastías es la siguiente: 39 poemas relativos a los reyes de la III Dinastía de Ur, 55 a los de Isin, 13 a los de Larsa y 15 sobre los monarcas babilónicos⁵⁹². A todo ello cabe añadir los poemas dedicados a los reyes Luma y Gudea de Lagaš⁵⁹³ y a Anam de Uruk⁵⁹⁴.

Salvo *Šulgi A*⁵⁹⁵ y *Lipit-Eštar A*⁵⁹⁶, que forman parte del decálogo⁵⁹⁷, el resto de poemas de alabanza tienen una vigencia limitada. A diferencia de lo que sucede con otras categorías literarias, como la narrativa o los himnos, que se transmiten a lo largo de tres milenios (*Angim*, *Lugale*, *Inanna* y *Ebiḥ* o las aventuras de Gilgameš), los poemas de alabanza dejan de producirse.

Dado que se trata de un volumen considerable de composiciones y que muchos de los dioses y de los monarcas homenajeados protagonizan diversas composiciones, ETCSL identifica cada composición himnica por medio del nombre del personaje

⁵⁹¹ Klein denomina los fragmentos narrativos incluidos en los himnos como “Cultic narratives” o “Religious narratives” (Klein 1981a: 45).

⁵⁹² Klein 1981a: 24. Para un listado del catálogo de composiciones, definidas como “Royal Praise Poetry” que contempla ETCSL véase: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=c.2*#. Última consulta, 17-04-2018.

⁵⁹³ *Luma A*, ETCSL 2.3.1, *Gudea A*, ETCSL 2.3.2.

⁵⁹⁴ *Anam A*, ETCSL 2.7.1.1.

⁵⁹⁵ *Šulgi A*, ETCSL 2.4.2.01.

⁵⁹⁶ *Lipit-Eštar A*, ETCSL 2.5.5.1.

⁵⁹⁷ Para un análisis detallado de éstos y del resto de poemas que componen el decálogo véase: Delnero 2006: 667-2473.

destacado y una letra mayúscula. Nosotros hemos empleado ese mismo sistema para citar los poemas de alabanza y los himnos dedicados a las divinidades.

Los poemas de alabanza, tal y como se ha comentado, presentan dos temas básicos: el vínculo divino y la imagen del rey ideal. En las composiciones que protagonizan los monarcas de Ur e Isin cabe añadir un tercer motivo: la divinización del rey. Desde nuestro punto de vista no se trata propiamente de un nuevo tema sino de la fusión de los otros dos⁵⁹⁸. La divinización del monarca es un motivo que aparece en la literatura, la iconografía, las inscripciones reales y en todo tipo de documentos relativos a la realeza. La caracterización del rey como un dios, que modifica la naturaleza del personaje, responde a propósitos ideológicos y propagandísticos. Sin embargo, desde la perspectiva literaria, la divinización del monarca no adquiere efectos prácticos ya que el rey no se caracteriza por medio de los atributos divinos: no tiene poderes mágicos, no participa en la esfera sobrenatural, no interactúa de forma efectiva con los dioses, salvo en los casos de Šulgi e Išme-Dagan (y de forma puntual) el rey no posee objetos ni armas excepcionales y nunca, aun considerándose divino, el monarca es inmortal.

La figura del rey-dios es un motivo literario que utilizan los poemas para caracterizar al protagonista y ensalzar su figura. La imagen del monarca divino, que es superior a todos los hombres, se transmite mediante dos mecanismos: el linaje y la asociación.

La divinización de la realeza⁵⁹⁹ es un fenómeno que se inicia con los últimos miembros de la dinastía sargónida, Narām-Sîn (*ca.* 2254-2218 a.n.e.) y Šar-kali-šarri (*ca.* 2218-2193 a.n.e.)⁶⁰⁰ que son los primeros monarcas en incorporar el determinativo divino a sus nombres⁶⁰¹. Šulgi retoma el concepto y a partir de la segunda mitad de su reinado no solo ostenta el determinativo divino en sus inscripciones, sino que dispone de sus propios templos en los que se le rinde culto como a cualquier otro dios⁶⁰². Los sucesores

⁵⁹⁸ Sobre la conexión entre los himnos y la divinización de la realeza véase: Klein 1981a: 29-36.

⁵⁹⁹ Para una panorámica general de la divinización de la realeza en Mesopotamia véase: Frankfort [1948] 1978; Selz 1997, 2008; Cooper 2008; Michalowski 2008; Winter 2008, 2016; Brisch 2008, 2011, 2013a, 2013b; Vidal 2014; Suter 2015; Sazonov 2016, 2019, entre otros.

⁶⁰⁰ Para una panorámica general sobre periodo acadio véase: Liverani 1993; Westenholz 1997; Westenholz 1999; Cooper 1993; Foster 2016a.

⁶⁰¹ Klein 1981a: 34. Frayne sostiene los poemas de alabanza imitan las inscripciones reales de época pre-sargónida y acadio y los nombres de año (Frayne 1981: 11-70).

⁶⁰² Reisman señala que se rinde culto a Šulgi en Lagaš, Umma y Drehem (Reisman 1969: 23). Reisman utiliza los espacios de culto del monarca de Ur para limitar su propia divinidad: “With regard to the worship of kings in temples during the Ur III period, it is significant that such practice transpired only in cities which were dominated by the Dynasty of Ur, and not in Ur itself. The implication is that the divine status of the king was inferior to that of the gods, and that the king could not be worshipped in the city of the god who had elected him to serve as his earthly representative” (Reisman 1969: 24).

de Šulgi, los reyes de Isin y los de Larsa heredan la condición divina, aunque el modelo ideológico se diluye paulatinamente y acaba con el ascenso de la dinastía babilónica que plantea un prototipo de realeza distinto.

La consolidación de la divinización real se apoya en la producción literaria, que se convierte en una herramienta de propaganda. En este contexto surgen los poemas de alabanza, composiciones inéditas hasta el momento, cuyo propósito es el de reforzar públicamente la imagen del rey-dios. Es posible que sea el contexto en el que se ponen por escrito las gestas de los héroes legendarios de Uruk que forman parte de la genealogía de los monarcas de Ur⁶⁰³. Los poemas de Ur-Namma y Šulgi tienen dos características básicas: son del tipo B y contienen partes narrativas donde se detallan las aventuras del monarca⁶⁰⁴. El corpus de Šulgi, por poner un ejemplo, está formado por 23 poemas de los cuales 9 son del tipo A y 14 del B. De estos últimos, 7 pertenecen al grupo B. I (*Šulgi D, F, K, O, P, X y Z*) y 5 al B. II (*Šulgi A, B, C, E, Y*). Los poemas de Ur-Namma, *Ur-Namma A, B, C y D*, son todos del tipo B⁶⁰⁵.

La caída de la III Dinastía de Ur no supone la desaparición de los poemas de alabanza. Sin embargo, las composiciones dedicadas a los reyes de Isin, Larsa y Babilonia presentan cambios significativos a nivel estilístico y temático. En época de Isin, tal y como apunta Klein, los poemas se caracterizan por la ausencia del cuerpo narrativo y la drástica reducción de los relatos del tipo B. De las 55 composiciones vinculadas con los reyes de Isin, 37 son del tipo A y tan sólo 11 del B⁶⁰⁶. Ninguna de ellas contiene pasajes narrativos. A nivel temático, según propone Klein, los poemas evidencian la progresiva pérdida de la divinidad del monarca. En las composiciones de Ur el monarca es el eje central del himno. El parentesco heroico, los atributos excepcionales del monarca y sus gestas, que además se describen en estilo narrativo, son los elementos más destacados del poema. En los himnos de los reyes de Isin, en cambio, el protagonismo del monarca se reduce considerablemente y éste se sitúa expresamente por debajo de las divinidades, exceptuando a Iddin-Dagan (*ca.* 1910- 1890 a.n.e.), Išme-Dagan (*ca.* 1781-1741 a.n.e.) y

⁶⁰³ Esta es la propuesta que sostienen Black (Black 1998: 165) y Vanstiphout (Vanstiphout 2003: 13-14).

⁶⁰⁴ Pese a que en los poemas de Ur-Namma también hay narrativa, especialmente en *La muerte de Ur-Namma* o *Ur-Namma A*, cabe precisar que el conjunto narrativo más importante es el de Šulgi. Hay 11 composiciones con fragmentos de este tipo. Se trata de los poemas D, F, K, O, P, V, X, Z (B. I) y A (B. II). Entre las composiciones del tipo A hay dos, G y H, que también incluyen pasajes narrativos. Sobre esta cuestión véase: Klein 1981a 222-224.

⁶⁰⁵ Sobre los poemas de Ur-Namma y su tipología véase: Flükiger Hawker 1999: 18-21.

⁶⁰⁶ Klein 1981a: 44.

Lipit-Eštar (ca. 1870-1860 a.n.e.), cuyos poemas son similares a los de Ur (sin fragmentos de aventura narrativa).

La gradual supeditación del monarca a las divinidades y la vinculación de los poemas de alabanza con el ámbito religioso se acentúan en época de Larsa. Durante este periodo los himnos dedicados a la figura del monarca prácticamente desaparecen. Los poemas se consagran a las divinidades y el rey es su servidor⁶⁰⁷. Los rezos de Gungunum (ca. 1936-1906 a.n.e.), Šîn-iddinam (ca. 1849-1843 a.n.e.), Šîn-iqīšam (ca. 1776-1771 a.n.e.) y Rīm-Šîn (ca. 1820-1760 a.n.e.), se caracterizan por su carácter ritual, no poseen rúbricas, contienen doxologías finales insólitas y presentan un estilo y un tono similar al que se emplea en las cartas literarias y en las peticiones y súplicas dirigidas a las divinidades. A nivel temático los rezos de Larsa se centran en la alabanza y la gratitud del rey hacia los dioses que procuran y garantizan el bienestar de la dinastía y del reino. Todas las cuestiones relativas a los atributos del monarca, su linaje o sus hazañas desaparecen de los poemas⁶⁰⁸. La función principal del monarca de Larsa es el servicio a los dioses y el cumplimiento de las obligaciones religiosas: celebrar los rituales, mantener el culto y las festividades sagradas, aprovisionar y restaurar los templos, etc.⁶⁰⁹.

Durante la I Dinastía de Babilonia los poemas de alabanza reconvertidos en rezos se abandonan. Hammurabi (ca. 1792-1750 a.n.e.), Samsu-iluna (ca. 1749-1712 a.n.e.) y Abī-ešuh (ca. 1711-1648 a.n.e.) son los únicos monarcas de la dinastía que participan en composiciones de este tipo. Los relatos, igual que en época de Larsa, son alabanzas a las divinidades en las que el rey se presenta como servidor. Cabe puntualizar que los poemas de Samsu-iluna⁶¹⁰ son un tanto distintos ya que el monarca recupera la imagen del rey guerrero, aunque esta no tiene la fuerza que se transmite en los relatos de Ur.

Desde el punto de vista del protagonista, los poemas de alabanza transmiten dos modelos o prototipos heroicos diferentes. Ur e Isin transmiten la imagen del rey-dios mientras que Larsa y Babilonia optan por el monarca servidor. El heroísmo solo se destaca en los reyes de Ur e Isin, que se definen del modo siguiente:

⁶⁰⁷ Brisch utiliza la doxología final que incluyen los poemas, especialmente los de Rīm-Šîn (lugal-mu šud₃-de₃) para proponer que las composiciones de época de Larsa no son poemas de alabanza sino rezos (Brisch 2003: 90).

⁶⁰⁸ Brisch 2003: 110-111.

⁶⁰⁹ Brisch también identifica en los himnos de Larsa cambios significativos a nivel morfológico, sintáctico, semántico y léxico (Brisch 2003: 125).

⁶¹⁰ Para un listado completo de los poemas de alabanza o rezos asociados con el rey véase: Cunningham 2007: 370.

ur-saĝ-me-/en šu nam[?]-tar[?]-ra X a gig\ [...]

“Amargamente yo, el héroe [...]”, *La muerte de Ur-Namma* o *Ur-Namma A*⁶¹¹

šul zid kalam-ma dalla hu-mu-ni-in-e₃

“Héroe verdadero, brillas gloriosamente en el País”, *Ur-Namma B*⁶¹²

lugal-me-en šag₄-ta ur-saĝ-me-en

“Yo, el rey, (soy un) héroe desde el vientre”, *Šulgi A*⁶¹³

dub-sar gal-zu ^dnisaba-kam-me-en, nam-ur-saĝ-ĝu₁₀-gin₇

“Soy el perfecto escriba de Nisaba, he perfeccionado mi sabiduría igual que mi heroísmo”,
*Šulgi A*⁶¹⁴

šu-^dsuen /dumu\ ur-saĝ an-na ki /aĝ₂\ ^den-lil₂-la₂

“Šu-Suen, hijo heroico de An, Amado de Enlil”, *Un himno para Šu-Suen*⁶¹⁵

kalag-ga nam-ur-saĝ a₂ me₃ šen-šen gub-bu

“Parado en la batalla y el conflicto, con heroísmo y fuerza”, *Iddin-Dagan B*⁶¹⁶

ur-saĝ me₃-še₃ du-du-me-en

“Soy un héroe camino a la batalla”, *Išme-Dagan A+V*⁶¹⁷

ur-saĝ ur-saĝ-e-ne-me-en lipiš ^{ĝi}š₄tukul-la-me-en

⁶¹¹ *La muerte de Ur-Namma* o *Ur-Namma A*, ETCSL 2.4.1.1, 169.

⁶¹² *Ur-Namma B*, ETCSL 2.4.1.2, 49.

⁶¹³ *Šulgi A*, ETCSL 2.4.2.01, 1.

⁶¹⁴ *Šulgi A*, ETCSL 2.4.2.01, 19-20. Además de los ejemplos mencionados, el rey se define como héroe en *Šulgi B* (ETCSL 2.4.2.02, 287), *Šulgi C* (ETCSL 2.4.2.03, Seg. A, 10, 18, 32, 50, 82, 112, 143. Seg. B, 17, 72), *Šulgi D* (ETCSL 2.4.2.04, 4, 16, 38, 63, 135, 150, 301, 334, 354, 386), *Šulgi O* (ETCSL 2.4.2.15, Seg. A, 25, 32, 47, 52, 83, 88, 141. Seg. D, 8). En este último poema cabe señalar que aparecen dos monarcas heroicos: Šulgi y Ĝilgameš. Sobre este poema véase: Klein 1976.

⁶¹⁵ *Un himno para Šu-Suen*, ETCSL 2.4.4.a, 4.

⁶¹⁶ *Iddin-Dagan B*, ETCSL 2.5.3.2, 49.

⁶¹⁷ *Išme-Dagan A+V*, ETCSL 2.5.4.01, Seg. A, 243.

“Soy el héroe de los héroes, con la fuerza de una maza”, *Išme-Dagan A+V*⁶¹⁸

ur-saĝ gal ^dur-^dnin-urta-ra nu-še-ga-ni zar-re-eš sal-mu-na-ab

“Destruye a todos aquellos que no obedezcan al gran héroe Ur-Ninurta”, *Ur-Ninurta C*⁶¹⁹

sa-am-su-i-lu-na a₂-ĝal₂ za-a-kam uĝ₃ šar₂-ra en-e, mu-uš meš₃ sag₉-ga-zu
i₃-me-en nam-en-nu-uĝ₃ mu-ak-e-en

“Samsu-iluna, tú posees la fuerza, señor de todos, eres hermoso, ¡héroe, vigila!” *Samsu-iluna A*⁶²⁰

Exceptuando a Ur-Namma, Šulgi, Šu-Suen, Iddin-Dagan, Išme-Dagan, Ur-Ninurta y Samsu-iluna, el resto de monarcas que participan en los poemas de alabanza, no se autoproclaman héroes.

Para determinar si los himnos y poemas de alabanza forman parte del conjunto heroico cabe señalar que, de los cuatro criterios, la aventura y el componente mágico están expresamente limitados en este tipo de composiciones. En los himnos ello se debe a que la naturaleza divina de los protagonistas es consustancial al componente mágico y a que la narrativa detalla las aventuras de estos mismos personajes, de modo que no es necesario repetir ni profundizar en ambas cuestiones. En los poemas de alabanza, la aventura se limita a los fragmentos narrativos de las composiciones de Ur (de modo que el resto de poemas no disponen de este elemento) y el componente mágico se asocia con las divinidades que participan o que se mencionan en la composición. Por todo ello, para determinar si este conjunto literario forma parte de la literatura heroica priorizamos el tipo de personajes y el armamento como criterios de selección o descarte.

Basándonos en el modelo heroico que se plantea, los poemas de Ur e Isin definen al monarca como un héroe que además es de carácter divino, aunque sus atributos y sus aventuras se parecen más a las que realizan los monarcas legendarios de Uruk que a las hazañas de los dioses. Además de la filiación, en los poemas se utiliza el armamento de tipo excepcional para reforzar el componente mágico del protagonista. Šulgi es uno de pocos mortales que dice poseer o empuñar armas que pertenecen a los dioses como, por

⁶¹⁸ *Išme-Dagan A+V*, ETCSL 2.5.4.01, Seg. A, 249. Una imagen similar aparece en *Išme-Dagan S*, ETCSL 2.5.4.19, 9.

⁶¹⁹ *Ur-Ninurta C*, ETCSL 2.5.6.3, 25.

⁶²⁰ *Samsu-iluna A*, ETCSL 2.8.3.1, 14-15. Motivos parecidos aparecen en *Samsu-iluna F*, ETCSL 2.8.3.6, Seg. B, 3; *Samsu-iluna G*, ETCSL 2.8.3.7, 4, y *Samsu-iluna H*, ETCSL 2.8.3.8, 12.

ejemplo, las armas *mitum*⁶²¹ y *šita*⁶²². Algunos reyes de Isin, especialmente Išme-Dagan, también se vinculan con el armamento divino, pero, a diferencia de Šulgi, estos personajes no las empuñan, sino que las fabrican y se las ofrecen al dios patrón de su reino. Todo ello transmite una imagen del monarca distinta, donde el motivo principal que subyace tras las armas no es el poderío guerrero del rey que se equipara al de los dioses (Ur)⁶²³ sino la subordinación del monarca a las divinidades⁶²⁴.

Pese a la imagen que se transmite y por muy divino que se presente, el monarca de Ur es un ser humano y por tanto está sujeto a las leyes lógicas y depende de los designios divinos: sus hazañas suceden en la esfera mortal, sus habilidades son propias de los hombres y, lo más importante, tarde o temprano va a perecer. Ni siquiera Šulgi o Išme-Dagan, que son los héroes históricos más excepcionales, pueden superar estas restricciones (los reyes legendarios de Uruk, que tienen acceso a los poderes divinos, tampoco alcanzan la esfera sobrenatural ni la inmortalidad).

En la categoría himnica hemos identificado todos los tipos de armamento. No obstante, cabe añadir algunas precisiones respecto a la frecuencia y a la relevancia que tienen las armas en cada tipo de composiciones.

En los himnos dedicados y protagonizados por las divinidades aparece el armamento excepcional (X1) que se emplea para reforzar la singularidad del personaje, el común (X1/X2), que forma parte de la caracterización guerrera de las figuras heroicas y las armas que se emplean para elaborar recursos estilísticos (X3). Los pertrechos (X2), que también se citan, son el conjunto menos numeroso puesto que en este tipo de composiciones se prioriza al protagonista, de modo que las referencias relativas a las armas que portan otros personajes son minoritarias.

Los poemas de alabanza de tipo A destacan a dos participantes en la composición: el dios al que se alaba (personaje secundario) y el rey que realiza la alabanza (personaje principal). En los poemas del tipo B también se hace referencia a las divinidades, pero el monarca es la figura central del relato. Ambos tipos utilizan diversos tipos de armamento para ensalzar al protagonista. En la caracterización del rey, especialmente en el prototipo del rey-dios, las armas corrientes (X1/X2) se emplean con frecuencia para ensalzar las

⁶²¹ Ello sucede, entre otros, en *Šulgi D*, ETCSL 2.4.2.04, 158, 190; *Šulgi E*, ETCSL 2.4.2.05, 196; *Šulgi R*, ETCSL 2.4.2.18, 50; *Šulgi X*, ETCSL 2.4.2.24, 62.

⁶²² El rey se asocia con este tipo de objetos en *Šulgi C*, ETCSL 2.4.2.03, 12; *Šulgi E*, ETCSL 2.4.2.05, 196; *Šulgi R*, ETCSL 2.4.2.18, 50.

⁶²³ Por ejemplo: *Šulgi X*, ETCSL 2.4.2.24, 62. Sobre este poema véase: Klein 1981a: 124-166.

⁶²⁴ Por ejemplo: *Išme-Dagan AA*, ETCSL 2.5.4.27, 14-16. Sobre la composición véase: RIME 4.1.4.15.

habilidades guerreras del monarca. También son significativas las metáforas y símiles elaborados con armas (X3) para describir los atributos y habilidades del protagonista. Los pertrechos (X2), igual que sucede en los himnos, no abundan y cuando aparecen se trata de referencias puntuales relativas al equipamiento del ejército que comanda el monarca.

El armamento de tipo excepcional (X1) que mencionan los tipos A y B, salvo en casos puntuales como sucede en los poemas de Šulgi, se vincula fundamentalmente con las divinidades que aparecen en el poema. La narrativa, los poemas pseudohistóricos y las composiciones himnicas asocian las armas singulares con los dioses. Este es un detalle significativo ya que, aunque el rey se autoprocleme divino, el tipo de armamento con el que se asocia no es el mismo que tienen las divinidades. De este modo, las armas son un mecanismo que utilizan los poemas para limitar la imagen del monarca y para situarle por debajo de los dioses.

De los cuatro criterios que determinan que un relato es del tipo heroico en las composiciones himnicas la aventura es un elemento secundario puesto que en este tipo de poemas el tema central es el protagonista en sí mismo. Sus actos no se detallan, únicamente se citan de pasada. El componente mágico está expresamente limitado tanto en los himnos como en los poemas de alabanza. En el primer grupo de relatos, la limitación viene dada por la naturaleza sobrenatural de los personajes que hace innecesario introducir elementos mágicos adicionales. En el segundo, los protagonistas de la composición, los monarcas históricos, carecen de ese tipo de atributos, de modo que la esencia mágica, de nuevo, está representada por las divinidades.

Por todo ello, para determinar si una composición himnica se puede considerar heroica priorizamos la caracterización del protagonista y el rol del armamento en el poema. Desde esta perspectiva, la mayor parte de los himnos dedicados a las divinidades con atributos guerreros (Inanna, Martu, Nergal, Ninurta y Šulpa'e) y los poemas de alabanza protagonizados por los monarcas más destacados de Ur e Isin (Ur-Namma, Šulgi, Išme-Dagan, Lipit-Eštar y Ur-Ninurta) forman parte de la categoría heroica porque los personajes se describen expresamente como héroes y, para ello, se recurre a diversos tipos de armas que cumplen funciones prácticas, simbólicas y estilísticas.

3.5 Las cartas literarias y otras composiciones⁶²⁵

TIPO DE POEMA	AVENTURA	MAGIA	FIGURAS HEROICAS	TIPO DE ARMAMENTO
Cartas	-	D	-	X2 X3
Textos cotidianos de escribas	-	-	-	-
Debates	Af/Pa	M+D	-	X2 X1/X2
Diálogos y diatribas	-	-	-	-
Canciones y elegías	Pa	D	-	X2 X1/X2 X3
Literatura sapiencial	-	D	-	-
“Varia”	Af/Pa	M+D	-	X1/X2
Proverbios	-	D	-	X3

El estilo, el tono, la estructura, la temática y el tipo de personajes que utilizan las cartas y las denominadas “otras composiciones” son muy distintos a los que se emplean en las categorías narrativa, pseudohistórica e himnica.

Estas dos clases literarias agrupan diversos tipos de poemas cuya característica básica es la ausencia de un protagonista en el relato. Esta cuestión repercute directamente en el tipo de armamento que aparece en los poemas, que en estas categorías es muy limitado y esencialmente se utiliza para elaborar recursos estilísticos.

Igual que sucede en la narrativa, los poemas pseudohistóricos y los himnos, en estas categorías también aparecen, con frecuencia, las divinidades. La intertextualidad que opera en el corpus sumerio hace que no sea necesario caracterizar a estos personajes ni señalar sus hazañas. Únicamente con nombrarlos la comunidad es capaz de interpretar al personaje y la función que tiene en el relato en el que se menciona. Esta cuestión explica que sin tener un protagonista definido podamos identificar en estas dos categorías literarias el armamento de tipo X1/X2. En los poemas en los que se menciona a las divinidades de carácter guerrero, especialmente a Inanna y Ninurta, estas suelen acompañarse de referencias relativas a las armas.

⁶²⁵ Para un listado completo de todos los poemas que forman parte de estas categorías véase: Cunningham 2007: 371-376, 385-391.

Otra característica común que presentan las cartas literarias y la categoría “otras composiciones” consiste en que el componente mágico se limita a las divinidades. Debates y “Varia” son dos grupos excepcionales en este sentido puesto que los personajes que participan en este tipo de relatos son seres animados y animales que han sido humanizados, de modo que el componente mágico y fabuloso en los relatos está completo (aparecen las divinidades, seres mágicos, la historia se desarrolla en un escenario verosímil pero sus actores son sobrenaturales, etc.).

Las cartas son un conjunto textual peculiar. Una carta es un papel escrito y ordinariamente cerrado que una persona envía a otra para comunicarse con ella⁶²⁶. Cuando este tipo de textos se trasladan al ámbito literario se denominan epístolas⁶²⁷, relatos en prosa o verso en los que el autor se dirige a una persona real o imaginaria (que se considera ausente) a la que transmite un mensaje cuya finalidad puede ser moralizante, satírica o instructiva⁶²⁸. Las composiciones de este tipo se agrupan en el denominado género epistolar. Las epístolas tienen tres características básicas: el estilo libre (la temática y los motivos de las cartas son de lo más variados, igual que el modo de expresarse del autor y el discurso empleado), la necesidad de un destinatario (todas las cartas tienen forzosamente un emisor, un mensaje y un receptor) y la finalidad (todas ellas tienen como objetivo la comunicación). Las cartas utilizan el lenguaje literario y pueden adoptar el formato de prosa o verso. Generalmente este tipo de composiciones presentan una estructura tripartita que consta de la introducción o encabezamiento, el cuerpo y la conclusión o cierre.

Los centros escolares de Nippur, Ur, Isin, Uruk, Sippar y Kiš han proporcionado cuya datación se sitúa en el periodo paleobabilónico⁶²⁹. En la actualidad disponemos de cuatro conjuntos⁶³⁰:

- CKU (“Correspondence of the Kings of Ur”)⁶³¹: 24 cartas asociadas con los reyes de la III Dinastía de Ur.

⁶²⁶ Sobre las cartas véase: Estébanez Calderón 2004: 138-142.

⁶²⁷ Sobre el concepto epístola véase: Estébanez Calderón 2004: 345-346.

⁶²⁸ Sobre la definición de carta véase: <https://dle.rae.es/?id=7jSjnZM>. Última consulta, 20-12-2018. Para la epístola véase: <https://dle.rae.es/?id=Fy60Qhq>. Última consulta, 20-12-2018.

⁶²⁹ Para una panorámica general de las cartas sumerias véase: Michalowski 2011a: 14-35.

⁶³⁰ En las monografías de Michalowski (Michalowski 2011a: 216-224) y de Kleinerman (Kleinerman 2011: 53-74, 91-94) se presenta el debate que ha generado la agrupación de las cartas y la discusión sobre si se trata de un género literario.

⁶³¹ Michalowski 2011a.

- SEpM (“Sumerian Epistolary Miscellany”)⁶³²: 18 relatos vinculados con las élites de Nippur.
- RCL (“Royal Correspondence of Larsa”)⁶³³: 4 textos relacionados con los monarcas de Larsa.
- ANL (“Additional Nippur Letters”)⁶³⁴: 12 cartas que proceden de Nippur.

A todo ello, Michalowski añade una treintena de composiciones más que no pertenecen a ninguno de estos conjuntos⁶³⁵. La mayor parte de las cartas que forman parte de CKU, SEpM, RCL y ANL se citan conjuntamente en un catálogo literario procedente de Uruk. Se trata de un texto singular en el que solo se enumeran este tipo de relatos⁶³⁶.

Las cartas son un conjunto literario peculiar cuya clasificación ha dado lugar a diversos modelos que tratan de agrupar las composiciones desde la perspectiva temática.

Ali divide las cartas en dos grupos: A y B. El conjunto A está formado por tres cartas que pertenecen a Šulgi (A: 1 y A: 2) e Ibbi-Suen (A: 3) de Ur. El B comprende diecisiete textos que Ali divide en tres grupos: las cartas “oficiales” (comunicaciones estatales, B: 2, 3, 4, 5, 10, 11), las “no oficiales” (textos entre privados que abordan diversas cuestiones de índole económica, administrativa y de vida cotidiana entre privados, B: 1, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 20) y “miscelánea” (tres cartas peculiares de carácter histórico, B: 9⁶³⁷, legal, B: 12, y religioso, B: 18⁶³⁸). Ali considera que los textos que forman parte del grupo A y los del B que son de tipo “oficiales” son históricos⁶³⁹.

Hallo plantea un modelo de clasificación más sencillo y genérico que el de Ali. El autor las divide en dos grupos denominados “Letters” y “Letter-Prayers” respectivamente⁶⁴⁰. Considera que, desde el punto de vista temático, hay dos tipos de cartas: las comunicaciones que intercambian la realeza y las élites dirigentes y los textos privados entre dos personajes o entre una personalidad y una divinidad. Las cartas de índole oficial tratan sobre cuestiones prácticas y económicas relativas a la logística militar y la gestión de un determinado territorio. Se trata de misivas cuyo tono y discurso es serio

⁶³² Kleinerman 2011. Ali denomina este conjunto “Collection B” (Ali 1964).

⁶³³ Brisch 2003: 112-125. Kleinerman incluye las cuatro composiciones asociadas a los reyes de Larsa en el conjunto de las SepM (Kleinerman 2011: xvii).

⁶³⁴ Kleinerman 2011: xviii. A diferencia de ella, Michalowski define las siglas ANL como “Ancillary Nippur Letters” (Michalowski 2011a: xiii)

⁶³⁵ Michalowski 2011a:21.

⁶³⁶ Michalowski 2001a: 25-27. Para un estudio en profundidad de este catálogo véase: van Dijk 1989.

⁶³⁷ Este texto es la denominada *Crónica de Tummal* (Ali 1964: 99-104). Kleinerman también es partidaria de considerar este texto como carta (Kleinerman 2011: 141-143). Siguiendo la propuesta de ETCSL nosotros hemos situado esta composición dentro del conjunto de poemas pseudohistóricos.

⁶³⁸ Ali 1964: 1.

⁶³⁹ Ali 1964: 7- 18.

⁶⁴⁰ Sobre este modelo véase: Hallo 2010: 255-297.

y solemne. Las cartas entre privados tratan de asuntos mundanos como son los viajes, pequeñas transacciones comerciales, la comunicación entre familiares, etc. Tienen un estilo más sencillo, personal e íntimo y un tono emocional⁶⁴¹.

Michalowski, que utiliza el modelo de Hallo, matiza las cartas entre privados que se dirigen a las divinidades y considera que este tipo de relatos es muy similar a los ruegos, peticiones o súplicas que se utilizan en los rezos (por este motivo Michalowski las llama “Letters of Petition”, igual que Ali)⁶⁴². En la línea de Hallo y Michalowski, el portal ETCSL plantea una clasificación que divide la categoría en dos grupos: “Royal Correspondence” y “Other Letters and Letter-Prayers”. El primero engloba todas las misivas relacionadas con los reyes de Ur, Isin y Larsa, mientras que el segundo reúne a todas las demás cartas que van dirigidas a personas privadas (“Other Letters”) o a divinidades (“Letter-Prayers”).

Kleinerman, por su parte, plantea un modelo de clasificación mucho más amplio y detallado que los anteriores. Basándose en los conjuntos SEpM y ANL, la autora distingue las cartas por el tema que abordan. Así, en lugar de dos grupos, “oficial” y “no oficial”, señala los siguientes: “The Royal correspondence”, “The Nippur correspondence and related compositions”, “Daily-life letters”, “Agricultural letters”, “Letters about people away from home”, “Letters about scribes”, “Letters of petition and prayer”, “Votive inscriptions”, y “Miscellany”⁶⁴³.

En líneas generales, en el corpus sumerio se identifican dos tipos de cartas con su propio estilo, tono y temática. Para simplificar, vamos a denominarlas “cartas reales”, aquellas en las que interviene la realeza, y “otras cartas”, las que se intercambian personajes privados y las que se dirigen a las divinidades. La diferencia básica entre ambos grupos reside en el formato. Las misivas reales están en prosa mientras que todas las demás cartas son poemas. Este es un fenómeno peculiar ya que en el corpus literario sumerio todas las composiciones, exceptuando las misivas regias, tienen formato poético.

Otra particularidad de las misivas regias que no sucede con las otras cartas es que van en parejas (petición-respuesta, requerimiento-contestación). Este tipo de relatos establece un diálogo entre dos interlocutores, el rey y un funcionario, cuyo contenido tiene sentido pleno con las dos partes de la comunicación. La correspondencia privada y las cartas de petición no precisan de una respuesta ya que el mensaje que se transmite está

⁶⁴¹ Hallo 1968.

⁶⁴² Michalowski 2011a:28.

⁶⁴³ Kleinerman 2011: 27-42.

completo (las cartas dirigidas a las divinidades, aun siendo una especie de diálogo, tampoco requieren de respuesta).

En todas las cartas sumerias, regias y privadas, se utiliza una fórmula introductoria que presenta a los dos personajes que participan en la comunicación:

Nombre receptor (X) seguido de u_3 -na-a-dug₄

Nombre emisor (Y) seguido de na-ab-be₂-a

Di a X:

Esto es lo que Y dice:

La tradición cultural sumeria cuenta en dos relatos, *Enmerkar y el Señor de Aratta*⁶⁴⁴ y *Sargon y Ur-zababa*⁶⁴⁵, cuándo y por qué motivo se inventan las cartas.

En *Enmerkar y el Señor de Aratta* la invención de este tipo de textos se atribuye al rey legendario de Uruk. Cuenta el poema que en pleno duelo contra el Señor de Aratta, Enmerkar inventa la escritura para trasladar un mensaje a su rival. Cuando lo recibe el rey rival es incapaz de comprender el objeto y el mensaje, lo que supone un nuevo triunfo para Enmerkar⁶⁴⁶:

en kul-aba₄^{ki}-a-ke₄ im-e šu bi₂-in-ra inim dub-gin₇ /bi₂-in\`-gub
ud-bi-ta inim im-ma gub-bu nu-ub-ta-ĝal₂-la
i-ne-še₂^dutu u₄-ne-a ur₅ ħe₂-en-na-nam-ma-am₃

“El Señor de Kullaba modeló la arcilla y escribió el mensaje como en una tablilla. Antes la escritura de palabras sobre arcilla no se había establecido. Ahora, bajo este sol y en este día así fue”

En el relato pseudohistórico titulado *Sargon y Ur-zababa* también se menciona una carta, aunque aquí la innovación tiene que ver con el envoltorio. El rey de Kiš, asustado por los augurios desfavorables que ha recibido, envía una carta a Lugalzagesi de Uruk con el propósito de que éste mate al mensajero, Sargon. Para proteger el mensaje y mantenerlo en secreto, la carta va en un sobre⁶⁴⁷:

⁶⁴⁴ *Enmerkar y el Señor de Aratta*, ETCSL 1.8.2.3. Sobre este poema véase: Kramer 1952; Cohen 1973; Alster 1973; Jacobsen 1987: 275-319; Vanstiphout 2003: 49-96; Mittermayer 2009, 2015, entre otros.

⁶⁴⁵ *Sargon y Ur-zababa*, ETCSL 2.1.4. Sobre este relato véase: Cooper y Heimpel 1983; Michalowski 2011a.

⁶⁴⁶ *Enmerkar y el Señor de Aratta*, ETCSL 1.8.2.3, 503-505. Sobre este pasaje véase: Cohen 1973: 85, 136-137; Vanstiphout 2003: 84-85; Mittermayer 2009: 145-146.

⁶⁴⁷ *Sargon y Ur-zababa*, ETCSL 2.1.4, 53-56. Sobre el pasaje véase: Cooper y Heimpel 1983: 76-77; Michalowski 2011a: 21.

ud-bi-ta <inim> im-ma /gub-bu ħe₂-ġal₂\ im /sig₉-sig₉-ge\ ba-ra-ġal₂-la-
am₃

lugal ^dur-^dza-ba₄-ba₄ šar-ru-um-ki-in diġir-re-e-ne šu-dug₄-ga-ar

im-ma gub-bu niġ₂ ni₂ ba-ug₇-a-ta

unug^{ki}-ga lugal-zag-ge₄-e-si šu ba-ni-ib-da₁₃-da₁₃

“En aquellos días, aunque existían las palabras escritas en tablillas, aun no existían los sobres para introducirlos. El rey Ur-Zababa envió a Sargon, la criatura de los dioses, a Lugalzagesi en Uruk con un mensaje escrito en arcilla (oculto por el sobre), que trataba sobre matarle (a Sargon)”

Desde la perspectiva literaria las cartas se asocian con las élites dirigentes, con la creación de la escritura y con la voluntad de transmitir un determinado mensaje. Los textos conservados de este tipo más antiguos datan aproximadamente del 2350 a.n.e. y están escritos en lengua acadia. Las primeras cartas presentan una escritura sencilla y su contenido está relacionado con actividades económicas y administrativas. La incorporación de las cartas al ámbito literario se documenta con el cambio de milenio. Al parecer estas se utilizan en el proceso de aprendizaje de los escribas.

La transformación de documentos oficiales, económicos o administrativos cuyo lenguaje se adapta a la literatura y la invención de mensajes y de comunicaciones entre ciertos personajes que impulsarían los maestros de las escuelas da forma a un corpus que está especialmente diseñado para practicar y aprender escritura y literatura⁶⁴⁸. Las cartas tienen una vida relativamente corta. A finales del II milenio a.n.e. la presencia de textos de este tipo en los centros académicos se reduce drásticamente.

Basándonos en la aventura, el componente mágico, las figuras y el rol del armamento, consideramos que las cartas literarias no forman parte de la categoría heroica. Este tipo de relatos presenta un formato, una temática y utiliza los personajes de un modo muy diferente a las aventuras heroicas. Tampoco comparten contexto ni propósito ya que las cartas responden al entorno académico y al aprendizaje de los escribas, mientras que la narrativa, los relatos pseudohistóricos y los himnos trascienden las escuelas y se utilizan en los espacios públicos, como son la corte, los templos o los festivales, con fines ideológicos, propagandísticos y de transmisión de las tradiciones culturales.

A nivel formal y estilístico, las cartas son distintas al resto de poemas sumerios ya que muchas composiciones no son poemas, un elemento característico de la literatura

⁶⁴⁸ Kleinerman sostiene que la invención de las cartas literarias y su incorporación en el currículo académico se debe a los maestros de las escuelas de escribas (Kleinerman 2011: 61-62, 106-108).

sumeria. La mayor parte de ellas no contempla un eje espacio-tiempo en el que ubicar el mensaje que transmiten. El discurso no se elabora en 3ª persona y no se utiliza el estilo indirecto, que son característicos de los poemas de aventuras, sino que se emplean la 1ª y la 2ª persona del singular y el estilo directo. Por último, cabe destacar que los recursos estilísticos recurrentes en los poemas heroicos, como los símiles, las metáforas o la personificación, no abundan en este tipo de composiciones.

Temáticamente, las cartas, regias o privadas, no son historias de acción ni de aventuras (no se trata de un relato estructurado u ordenado lógicamente en el que un narrador plantea una situación inicial, unos personajes, unas acciones y un resultado). En la carta el emisor reclama o pregunta sobre algo concreto y preciso a un receptor. Este tipo de textos transmiten un mensaje que no presenta la estructura básica de un relato (introducción, nudo y desenlace). Las composiciones se limitan a exponer una situación o un suceso puntual que afecta, en el que participan o simplemente que comentan dos personajes. La contextualización de todo aquello que rodea al mensaje o a sus interlocutores no aparece.

Las cartas son textos verosímiles, donde todos los elementos que forman parte de la composición son realistas. Por este motivo, más allá de la mención expresa y puntual de cierta divinidad, las cartas no contemplan el componente mágico. Igual que sucede con los relatos pseudohistóricos y con los poemas de alabanza, las cartas, especialmente las regias, son textos que presentan como históricos, asuntos concretos de temática económica y administrativa que focalizan las relaciones entre el centro y la periferia. En ellas se detallan cuestiones como la construcción de murallas y fortificaciones, las incursiones amorreas sobre las vías de comunicación, la gestión de las fronteras del reino, el envío de trabajadores, soldados y suministros a los puestos limítrofes, el control de los responsables y los representantes de la autoridad real en dichos territorios, etc.

Dado que en las cartas el peso de la composición lo lleva el mensaje, los personajes son elementos secundarios. En las misivas regias intervienen grandes personalidades, Šulgi, Šu-Suen e Ibbi-Suen de Ur e Iddin-Dagan y Lipit-Eštar de Isin. Sin embargo, sobre ellos se menciona únicamente el nombre propio (que suele acompañarse de alguna frase respetuosa que ensalza la figura del monarca y destaca su posición).

De los cuatro elementos que caracterizan los poemas heroicos, el único que aparece en este conjunto de composiciones es el armamento. En las cartas se mencionan los pertrechos (X2) y algunas armas que forman parte de construcciones estilísticas (X3). La escasa relevancia de los personajes supone que el armamento excepcional (X1) y las

armas corrientes que empuñan las figuras singulares (X1/X2) no aparezcan. De los cuatro conjuntos de cartas disponibles (CKU, SEpM, RCL y ANL) el armamento aparece únicamente en dos de ellos: en CKU y en SEpM.

De las 24 cartas que se incluyen en el conjunto CKU hay seis composiciones en las que se menciona algún tipo de arma⁶⁴⁹:

- *Carta de Aradmu para Šulgi* 1a (ArŠ1a)
- *Carta de Šulgi para Aradmu* 1 (ŠAr1, ETCSL 3.1.02, RCU 2)
- *Carta de Amar-Suen para Šulgi* 1 (AmŠ1, ETCSL 3.1.12, RCU 12)⁶⁵⁰
- *Carta de Išbi-Erra para Ibbi-Suen* 1 (IšIb1, ETCSL 3.1.17, RCU 19)
- *Carta de Puzur-Numušda para Ibbi-Suen* 1 (PuIb1, ETCSL 3.1.19⁶⁵¹, A: 3, RCU 21)
- *Carta de Ibbi-Suen para Puzur-Numušda* 1 (IbPu1, ETCSL 3.1.20, RCU 22)

El tipo de armamento que aparece en cada caso, así como el arma en cuestión que se menciona son los siguientes:

CARTA	TIPO DE ARMAMENTO
ArŠ1a	X2 / X3 (ArŠ1a, l. 16: šukur)
ŠAr1	X3 (ŠAr1, ll. 10-11: a ₂ nam-ur-saĝ-ĝa ₂)
AmŠ1	X3 (AmŠ1, l. 5: ĝiš ³ tukul)
IšIb1	X2 (IšIb1, l. 14: ĝiš ³ za-am-ru-tum, ĝiš ³ illar)
PuIb1	X3 (PuIb1, l. 46: kuš ³ gur ₂₁)
IbPu1	X2 (IbPu1, ll. 41-42: ĝiš ³ tukul)

En ArŠ1a, IšIb1 e IbPu1 se citan pertrechos. En ŠAr1, AmŠ1 y PuIb1 interpretamos que las armas que se mencionan en las composiciones forman parte de imágenes literarias.

En ArŠ1a el funcionario Aradmu y el rey Šulgi discuten acerca del comportamiento de Apilaša, otro subordinado del monarca. Al parecer, éste último ha usurpado la autoridad real ya que dispone de un magnífico espacio y de una guardia personal que le protege. En ese contexto se alude a unas lanzas ricamente elaboradas:

⁶⁴⁹ Los títulos de las cartas mencionadas son los que propone Michalowski en su monografía, traducidos al castellano. Siguiendo la pauta del autor, cada texto cuenta con un título y un añadido entre paréntesis que incluye: las siglas que identifican la carta y su correspondencia con ETCSL (ETCSL), con el listado de Ali (A/B) y con el análisis que Michalowski desarrolló en su tesis doctoral (RCU) (Michalowski 2011a: 245-246.).

⁶⁵⁰ En la actualidad esta composición ya no figura en el portal. http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=c.3.1*#. Última consulta, 07-11-2020.

⁶⁵¹ ETCSL nombra a este personaje del mismo modo que Ali (Ali 1964: 42): Puzur-Šulgi en lugar de Puzur-Numušda.

‘šukur’ ku₃-sig₁₇ gug za-gin₃ ĝar-ra-ta ib₂-ta-‘gi₄’-gi₄

“Lanzas incrustadas de plata, cornalina y lapislázuli”

El fragmento sugiere dos posibles interpretaciones: que las lanzas son objetos de prestigio que decoran el edificio (en tal caso serían armas de tipo X2) o se trata de una metáfora en la que las lanzas son los pilares sólidos que sostienen el emplazamiento (en este caso sería de tipo X3)⁶⁵². Cualquiera de las dos opciones es plausible. Sin embargo, el contexto nos sugiere que la primera opción, las armas decoradas como símbolo de riqueza y poder, tiene más sentido en la carta.

ŠAr1 es la respuesta del monarca a su subordinado. El rey increpa a Aradmu y le da una serie de instrucciones. En un momento dado el texto dice lo siguiente⁶⁵³:

za-pa-aĝ₂-ĝu₁₀ kur-kur he₂-eb-si
a₂-kala-ga a₂ nam-ur-saĝ-ĝa₂-ĝu₁₀ kur-re he₂-en-šub-šub

“Que mi fuerza, mi poderoso heroísmo, llene las montañas y caiga sobre las tierras extranjeras”

El término que está en discusión en este pasaje es la expresión a₂ nam-ur-saĝ-ĝa₂, que Michalowski, siguiendo la propuesta de Sjöberg, interpreta como un arma heroica excepcional⁶⁵⁴. En *La lamentación por la destrucción de Sumer y Ur* Michalowski interpreta de igual modo esta expresión⁶⁵⁵. ETCSL, en cambio, considera que alude al concepto abstracto de heroísmo (por ese motivo traducen “heroic arm” o bien “heroic strength”). Michalowski traduce el fragment del modo siguiente: “so that my battle cry would fill the mountains, my mighty battle weapons fall upon the foreign lands”⁶⁵⁶. ETCSL propone: “Let my powerful arm, my heroic arm, fall upon all the lands”⁶⁵⁷. Interpretamos que la opción de ETCSL es la que se ajusta mejor al texto ya que

⁶⁵² Michalowski 2011a: 273-274.

⁶⁵³ Michalowski 2011a: 275-276.

⁶⁵⁴ Sobre el término a₂ nam-ur-saĝ-ĝa₂ véase: PSD Vol.1, A II: 87-89; Sallaberger 2006: 27-28, 32; Sommerfeld 2014a: 121-122; Foxvog 2016: 4, 5.

⁶⁵⁵ *La lamentación por la destrucción de Sumer y Ur*, ETCSL 2.2.3, 413. Michalowski 1989: 63.

⁶⁵⁶ Michalowski 2011a: 276.

⁶⁵⁷ [http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-](http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.3.1.02&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=t3102.p3#t3102.p3)

[bin/etcsl.cgi?text=t.3.1.02&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=t3102.p3#t3102.p3](http://etcsl.cgi?text=t.3.1.02&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=t3102.p3#t3102.p3). Última consulta, 03-10-2019.

en éste no hay ningún indicio sólido para considerar que a_2 nam-ur-saĝ-ĝa₂ sea un arma, sino que se trata de una expresión que destaca la figura del monarca y su poder.

AmŠ1 es una carta que intercambian el príncipe Amar-Suen y su padre Šulgi. En esta composición aparece una imagen metafórica que expresa el sometimiento al monarca a través de la deposición de las armas en su presencia. En este caso el armamento transmite una imagen de carácter emocional que alude al respeto y la sumisión del hijo hacia el padre o, lo que es lo mismo, del súbdito hacia su rey:

arad₂ lugal-ĝu₁₀ ĝa₂-e al-me-en-na-ta saĝ-ki lugal-ĝu₁₀ igi mu-du₈-a-gin₇
^{ĝiš}tukul-ĝu₁₀ ba-šub

“Como soy el servidor de mi rey, en cuanto vi su rostro deposité mis armas (para atender el asunto)”⁶⁵⁸

IšIb1 es una misiva entre Išbi-Erra e Ibbi-Suen. El rey encarga el aprovisionamiento de grano a Išbi-Erra. Ante el peligro amorreo, Išbi-Erra solicita refuerzos armados al monarca para poder cumplir con éxito la tarea encomendada:

^{ĝiš}ma₂ 12 kal-ga 20 ^{ĝiš}za-am-ru-tum 30 ^{ĝiš}illar

“12 barcos armados con 20 espadas y 30 armas arrojadas”

Interpretamos que las armas ^{ĝiš}za-am-ru-tum y ^{ĝiš}illar⁶⁵⁹ forman parte de los pertrechos de la tripulación de los barcos de transporte que se solicitan.

En PuIb1 el gobernador Puzur-Numušda alerta al monarca Ibbi-Suen de la traición de Išbi-Erra y del avance imparable de éste con su ejército. En la carta aparece una imagen metafórica del desastre y del peligro, que se elabora a través de un escudo quebrado. Las noticias sobre la derrota del gobernador Girbubu se expresan del modo siguiente⁶⁶⁰:

gir-bu-bu ensi₂ ĝir₂-kal^{ki}-ke₄
 gu₂ im-da-bar-re-ma ^{kuš}guru₂₁-ni ba-an-ku₅ u₃ e-ne ba-an-dab₅

⁶⁵⁸ Michalowski 2011a: 392.

⁶⁵⁹ Sobre estos dos objetos véase: Michalowski 2011a: 422. ePSD traduce ^{ĝiš}za-am-ru-tum por “lanza” y asocia esta palabra con el vocablo acadio *azmarû*. Sobre esta cuestión véase: Veldhuis 1997: 183. Sobre *illar* véase: Wilcke 1991; Civil 1993; Veldhuis 1997: 183; Halloran 2003: 59; Sallaberger 2006: 237; Foxvog 2016: 32, entre otros.

⁶⁶⁰ Este fragmento corresponde a A: 3, 46-47 (Ali 1964: 44, 51).

“Cuando Girbubu, gobernador de Girkal, se resistió a él y le cortó el escudo, él le tomó prisionero”

Interpretamos que la imagen de la destrucción del escudo (^{kuš}guru₂₁) evoca la victoria y la derrota entre dos contendientes: el vencedor supera al vencido rompiendo las defensas.

De todos los pasajes que mencionan las armas en las cartas, hay uno cuya interpretación es compleja. IbPu1 es la respuesta de Ibbi-Suen a Puzur-Numušda ante las noticias de la traición de Išbi-Erra. Se conservan dos versiones de esta carta, A y B. En la versión B aparece un oscuro pasaje (IbPu1, B. ll. 41- 42) que alude a la participación del monarca de Ur en un ritual relacionado con la consulta de presagios en el que se mencionan dos armas por medio del término genérico ^{ġiš}tukul. No se especifica qué tipo de objetos son ni tampoco quién los utiliza. Si es el monarca, se trataría de un armamento de tipo X1/X2. Si son los sacerdotes o intérpretes, en cambio, serían pertrechos. El pasaje en cuestión dice lo siguiente:

^{ġiš}tukul a₂ zi-da-ġa₂ gu₂-bi zi-da ul gur₃-ru mi-ni-šum₂
^{ġiš}tukul gub₃-bu-na gu-da la₂-la₂ gu₂-ri-bi ġar-ra

“La marca del arma de mi lado derecho tiene el trono recto, y esas buenas noticias me dieron alegría. La marca del arma de su lado izquierdo tiene un filamento suspendido y se coloca sobre el otro lado”⁶⁶¹

Michalowski apunta a que este fragmento es una representación, en versión sumeria, de un ritual propiamente acadio⁶⁶². Crisostomo⁶⁶³ ha analizado la cuestión de los presagios y sostiene que este tipo de consultas o prácticas no son habituales en el ámbito cultural sumerio. Disponemos únicamente de once presagios escritos en lengua sumeria y en todos los casos se trata de textos bilingües que hacen referencia a la observación y el examen de los cuerpos celestes⁶⁶⁴. En ningún caso se mencionan objetos ni un ritual similar al que describe la carta de Ibbi-Suen⁶⁶⁵. Por todo ello tanto Michalowski como

⁶⁶¹ Michalowski 2011a: 473-474.

⁶⁶² Michalowski 2011a: 480.

⁶⁶³ Crisostomo 2018.

⁶⁶⁴ Crisostomo 2018: 151.

⁶⁶⁵ Crisostomo 2018:153.

Crisostomo⁶⁶⁶ consideran que este pasaje es un añadido anacrónico deliberado del autor o del escriba del texto⁶⁶⁷.

En el conjunto de las SEpM la presencia del armamento es mucho menos significativa que en CKU. De las 22 composiciones que se incluyen en este grupo, solamente dos de ellas mencionan armas y en ambos casos se trata de pertrechos (X2)⁶⁶⁸. Los textos que hacen referencia al armamento son la *Carta de Nanna-ki-aĝ para Lipit-Eštar* (SEpM 4, B: 4, ETCSL 3.2.03) y la *Carta de Lipit-Eštar para Nanna-ki-aĝ* (SEpM 5, B: 5, ETCSL 3.2.04)⁶⁶⁹:

CARTA	TIPO DE ARMAMENTO
SEpM 4	X2 (SEpM 4, ll. 12-15: NIM, ^{ĝiš} pan, ^{ĝiš} gag-pan, ^{ĝiš} tukul)
SEpM 5	X2 (SEpM 5, ll. 8-10: lu ₂ ^{ĝiš} šukur, lu ₂ ^{ĝiš} pan, lu ₂ ^{ĝiš} dur ₁₀ -tab-ba)

En las cartas SEpM 4 y SEpM 5, que van en pareja, los interlocutores son el comandante Nanna-ki-aĝ y el monarca Lipit-Eštar. El tema de las misivas es la petición y el envío de refuerzos para poder contener a Gungunum de Larsa. En la SEpM 4, Nanna-ki-aĝ hace un balance de la situación y solicita al monarca diversos pertrechos⁶⁷⁰:

tukum-bi lugal-ĝu₁₀ NIM ^{ĝiš}pan ^{ĝiš}gag-pan
^{ĝiš}ma₂ tur-tur šu-ku₆-bi-še₃
^{kuš}a-ĝa₂-la₂ keše₂-da-bi ^{ĝiš}tukul ^{ĝiš}[...]
a₂ me₃ nu-um-ta-e₃

“Si mi rey no envía armas NIM, arcos, flechas, barcas ligeras con sus pescadores e implementos [...]”

⁶⁶⁶ Crisostomo 2018: 149-150.

⁶⁶⁷ Michalowski concluye: “There are no second-millennium omens in Sumerian” (Michalowski 2011a: 479).

⁶⁶⁸ En realidad, hay tres textos que hacen mención al armamento ya que Kleinerman considera que el relato *Un hacha para Nergal* (ETCSL 5.7.3) es una carta (SEpM 10). Nosotros en cambio, siguiendo la propuesta de ETCSL, consideramos que el relato no es de este tipo.

⁶⁶⁹ Kleinerman 2011: xvii-xviii.

⁶⁷⁰ Ali considera que en lugar de NIM la carta dice e lam^{ki}. En su traducción Nanna-ki-aĝ solicita al rey que marche contra Elam (Ali 1964: 71, 75).

En SEpM 5 el monarca envía al comandante: lanceros (lu₂ ġi^ššukur), 2000 arqueros (lu₂ ġi^špan) y 2000 hombres con hachas dobles (lu₂ ġi^šdur₁₀-tab-ba⁶⁷¹)⁶⁷². En ambos casos, petición y respuesta, se trata de pertrechos que están asociados con diversos tipos de contingentes militares o de trabajadores armados que se envían a los territorios fronterizos.

Por la estructura formal que presentan, la temática que abordan y la ausencia generalizada de los elementos heroicos en las composiciones concluimos que las cartas no reúnen los requisitos para formar parte de la categoría heroica.

El conjunto “Otras composiciones” incluye poemas de temática muy diversa: los textos cotidianos de los escribas, los debates, los diálogos y diatribas, las elegías y canciones, los textos sapienciales, “varia” y las denominadas colecciones de proverbios o retóricas⁶⁷³.

En líneas generales en este amplio conjunto textual tampoco aparecen los elementos característicos de los relatos heroicos. Apenas hay acción o aventuras en los poemas (algunas composiciones ni si quiera narran una historia o presentan un argumento), el componente mágico es muy poco frecuente y cuando éste aparece se limita a las divinidades, los poemas no suelen tener protagonistas y las referencias relativas a las armas son escasas. Los tipos de armamento que aparecen en cada grupo de poemas son los siguientes:

TIPO DE COMPOSICIÓN	TIPO DE ARMAMENTO
Textos cotidianos de escribas	-
Debates	X1/X2 X2
Diálogos y diatribas	-
Canciones y elegías	X1/X2 X3
Literatura sapiencial	-
“Varia”	X1/X2
Proverbios	X3

⁶⁷¹ Kleinerman propone que el hacha ġi^šdur₁₀-tab-ba es un objeto que en uno de sus lados presenta entre tres y cinco púas. Este tipo de arma, en su opinión, es la que utilizan pescadores y cazadores. De este modo, no se trata de soldados armados con hachas si no de pescadores (Kleinerman 2011: 125).

⁶⁷² Ali 1964: 76, 79.

⁶⁷³ El conjunto de dichos, máximas, acertijos y pequeñas fábulas o cuentos se etiquetan genéricamente de dos modos. Van Dijk (Van Dijk 1953), Gordon (Gordon 1956), Alster (Alster 1997, 2007), Veldhuis (Veldhuis 2000) y Taylor (Taylor 2005), entre otros, los nombran “colecciones de proverbios”. Falkowitz, en cambio, define el conjunto como “colecciones retóricas” (Falkowitz 1980).

Los textos cotidianos de los escribas, los diálogos y diatribas y la literatura sapiencial no citan armas. Los poemas relacionados con el día a día de las escuelas de escribas (Cunningham los denomina “school stories”⁶⁷⁴) tienen formato de diálogo y utilizan un tono descriptivo y satírico para explicar las experiencias, las relaciones y la convivencia diaria entre los maestros y los alumnos⁶⁷⁵. Las disputas o diatribas⁶⁷⁶ son composiciones cortas en las que dos o más personajes discuten. Los participantes intercambian todo tipo de insultos, se increpan, tratan de desprestigiarse mutuamente y se menosprecian a causa de los actos o de las acciones que cada uno de ellos ha cometido⁶⁷⁷.

La literatura sapiencial⁶⁷⁸, por último, comprende varias composiciones de extensión considerable cuyo propósito es el de transmitir conocimientos. En este tipo de poemas un personaje sabio y experimentado aconseja, instruye y advierte a otro más joven sobre todo tipo de cuestiones, tanto a nivel ético y moral como laboral. Este grupo está formado por tres composiciones: *Las instrucciones de Šuruppak*⁶⁷⁹, *Las instrucciones de Ur-Ninurta*⁶⁸⁰ y *El almanaque del agricultor*⁶⁸¹.

Los debates, las canciones y elegías, “varia” y las colecciones de dichos o proverbios son poemas en los que, además de mencionar distintos tipos de armas, los personajes tienen un rol más destacado, especialmente cuando aparecen las divinidades como actores secundarios. Los dioses suelen acompañarse de algún elemento de caracterización: su nombre propio o epíteto, el don o poder más característico que tienen o sus armas, en el caso de las divinidades asociadas con la guerra. En este sentido, la intertextualidad que impera en el corpus sumerio facilita que apenas con un par de detalles se transmita todo aquello que los dioses representan.

Las divinidades que se definen como figuras heroicas tienen esta condición en cualquier relato en el que aparezcan, sin necesidad de tener que desempeñar los roles heroico y antiheroico. Por este motivo, aun siendo personajes secundarios que no

⁶⁷⁴ Cunningham 2007: 385.

⁶⁷⁵ Sobre este tipo de poemas véase: Sjöberg 1976; Volk 2000, 2015: 98-116. Para un listado completo de las composiciones que se sitúan bajo esta etiqueta véase: Cunningham 2007: 385.

⁶⁷⁶ Cunningham las denomina “Scribal dialogues” y “Diatribes” respectivamente (Cunningham 2007: 386-387).

⁶⁷⁷ ETCSL incluye en su catálogo dos diatribas: *Diatriba B* o *Diatriba contra Enga-dug* (*Diatriba B*, ETCSL 5.4.11) y la *Diatriba C* o *Él es una buena semilla de perro* (*Diatriba C*, ETCSL 5.4.12). Para un listado completo de los poemas que forman parte de este grupo véase: Cunningham 2007: 386-387.

⁶⁷⁸ Cunningham denomina estos poemas “Didactic compositions” (Cunningham 2007: 388).

⁶⁷⁹ *Las instrucciones de Šuruppak*, ETCSL 5.6.1. Sobre esta composición véase: Alster 2005a: 56-175; Black et al. 2004: 284-292.

⁶⁸⁰ Esta composición no figura en el catálogo de ETCSL. Sobre el poema véase: Alster 2005a: 221-240.

⁶⁸¹ *El almanaque del agricultor*, ETCSL 5.6.3. Sobre este poema véase: Civil 1994.

desempeñan ninguna función en la composición, los dioses se acompañan de algún detalle que señale su condición excepcional. En el caso de Inanna y Ninurta, dicho complemento suelen ser las armas.

Los debates, o a-da-min₃⁶⁸², son composiciones en las que dos contendientes, generalmente seres inanimados personificados, pugnan entre ellos para ver cuál de los dos es más relevante para la humanidad. Ambos se enfrentan en un duelo dialéctico donde, por turnos, exponen sus virtudes a la vez que tratan de desprestigiar y menospreciar a su rival. Tras los alegatos, una divinidad destacada, que suele ser Enlil, Enki o An, actúa a modo de árbitro y decide cuál de los rivales es el vencedor. Estos poemas presentan una estructura básica que se reproduce en todas las composiciones: un preámbulo narrativo (que consta de una introducción y de la presentación de los duelistas), el motivo de la disputa, el enfrentamiento en forma de diálogo y la conclusión final. Hay siete poemas de este tipo: *El debate entre la azada y el arado*⁶⁸³, *El debate entre el grano y la oveja*⁶⁸⁴, *El debate entre el verano y el invierno*⁶⁸⁵, *El debate entre el pez y el pájaro*⁶⁸⁶, *El debate entre el cobre y la plata*⁶⁸⁷, *El debate entre la palmera datilera y el tamarisco*⁶⁸⁸ y *El debate entre el árbol y la caña*⁶⁸⁹. A este conjunto se podrían añadir los poemas *Dumuzid y Enkimdu*⁶⁹⁰ y *La garza y la tortuga*⁶⁹¹, dado que tratan sobre la disputa entre dos contendientes y su estructura es muy similar a la que se emplea en los debates⁶⁹².

Aunque se presentan en forma de disputa, los debates explican, desde una perspectiva literaria y fabulosa, la cotidianidad: las actividades que se practican en verano e invierno, los esfuerzos y requerimientos del trabajo del campo y del cuidado de los rebaños, los distintos usos y formas de trabajar los metales, los productos que se extraen de los diversos tipos de árboles, las actividades de la caza y la pesca, etc. Aunque no se trata de historias de aventuras, cabe señalar que la introducción de estos poemas es de estilo narrativo. El componente mágico es muy significativo en estas composiciones ya

⁶⁸² Sobre este tipo de poemas véase: van Dijk 1953: 39-42, 43-85; Vanstiphout 1991, 1997.

⁶⁸³ *El debate entre la azada y el arado*, ETCSL 5.3.1.

⁶⁸⁴ *El debate entre el grano y la oveja*, ETCSL 5.3.2. Sobre este poema véase: Alster y Vanstiphout 1987; Vanstiphout 1997; Black *et.al.* 2004: 225-229.

⁶⁸⁵ *El debate entre el verano y el invierno*, ETCSL 5.3.3.

⁶⁸⁶ *El debate entre el pez y el pájaro*, ETCSL 5.3.5.

⁶⁸⁷ *El debate entre el cobre y la plata*, ETCSL 5.3.6.

⁶⁸⁸ *El debate entre la palmera datilera y el tamarisco*, ETCSL 5.3.7.

⁶⁸⁹ Este relato no figura en ETCSL. Cunningham sí lo incluye en su catálogo (Cunningham 207: 386).

⁶⁹⁰ *Dumuzid y Enkimdu*, ETCSL 4.08.33.

⁶⁹¹ *La garza y la tortuga*, ETCSL 5.9.2.

⁶⁹² A todo ello cabe añadir el poema titulado *La disputa entre Lahar y Anshan*. Sobre esta composición véase: Alster y Vanstiphout 1987.

que sus personajes son seres inanimados que están personificados. Además, las divinidades también están muy presentes en los poemas, tanto en las introducciones narrativas como en el desenlace.

Los debates utilizan personajes genéricos, que funcionan por parejas. Sin embargo, cabe señalar que algunos de los seres humanizados se mencionan expresamente como “héroes”. Sucede así con el verano, que es el “hijo heroico de Enlil”⁶⁹³, o con el cobre, “el guerrero/héroe del cielo”⁶⁹⁴. Los personajes de los debates, pese a ser dos, funcionan de manera unitaria. En este tipo de poemas el armamento no es especialmente destacado. Las pocas referencias sobre las armas que aparecen en este conjunto textual se citan en los debates entre el verano y el invierno, el cobre y la plata y el grano contra la oveja.

En *El debate entre el verano y el invierno*⁶⁹⁵ aparecen dos tipos de hachas, AGA y ^{urud}ha-zi-in. El contexto de la primera alude a las tareas que se realizan durante la estación invernal. La segunda se relaciona con las labores agrícolas que se producen durante el verano. En ambos casos parece que ambas son herramientas en lugar de armas de modo que las hemos considerado como pertrechos (X2).

En *El debate entre el cobre y la plata*⁶⁹⁶ también se mencionan dos tipos de hachas, ^{urud}giĝ₄ y ^{urud}ha-zi-in, que aparecen junto a diversos útiles agrícolas como la azada (^{urud}ha-bu₃-da, ^{ĝi}al), el arado (^{ĝi}apin), la hoz (^{urud}gur₁₀) y otras herramientas (^{ĝi}sumun, ^{urud}šum). Por el contexto, consideramos que las hachas son enseres de trabajo. Este poema contiene otra cita sobre el armamento. Sin embargo, la línea está dañada, de modo que no podemos contextualizar las armas⁶⁹⁷.

Las referencias más significativas sobre el armamento aparecen en *El debate entre el grano y la oveja*⁶⁹⁸. Durante uno de los turnos de palabra de la oveja se hace referencia al dios Šakkan, la divinidad protectora de los animales salvajes de la montaña y la estepa y responsable de su fertilidad⁶⁹⁹. El pasaje dice lo siguiente⁷⁰⁰:

^dšakkan₂ lugal ħur-saĝ-ĝa₂-ke₄
me-ni u-gun₃ mu-un-na-ab-ak-e

⁶⁹³ *El debate entre el verano y el invierno*, ETCSL 5.3.3, 69, 88, 154, 260. Sobre el poema véase: van Dijk 1953: 42-57, Vanstiphout 1997: 584-588.

⁶⁹⁴ *El debate entre el cobre y la plata*, ETCSL 5.3.6, Seg. B, 15. Sobre el relato véase: van Dijk 1953: 58-64.

⁶⁹⁵ *El debate entre el verano y el invierno*, ETCSL 5.3.3, 103, 199.

⁶⁹⁶ *El debate entre el cobre y la plata*, ETCSL 5.3.6, Seg. D, 28, 31, 63-65.

⁶⁹⁷ *El debate entre el cobre y la plata*, ETCSL 5.3.6, Seg. B, 33.

⁶⁹⁸ *El debate entre el grano y la oveja*, ETCSL 5.3.2, 99, 101.

⁶⁹⁹ Sobre esta divinidad véase: Black y Green 1992: 172; Wiggermann 2011-2013.

⁷⁰⁰ *El debate entre el grano y la oveja*, ETCSL 5.3.2, 97-101.

a₂ nam-šita₄-ke₄ si mu-na-ab-sa₂-e
zag-e₃ gal-gal ki-bal-še₃ ebiḥ₂ ba-an-sur-re
^{kuš}da-lu-uš₂ a-ma-ru ^{ḡiš}pan gal-gal-e mu-na-ab-[X-X]

“Šakkan, rey de la montaña, el que realza los emblemas de la realeza y pone en orden sus armas. El que retuerce una cuerda gigantesca contra los grandes picos de las tierras rebeldes. El (que posee) [...] la honda, el carcaj y los arcos largos”⁷⁰¹

La aparición de Šakkan en este poema es un ejemplo del modo en el que se introduce a los personajes ilustres en las composiciones. Aunque Šakkan desempeña un papel completamente secundario en el debate, al tratarse de una divinidad, el poema detalla algunos de sus atributos (en este caso su manejo de las armas) para resaltar la figura sobre el resto de participantes de la composición. En este caso, las armas de Šakkan son de tipo X1/X2 ya que, aunque se trata de objetos corrientes, el dios es una figura excepcional.

Las elegías y las canciones son un conjunto textual cuya temática y estilo son muy variados⁷⁰². Dentro de este grupo se sitúan los poemas melancólicos que tratan sobre la pérdida o la ausencia de un ser querido y diversas composiciones breves de estilo ameno y jocoso. En las elegías no hay aventura. En las canciones, en cambio, identificamos pasajes que relatan episodios de acción en un estilo muy similar al narrativo. El componente mágico es un elemento secundario en ambos grupos que se limita a las divinidades que se mencionan en los poemas. En las canciones, el factor sobrenatural es más significativo que en las elegías puesto que las divinidades, aunque son personajes secundarios, tienen más participación en los poemas. En este tipo de composiciones no hay un protagonista claramente definido.

Las referencias al armamento en este conjunto textual son muy limitadas. Únicamente dos composiciones, *La elegía por la muerte de Nawirtum*⁷⁰³ y *La canción de la azada*⁷⁰⁴, mencionan armas que son de los tipos X2 y X1/X2 respectivamente.

⁷⁰¹ ETCSL traduce: “Šakkan, king of the mountain, embosses the king's emblems and puts his implements in order. He twists a giant rope against the great peaks of the rebel land. He... the sling, the quiver and the longbows.” Aster y Vanstiphout proponen: “Shakkan, lord of the mountain adorns his (the king's) emblems with incrustations, and puts his implements in order. Against the mighty peaks of the rebel land he twists a rope; he makes ready the big sling, the quiver and the long bow” (Alster y Vanstiphout 1987: 21).

⁷⁰² Cunningham los nombra: “Lu-diğira compositions” y “types of songs” (Cunningham 2007: 387).

⁷⁰³ *La elegía por la muerte de Nawirtum*, ETCSL 5.5.3. Sobre este poema véase: Kramer 1960.

⁷⁰⁴ *La canción de la azada*, ETCSL 5.5.4. Sobre este relato véase: Farber 2003a; Edzard 2000; Black *et al* 2004: 311-315.

En el poema que trata sobre la muerte de Nawirtum⁷⁰⁵ se citan dos objetos, $\hat{g}i\check{s}$ - dim_3 y $mar-uru_5$, que pertenecen a Lu-diġira, el personaje que canta el fallecimiento de su esposa. Lu-diġira formula, en 1ª persona, varias preguntas retóricas relativas a cosas que ha perdido. Además de sus guardianes sobrenaturales, las palabras hermosas, las canciones que regocijan el corazón, el personaje ha perdido sus armas:

$\hat{g}i\check{s}^?-dim_3^?$ $mar-uru_5$ $ar_2-re-e\check{s}$ $dim_2-ma-\hat{g}u_{10}$ $me-am_3$ $ga-mu-ri-in-pad_3$

“¿Dónde están mi (arma) $\hat{g}i\check{s}$ - dim_3 y mi carcaj dorado que iluminan el espíritu?”

El contexto nos sugiere dos posibles interpretaciones: que las armas son objetos de prestigio que destacan el estatus del protagonista o bien, que se trata de una alegoría de la tristeza que emplea el armamento como un recurso literario. Es plausible que los dos usos sean complementarios de modo que las armas son del tipo X2/X3 en tanto que se trata de objetos corrientes (pertrechos al no pertenecer a ningún personaje ilustre) que cumplen una función literaria y estilística.

En *La canción de la azada* aparecen armas corrientes en manos de figuras destacadas (X1/X2) y el armamento que se utiliza para crear recursos estilísticos (X3)⁷⁰⁶. Este poema explica que Enlil inventa la azada y generaliza su uso entre las divinidades y la humanidad. En un momento determinado del relato, Šara hace una petición a Enlil⁷⁰⁷:

$^d\check{s}ara_2$ $^den-lil_2-la_2$ dub_3-ba { $nam-mi-in-tu\check{s}$ }
 $ni\hat{g}_2$ $al-dug_4-ga-ni$ $mu-na-da-ab-\check{s}um_2-mu$
 $\check{s}ita_2$ $\hat{g}i\check{s}tukul$ ti $mar-uru_5$ { $\hat{g}i\check{s}al$ }

“Šara se sentó en las rodillas de Enlil y éste le dio lo que deseaba: el arma $\check{s}ita_2$, las armas, las flechas, el carcaj y la azada”

El pasaje que cita las armas de Šara es similar al que menciona el armamento de Šakkan en *El debate entre el grano y la oveja*. Šara, una divinidad con atributos guerreros al que se considera hijo de Inanna⁷⁰⁸, es un personaje secundario en la historia que se

⁷⁰⁵ *La elegía por la muerte de Nawirtum*, ETCSL 5.5.3, 51, 55.

⁷⁰⁶ Esta composición contiene diversas imágenes metafóricas que se elaboran por medio de armas. Una de ellas es la comparativa entre la azada ($\hat{g}i\check{s}al$) que pertenece a la tierra y el hacha (dur_{10} - $al-lub$) cuya razón de ser es el campo de batalla (ll. 84-85). Otra expresa el poder de Gilgameš a través de la red (l. 77).

⁷⁰⁷ *La canción de la azada*, ETCSL 5.5.4, 64-66.

⁷⁰⁸ Sobre este personaje véase: Black y Green 1992: 173; Huber Vulliet 2009.

caracteriza por medio de las armas. Cabe destacar que el pasaje hace referencia a la *šita*₂, un tipo de maza excepcional que se asocia con las divinidades. Esta es una de las pocas composiciones literarias que menciona a Šara.

Junto a Šara el poema menciona a otras figuras destacadas del panteón: Enki, Nisaba, Ninurta, Dumuzid o Gilgameš. Cada uno de ellos se ha caracterizados por medio de alguno de sus elementos distintivos. Aunque en este caso no van acompañados de sus armas, cabe señalar que Ninurta y Gilgameš son designados específicamente como “héroes”⁷⁰⁹:

ur-saĝ^d nin-urta^d en-lil₂-ra mu-na-da-an-ku₄-ku₄

“El héroe Ninurta entró en presencia de Enlil”

šul idim an-na šeš-ban₃-da^d nergal-ka-kam
ur-saĝ^d gilgameš₂ ĝi^šal-e sa-par₄-am₃

“El joven honrado por An, el hermano de Nergal, el héroe Gilgameš que es tan poderoso como una red”

La subcategoría denominada “Varia” aúna poemas muy diversos. Estos textos tienen la particularidad de combinar estilos y formatos de otras categorías literarias. Algunas composiciones entremezclan fragmentos narrativos e hímnicos, otras adoptan el formato de las listas lexicales, añadiendo una introducción narrativa, otras son fábulas que transmiten consejos y sabiduría popular, etc.⁷¹⁰

En líneas generales, el discurso, el tono y el estilo de muchos de estos poemas son similares a los que utiliza la narrativa. Sucede así, por ejemplo, en *Enlil y Namzitara*⁷¹¹ o *La garza y la tortuga*⁷¹². Esta cuestión propicia que algunas composiciones se puedan considerar aventuras. El componente mágico está muy presente en estos poemas. Los personajes inanimados que se humanizan, la aparición frecuente de las divinidades y el escenario sobrenatural en el que se sitúan los poemas implican que este tipo de composiciones contienen muchos elementos fantásticos. Sin embargo, cabe señalar que este conjunto textual carece de personajes que desempeñan el rol protagonista y que en

⁷⁰⁹ *La canción de la azada*, ETCSL 5.5.4, 44, 76-77.

⁷¹⁰ Sobre los poemas que se incluyen en esta categoría literaria véase: Cunningham 2007: 385- 389.

⁷¹¹ *Enlil y Namzitara*, ETCSL 5.7.1.

⁷¹² *La garza y la tortuga*, ETCSL 5.9.2.

ellos el armamento no es un elemento especialmente significativo. De todos los relatos que forman parte de esta subcategoría, *Un hacha para Nergal*⁷¹³ es el único poema en el que el armamento tiene un peso destacado en el poema.

Un hacha para Nergal es una composición breve que trata sobre la fabricación de un hacha para el dios. En el poema se especifican los materiales que se han utilizado para elaborarla: hierro o estaño (nagga⁷¹⁴), madera del árbol arganum (ĝis ar-ga-nu-um) y piedra antasurra (na₄-bi an-ta-sur-ra)⁷¹⁵. Todo ello indica que se trata de un objeto de prestigio que refleja la posición social que ocupan los personajes que obsequian a Nergal con el arma. Con la información disponible consideramos que el hacha forma parte del armamento de tipo X1/X2 ya que, aunque esta se haya elaborado en materiales nobles, se trata de un objeto corriente que no tiene atributos ni poderes excepcionales.

El último grupo textual a comentar son los denominados proverbios, un conjunto cuyas particularidades a nivel estructural, formal y temático son significativamente distintas a las del resto de poemas del corpus literario sumerio⁷¹⁶. Los proverbios, que se agrupan en colecciones de las que se han conservado más de una veintena⁷¹⁷, son un grupo de dichos, máximas, acertijos, frases hechas, consejos, pequeñas fabulas y cuentos⁷¹⁸, de apenas unas pocas líneas. Su estructura se limita a un conjunto de oraciones que oscila entre una y tres frases. Veldhuis sugiere que el contexto de los proverbios, igual que el de las cartas, es la escuela y que éstos forman parte del proceso del aprendizaje de los escribas⁷¹⁹.

Los proverbios son un conjunto textual singular que no suelen tener argumento y que apenas mencionan a personajes, de modo que los criterios que caracterizan a los relatos heroicos, la aventura, la magia y el héroe, no se dan. Cabe destacar que en las colecciones de proverbios las referencias al armamento son muy numerosas. No obstante, las frases son escuetas y de significado confuso, de modo que la interpretación del tipo de armas y de la función que desempeñan es compleja.

⁷¹³ Sobre esta composición véase: Wilcke 1969: 58; Behrens 1988; Black *et.al* 2004: xxi-xxii; Kleinerman 2011: 144-145. Kleinerman considera que se trata de una “inscripción votiva” (Kleinerman 2011: 37) y Cunningham que es un relato de ofrecimiento (Cunningham 2007: 388).

⁷¹⁴ Sobre el término an-na véase: Halloran 2003: 78; Sallaberger 2006: 57; Sommerfeld 2014a: 266; Foxvog 2016: 8. Sobre las interpretaciones que se han dado a dicho término en relación a este poema véase: Kleinerman 2011: 144-145.

⁷¹⁵ *Un hacha para Nergal*, ETCSL 5.7.3, 4-7.

⁷¹⁶ Sobre estas composiciones véase: Falkowitz 1980; Alster 1997, 2007; Veldhuis 2000; Taylor 2005, entre otros.

⁷¹⁷ Sobre la datación de los proverbios más antiguos véase: Alster 1991-92.

⁷¹⁸ Para un listado completo de las colecciones de proverbios véase: Cunningham 2007: 389-391.

⁷¹⁹ Veldhuis 2000.

En los proverbios aparecen los mismos tipos de armamento que se mencionan en las demás categorías literarias: las mazas, las dagas, las lanzas y jabalinas, las hachas, las redes, etc. Las armas son esencialmente del tipo X3 ya que la mayor parte de ellas forman parte de imágenes, símiles y metáforas comparativas. Las colecciones de proverbios repiten algunas de las citas, de modo que las referencias relativas al armamento aparecen en diversas colecciones simultáneamente. Veamos algunos ejemplos:

gud DU-am₃ ḡiṣtukul a-ab-am₃

“Un buey está caminando y una maza está [...]”⁷²⁰

ḡiṣtukul mu-zu na-an-pad₃-de₃
su-zu ḥe₂-pad₃-de₃

“La maza no descubre tu nombre, solo encuentra tu carne”⁷²¹

a₂ ba-za(/AD₄\) ḡiṣmitum na-an-[šum₂]
^den-lil₂ a₂-taḥ-ni-[im]

“¡No pongas en el brazo de un hombre lisiado una maza! ¡Enlil le ayudará!”⁷²²

ur im-di me₂-er⁷²³ im-di
mu-lu-ḡu₁₀ /ba\-[ra-mu]-un-di

“El perro se mueve, la daga se mueve, pero mi hombre no se mueve”⁷²⁴

^den-lil₂-le a-na-am₃ in-ak in-bul-bul
^{urud}šukur in-sig₁₀ su mu-ni-ib-te-te

⁷²⁰ *Colección de proverbios 2+6*, ETCSL 6.1.02, 2.83, 144. *Proverbios procedentes de Nippur*, ETCSL 6.2.1, NI 9824, Seg. A, 3. Sobre este proverbio véase: Alster 1997: 297.

⁷²¹ *Colección de proverbios 3*, ETCSL 6.1.03, 3.84, 158-159. *Colección de proverbios 28*, ETCSL 6.1.28, 28.1, 1.

⁷²² *Proverbios procedentes de Ur*, ETCSL 6.2.3, UET 6/2 305, 1-2. Este mismo proverbio se repite en otras dos ocasiones, modificando el tipo de objeto que no hay que dar al hombre lisiado. En lugar de ḡiṣmitum, en *Proverbios procedentes de Ur*, ETCSL 6.2.3 UET 6/2 330, 1-2 aparece ḡiṣtukul y en la *Colección de proverbios 15*, ETCSL 6.1.15, Seg. B, 15. b6, 10-11 ^{urud}šukur. En los tres casos el sentido es el mismo, no armar a personas que no sean capaces.

⁷²³ La daga presenta diversas formas: ḡiri₂; ^{urud}ḡiri₂; me₂-er; me-er; me-ri.

⁷²⁴ *Colección de proverbios 3*, ETCSL 6.1.03, 3.104, 191-192. *Colección de proverbios 3*, ETCSL 6.1.03, 3.25, 51-52. *Colección de proverbios 7*, ETCSL 6.1.07, 7.73, 8-10.

“¿Qué es lo que hizo Enlil? ¡La paja! La lanza golpeó y entró en la carne”⁷²⁵

/h₂e\ -em-dirig^{urud} h_a-zi-in al-su-su

“¡Cada vez que hay un exceso un hacha lo remedia!”⁷²⁶

e₂-gal tir-ra-am₃ lugal [ur]-/mah\

^dnun-gal^{sa} šu₂-uš-/gal\ lu₂ bi₂-/dul\ -dul[?]-e

“El palacio es un bosque. El rey es un león. Nungal atrapa a los hombres con una enorme red de batalla”⁷²⁷

En los ejemplos citados anteriormente interpretamos que las armas son del tipo X3, aunque lo cierto es que el sentido metafórico de algunas citas se nos escapa. Las frases cuyo sentido es más claro nos sugieren que las armas son el instrumento que determina que un soldado es apto (no hay que poner armas en manos de lisiados), que el armamento expresa la muerte y la violencia (las mazas que golpean la carne, las hachas ponen fin a los excesos) y que algunas armas reflejan o transmiten el movimiento (la maza junto a un buey que se mueve y la daga junto a un perro que también se está moviendo). En el caso de la lanza de Enlil y la red de batalla de Nungal, las armas ofrecen dos posibles interpretaciones: imágenes metafóricas (X3) u objetos que poseen estas divinidades (X1/X2). Opinamos que el uso metafórico, por el contexto, es el más plausible y que en ambos casos las armas son una extensión del poder de la divinidad.

3.6 Catálogo de poemas heroicos

Tras delimitar los criterios básicos que definen los relatos heroicos, la aventura, la magia, las figuras heroicas y el armamento, la representación de dichos elementos en cada categoría literaria es la siguiente:

⁷²⁵ *Colección de proverbios 19*, ETCSL 6.1.19, Seg. C, 19.c1, 1-2. *Proverbios de procedencia desconocida*, ETCSL 6.2.5, YBC 4677, 8-9. Sobre este proverbio véase: Alster 1997: 301-302.

⁷²⁶ *Colección de proverbios 18*, ETCSL 6.1.18, 18.11, 31.

⁷²⁷ *Colección de proverbios 2+6*, ETCSL 6.1.02, 2.155, 40-42. *Proverbios procedentes de Ur*, ETCSL 6.2.3, UET 6/2 209, 1-3. *Colección de proverbios 28*, ETCSL 6.1.28, 28.24, 29-30. Los *Proverbios procedentes de Ur* sustituyen a Nungal por [^d]/nin\ -e₂-gal. Ninegala también es una divinidad femenina que en ocasiones se asocia con la diosa Inanna (Black *et al.* 2004: 368). Sobre esta divinidad véase: Sallaberger 2006: 511-512.

TIPO DE POEMA	AVENTURA	MAGIA	FIGURAS HEROICAS	TIPO DE ARMAMENTO
Narrativa de los héroes divinos	Av	M+D	HD AD AC	X1 X2 X1/X2 X3
Narrativa de los héroes mortales	Av	M+D	HML AML	X1 X2 X1/X2 X3
Listas reales	-	D	-	X3
Lamentaciones	Pa	D	-	X3
Poemas pseudohistóricos	Av	D	HMH AMH	X1 X2 X1/X2 X3
Himnos dedicados a dioses y templos	Pa	D	HD AD AC	X1 X2 X1/X2 X3
Poemas de alabanza	Pa	D	HMH AMH	X1 X2 X1/X2 X3
Cartas	-	D	-	X2 X3
Textos cotidianos de escribas	-	-	-	-
Debates	Af/Pa	M+D	-	X2 X1/X2
Diálogos y diatribas	-	-	-	-
Canciones y elegías	Pa	D	-	X2 X1/X2 X3
Literatura sapiencial	-	D	-	-
“Varia”	Af/Pa	M+D	-	X1/X2
Proverbios	-	D	-	X3

Basándonos en los requisitos heroicos que hemos establecido y priorizando, sobre todos ellos, la mención significativa de los diversos tipos de armamento en el relato, el listado de composiciones heroicas agrupadas por categorías es el siguiente⁷²⁸:

⁷²⁸ El modo de nombrar a los poemas que figuran en este listado es una adaptación propia basada en la propuesta de ETCSL. A diferencia de lo que sucede en el portal, *Angim* y *Lugale* no llevan un título

TIPO DE COMPOSICIÓN	TÍTULO
Narrativa	<i>Inanna y Enki</i> <i>Inanna y Ebiḥ</i> <i>Inanna y Gudam</i> <i>Angim</i> <i>Lugale</i> <i>Ninurta y la tortuga</i> <i>Gilgameš y Agga</i> <i>Gilgameš y el toro celeste</i> <i>Gilgameš, Enkidu y el Inframundo</i> <i>Gilgameš y Ḥuwawa (versión A)</i> <i>Gilgameš y Ḥuwawa (versión B)</i> <i>Lugalbanda y la cueva de la montaña</i> <i>Lugalbanda y el pájaro Anzu</i> <i>Lugalbanda y Ninsun</i>
Poemas pseudohistóricos	<i>La victoria de Utu-ḥegal</i> <i>La construcción del templo para Ningirsu (Cilindros A y B)</i>
Poemas de alabanza	<i>La muerte de Ur-Namma o Ur-Namma A</i> <i>Ur-Namma B</i> <i>Šulgi B</i> <i>Šulgi C</i> <i>Šulgi D</i> <i>Šulgi E</i> <i>Šulgi G</i> <i>Šulgi O</i> <i>Šulgi R</i> <i>Šulgi X</i> <i>Išme-Dagan A+V</i> <i>Išme-Dagan AA</i> <i>Lipit-Eštar A</i> <i>Ur-Ninurta C</i>
Himnos ⁷²⁹	<i>Inanna C</i> <i>Inanna D</i> <i>Inanna E</i> <i>Inanna I</i> <i>Dumuzid-Inanna C</i> <i>Martu A</i> <i>Nergal B</i> <i>Ninḡišzida B</i> <i>Šul-pa-e A</i> <i>Los himnos para los templos</i> ⁷³⁰

adicional. Tampoco los himnos ni los poemas de alabanza a los que nos referiremos simplemente con el nombre del personaje y la letra mayúscula que identifica la composición.

⁷²⁹ Hemos excluido los himnos *Ninisina A* (ETCSL 4.22.1) y *Nisaba A* (ETCSL 4.16.1). Aunque *Ninisina* se caracteriza como una heroína no se asocia con el armamento. En el caso del himno a *Nisaba*, el poema menciona dos armas, un hacha *tun₃* y una *šita* que pertenecen a *Enki* (*Nisaba A*, ETCSL 4.16.1, 43, 48). No obstante, el dios no es el protagonista del poema ni se caracteriza como una figura heroica.

⁷³⁰ Este relato no menciona ningún tipo de armamento, no tiene un personaje principal y no se trata de una historia de aventuras. Sin embargo, hemos incluido esta composición en el listado para poder complementar la caracterización de algunas de las figuras heroicas divinas de nuestro estudio.

Sobre el catálogo anterior, cabe señalar que hemos descartado del conjunto heroico los poemas protagonizados por personajes caracterizados como héroes y antihéroes en los que no aparece el armamento y viceversa, los relatos que mencionan diversos tipos de armas que no pertenecen a los protagonistas del poema. En aquellos poemas en los que no se dan los cuatro requisitos heroicos, hemos priorizado el protagonista y el armamento para incluir o excluir a un relato del listado anterior.

Dado que el propósito que nos ocupa es el estudio del armamento desde una perspectiva literaria que se asocia con las figuras heroicas para elaborar nuestra propuesta hemos seleccionado un corpus que está formado por todas aquellas composiciones cuya temática y estructura contienen los cuatro elementos característicos de las aventuras heroicas. También se incluyen los poemas en los que las figuras heroicas y el armamento desempeñan un rol significativo, aunque la aventura y el componente mágico sean secundarios.

En la literatura las armas dependen de dos elementos: los personajes con los que se asocian y el contexto en el que estas aparecen. Los poemas sumerios definen el armamento de dos modos: son objetos que tienen un uso práctico y símbolos que se emplean para transmitir imágenes y para elaborar recursos estilísticos. Esta diferencia se refleja en los distintos tipos de armas que se identifican en los poemas: el armamento práctico, excepcional (X1), común (X1/X2) y pertrechos (X2) y el simbólico (X3). Aunque se trata de dos acepciones diferentes, estas no son incompatibles entre sí puesto que en los poemas sumerios las armas son, a la vez, objetos y símbolos cuyas funciones se determinan según las necesidades de cada composición. La combinación entre la funcionalidad práctica y la asignación de un valor simbólico que sucede con las armas convierten al armamento en un recurso literario multifuncional que se utiliza para caracterizar a los personajes, para transmitir emociones e imágenes y para armonizar el corpus.

⁷³¹ Aunque ambos relatos mencionan armas, hemos excluido los poemas titulados *El debate entre el grano y la oveja* y *La canción de la azada* por la ausencia del protagonista de carácter heroico.

CAPÍTULO IV. Las figuras heroicas de los poemas sumerios

4.1 Breve análisis etimológico

Tras examinar los relatos heroicos sumerios y establecer cuáles son sus características básicas, ahora trasladamos la cuestión al ámbito etimológico con el propósito de identificar las palabras que utiliza la lengua sumeria para referirse a las figuras heroicas.

El sumerio tiene diversas palabras que significan héroe: *ur-saĝ*, *šul*, *meš₃*, *nam-ur-saĝ*, *gar₃*⁷³², *gar₃-du*⁷³³, *gar₃-ra-du-um*⁷³⁴, *gu₃-mur-ak*⁷³⁵, *gud₂*⁷³⁶ o *ka-tar*⁷³⁷, entre otras. De todas ellas, las que se emplean con mayor frecuencia en contexto literario para aludir a las figuras heroicas son *ur-saĝ*, *nam-ur-saĝ*, *šul* y *meš₃*. Las dos primeras, *ur-saĝ* y *nam-ur-saĝ*, suelen traducirse por “guerrero” o “héroe” y “heroísmo” respectivamente. Las dos siguientes, *šul* y *meš₃*, significan “joven”, “(ser) varonil” y “héroe”. Estas cuatro palabras relacionan dos conceptos que se agrupan en los binomios héroe-guerrero y héroe-joven. Todo ello indica, desde nuestro punto de vista, que las figuras heroicas se definen por medio de diversos elementos que son consustanciales: la juventud, el belicismo, la masculinidad y el heroísmo.

En los principales diccionarios de sumerio *ur-saĝ*, *šul* y *meš₃* se asocian con los vocablos acadios *etlu* y *qarrādu* cuyos significados son “joven, hombre joven”⁷³⁸ y “guerrero, héroe o compañero de armas”⁷³⁹ respectivamente. Las palabras *šul* y *meš₃* se vinculan con *etlu*, mientras que *ur-saĝ* y *nam-ur-saĝ* se asocian con *qarrādu*. Por analogía con los dos vocablos acadios, bien atestiguados y con una traducción consensuada, las palabras sumerias para identificar a las figuras heroicas son *ur-saĝ* y *nam-ur-saĝ*.

La analogía con los vocablos acadios *etlu* y *qarrādu* permite diferenciar *šul* y *meš₃* de *ur-saĝ*. Sin embargo, *qarrādu* contempla dos acepciones: la de héroe y la de guerrero, que son dos conceptos distintos que con frecuencia se utilizan como sinónimos. Otro dato significativo tiene que ver con el componente masculino que implica la palabra

⁷³² Sommerfeld 2014a: 1198.

⁷³³ Sommerfeld 2014a: 1199.

⁷³⁴ Sommerfeld 2014a: 1199.

⁷³⁵ Sommerfeld 2014a: 1399.

⁷³⁶ Sommerfeld 2014a: 1410-1411.

⁷³⁷ Sommerfeld 2014a: 2000. Jacobsen (Jacobsen 1989: 398) y Sallaberger (Sallaberger 2006: 324) también sugieren que *ka-tar* significa “héroe”.

⁷³⁸ CDA: 85.

⁷³⁹ CDA: 285.

etlu, que se traslada a *šul* y *meš₃*. Generalmente estas palabras se utilizan para designar a los hombres jóvenes. Sin embargo, esta asociación no es exclusiva puesto que la diosa Ninisina también se califica por medio de estos vocablos.

Aunque *ur-saĝ*, *nam-ur-saĝ*, *šul* y *meš₃* son palabras distintas, opinamos que se trata de cuatro conceptos complementarios que aportan distintos matices al ideal heroico sumerio. El significado exacto de estas palabras, así como la traducción más apropiada para cada una de ellas ha generado discusión entre los expertos. A continuación, exponemos brevemente las cuestiones más destacadas que tienen que ver con la interpretación que se propone para estos conceptos.

4.1.1 *šul*, *meš₃* y *ur-saĝ*

Las palabras *šul* y *meš₃* se documentan a partir del Dinástico Antiguo IIIa (ca. 2600-2500 a.n.e.) en listas lexicales sumerias⁷⁴⁰. En el listado de oficios (ED Officials, l. 102) y animales (ED Animals A, ll. 20, 46, 72, 98)⁷⁴¹ aparece *šul*. En la denominada lista “Lu” (ED Lu A, l. 47)⁷⁴² y en el registro de plantas (ED Plants, l. 76)⁷⁴³ se cita la palabra *meš₃* (en ambos casos aparece con la forma *mes*)⁷⁴⁴. En época paleobabilónica (ca. 2000-1600 a.n.e.) *šul* y *meš₃* se asocian con el vocablo acadio *etlum* en diversas listas lexicales (lu₂=ša col. iii 77: *šul* = *et-lum*⁷⁴⁵, OB Nippur Aa 187: 1 *mes* * *me-es₃* = ‘MES’ = ‘*et-lum*’⁷⁴⁶, OB Nippur Aa 187: 5 *mes* * [< (*me-es₃*) >] ‘MES’ *zi-ga-ru*⁷⁴⁷). Según ePSD disponemos de 305 referencias textuales sobre *šul* y 29 sobre *meš₃* de las cuales, en contexto literario, *šul* se menciona en 223 ocasiones⁷⁴⁸ y *meš₃* en 16⁷⁴⁹.

⁷⁴⁰ Para una aproximación general sobre las listas sumerias y su funcionamiento véase: Wagensooner 2010.

⁷⁴¹ Sobre *šul* en las listas lexicales véase: [http://psd.museum.upenn.edu/cgi-bin/distprof?cfgw=%C3%85%C2%A1ul\[YOUTH\]&res=amy&eid=e5553](http://psd.museum.upenn.edu/cgi-bin/distprof?cfgw=%C3%85%C2%A1ul[YOUTH]&res=amy&eid=e5553)

Última consulta, 16-01-2020. Sobre la transliteración de las listas de oficios y animales véase ATU 3: 86-89, 89-93.

⁷⁴² Para una transliteración completa de la lista Lu véase: ATU 3: 69-86.

⁷⁴³ Para una transliteración completa de la lista de plantas véase: ATU 3: 120-122.

⁷⁴⁴ Sobre *meš₃* en las listas véase: [http://psd.museum.upenn.edu/cgi-bin/distprof?cfgw=mes\[HERO\]&res=agm&eid=e3689](http://psd.museum.upenn.edu/cgi-bin/distprof?cfgw=mes[HERO]&res=agm&eid=e3689). Última consulta, 16-01-2020.

⁷⁴⁵ MSL XII: 126.

⁷⁴⁶ MSL XIV, 088K: o 4.

⁷⁴⁷ MSL XIV, 088K: o 8.

⁷⁴⁸ Sobre las atestiguaciones de *šul* en contexto literario véase: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?searchword=l=cul%20p=N%20a=young@man&charenc=gcirc&sortorder=textno>. Última consulta, 16-01-2020.

⁷⁴⁹ Sobre las referencias de *meš₃* en la literatura véase: [http://psd.museum.upenn.edu/cgi-bin/distprof?cfgw=mes\[hero\]&res=amg&eid=e3689](http://psd.museum.upenn.edu/cgi-bin/distprof?cfgw=mes[hero]&res=amg&eid=e3689). Última consulta, 16-01-2020.

Los sustantivos comunes šul y meš₃ funcionan como nombres y como adjetivos. Šul es una palabra que se utiliza con frecuencia para referirse a las figuras heroicas. Gilgameš⁷⁵⁰, Ninurta⁷⁵¹, Martu⁷⁵² o Ninisina⁷⁵³ son algunos de los personajes que llevan este calificativo. Por su parte, meš₃ también califica a personajes destacados como, por ejemplo, a Gudea⁷⁵⁴, Šulgi⁷⁵⁵ o Ninurta⁷⁵⁶. En los poemas heroicos šul, meš₃ y ur-saĝ se emplean conjuntamente para describir a un único personaje:

šul meš₃ gi₄-gi₄-e^d inana /nin[?] \ [X X]-/li\ -a-ta X [...]⁷⁵⁷

“El retorno del joven heroico [...]”

munus šul-me-en ur-saĝ kalag-ga-me-en ĝe₂₆-e-me-en im-ši-du-un⁷⁵⁸

“Yo (soy) la mujer joven, yo (soy) la heroína fuerte y yo voy”

sul ur-sag^d nin-geš-zi-da-ra

“El joven héroe Ninĝišzida⁷⁵⁹”

^dnin-urta šul ur-saĝ kalag-ga šu-ni ba-an-šum₂-mu-uš-am₃⁷⁶⁰

“¡Se lo han confiado a Ninurta el joven héroe fuerte!”

En los principales diccionarios sumerios šul se traduce habitualmente por “joven, varonil o juvenil”⁷⁶¹ y se asocia con el vocablo acadico *etlu*⁷⁶². Salvo Halloran⁷⁶³, que añade las acepciones “héroe” y “cualidad de heroico” a la palabra, la mayoría de autores coinciden en que el significado de šul es “juventud”.

⁷⁵⁰ *Gilgameš y el toro celeste*, ETCSL 1.8.1.2, Seg. A, 2.

⁷⁵¹ *La lamentación por la destrucción de Nippur*, ETCSL 2.2.4, 239.

⁷⁵² *Martu A*, ETCSL 4.12.1, 2.

⁷⁵³ *Ninisina A*, ETCSL 4.22.1, 130.

⁷⁵⁴ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. B, xxiii 22.

⁷⁵⁵ *Šulgi G*, ETCSL 2.4.2.07, 19.

⁷⁵⁶ *Ninurta A*, ETCSL 4.27.01, Seg. A, 1-3. Esta palabra también se utiliza para calificar a una de las armas fabulosas de Ninurta (*Angim*, ETCSL 1.6.1, 132).

⁷⁵⁷ *Himno a Inanna*, ETCSL 4.07.a, 2.

⁷⁵⁸ *Ninisina A*, ETCSL 4.22.1, 110.

⁷⁵⁹ *La muerte de Ur-Namma o Ur-Namma A*, ETCSL 2.4.1.1, 118.

⁷⁶⁰ *La lamentación por la destrucción de Nippur*, ETCSL 2.2.4, 239.

⁷⁶¹ ePSD, ETCSL; Sallaberger 2006: 599; Sommerfeld 2014a: 3533; Foxvog 2016: 62; Parpola 2016: 344.

⁷⁶² CAD E: 407-411.

⁷⁶³ Halloran 2003: 31.

Heimpel traduce *nir-gal*₂, *šul*, *ur-sag-šul*, *guruš* y *meš*₃ por “hombre joven”. Trasladando estos conceptos al contexto literario, el autor sugiere que los héroes de los poemas sumerios, sean dioses u hombres, son jóvenes y potentes tanto física como sexualmente⁷⁶⁴. Para Heimpel la relación entre el poderío físico y sexual (la virilidad) son dos elementos consustanciales al ideal heroico, pero no considera que estas palabras deban traducirse como héroe.

Marchesi, en línea con la propuesta de Heimpel⁷⁶⁵, analiza estas palabras en el sentido de juventud, ímpetu y vigor. Sin embargo, advierte que *šul* también se emplea en contexto literario para calificar a Ninisina de modo que los atributos relativos a la juventud y la potencia no se limitan, tal y como sugiere Heimpel, a los héroes masculinos. Sallaberger⁷⁶⁶, Sommerfeld⁷⁶⁷, Foxvog⁷⁶⁸ y Parpola⁷⁶⁹, entre otros, traducen *šul* por “joven, ser joven” de acuerdo a los planteamientos de Heimpel y Marchesi.

Dado que *meš* también se asocia con *etlu*, cabría esperar que esta palabra sumeria tuviese el mismo significado que *šul*. Sin embargo, hay diversas opiniones al respecto. ePSD, ETCSL y Sommerfeld⁷⁷⁰ proponen “héroe”. Sallaberger, Foxvog y Parpola, en cambio, traducen “joven”⁷⁷¹, “hombre vigoroso y joven”⁷⁷² y “hombre”⁷⁷³ respectivamente del mismo modo que Heimpel y Marchesi (todos ellos proponen la misma traducción para *šul* y para *meš*₃).

La palabra *ur-saĝ*⁷⁷⁴ está compuesta por dos signos: UR⁷⁷⁵ y SAĜ⁷⁷⁶. Este vocablo se documenta a partir del Dinástico Antiguo IIIb (*ca.* 2500-2340 a.n.e)⁷⁷⁷ hasta la época paleobabilónica. En las listas sumero-acadias de este periodo *ur-saĝ* aparece en

⁷⁶⁴ Heimpel 1972-75: 288.

⁷⁶⁵ Marchesi 2004: 191-193.

⁷⁶⁶ Sallaberger 2006.

⁷⁶⁷ Sommerfeld 2014a.

⁷⁶⁸ Foxvog 2016.

⁷⁶⁹ Parpola 2016.

⁷⁷⁰ Sommerfeld 2014a: 2541-2542.

⁷⁷¹ Sallaberger 2006: 438. El autor traduce: “Junger mann (nicht) Held”.

⁷⁷² Foxvog 2016: 42. Foxvog traduce: “strong, vigorous youth, young man”.

⁷⁷³ Parpola 2016: 242. El autor propone: “man, male”.

⁷⁷⁴ Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 155; Sallaberger 2006: 685-686; Sommerfeld 2014a: 3859-3860; Foxvog 2016:69; Parpola 2016: 399.

⁷⁷⁵ Sobre UR/ur véase: Halloran 2003: 7; Sallaberger 2006: 683; Sommerfeld 2014a: 3844-3846; Sommerfeld 2014b: 1065-1069; Foxvog 2016: 68; Parpola 2016: 393.

⁷⁷⁶ Sobre SAĜ/sag véase: Halloran 2003: 28; Sallaberger 2006: 567-568; Sommerfeld 2014a: 3082-3083; Sommerfeld 2014b: 864-873; Foxvog 2016: 51; Parpola 2016: 295.

⁷⁷⁷ Sobre las atestiguaciones de *ur-saĝ* en las diferentes categorías textuales y periodos véase: [http://psd.museum.upenn.edu/cgi-bin/distprof?cfgw=ursa%C5%8B\[hero\]&res=cca&eid=e6227](http://psd.museum.upenn.edu/cgi-bin/distprof?cfgw=ursa%C5%8B[hero]&res=cca&eid=e6227). Última consulta, 06-01-2020. Las primeras atestiguaciones suceden en las inscripciones reales de los monarcas de Lagaš. Para un listado de las inscripciones reales véase: <https://cdli.ucla.edu/projects/royal/royal.html>. Última consulta, 06-01-2020.

las denominadas “lu₂-Series” en las que se asocia con el vocablo acadio *qarrādu*⁷⁷⁸ (OB lu₂-Series A 142, lu₂ ur-[sag]=[*gar*]-*ra-du-um*⁷⁷⁹, OB lu₂-Series B v 16, lu₂ ur-sag=*gar-ra-du*⁷⁸⁰). Según ePSD disponemos de 750 menciones a ur-saĝ de las cuales 472 proceden del contexto literario⁷⁸¹. Esta palabra aparece en los siguientes poemas heroicos seleccionados⁷⁸²:

FORMA	POEMA
ur-saĝ	<p><i>Angim</i>, ETCSL 1.6.1, ll. 8, 9, 33, 47, 51, 56, 77, 81, 82, 94, 111, 157, 165, 199, 204.</p> <p><i>Lugale</i>, ETCSL 1.6.2, ll. 4, 8, 13, 27, 38, 48, 51, 53, 64, 96, 119, 122, 128, 130, 140, 143, 148, 151, 218, 265, 272, 280, 310, 373, 386, 414, 414, 459, 494, 497, 519, 600, 634, 657, 659, 661, 662, 675, 687.</p> <p><i>Ninurta y la tortuga</i>, ETCSL ll. 1.6.3, 5, 10, 14, 25, 29, 34, 41, 44.</p> <p><i>Gilgameš y el toro celeste</i>, ETCSL 1.8.1.2, l. 42.</p> <p><i>Gilgameš, Enkidu y el Inframundo</i>, ETCSL 1.8.1.4, ll. 50, 51, 90, 95, 135, 221, 238.</p> <p><i>Gilgameš y Huwawa</i> (versión A) ETCSL 1.8.1.5, ll. 36, 45B, 55, 58A, 100, 152B, 152D.</p> <p><i>Gilgameš y Huwawa</i> (versión B) ETCSL 1.8.1.5.1, ll. 54, 54, 71, 101, 111, 134, 141, 152.</p> <p><i>Lugalbanda y la cueva de la montaña</i>, ETCSL 1.8.2.1, ll. 152, 257, 263, 422, 424.</p> <p><i>La construcción del templo para Ningirsu</i> (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. A, ii 10, ii 13, vi 26, vii 26, viii 20, ix 2, ix 21, x 4, xvii 21, xxv 25, xxvi 15. Cil. B, ii 19, v 1, v 4, vi 6, vii 7, vii 19, viii 13, ix 1, x 12, xvi 8, xvi 16, xix 16.</p> <p><i>Ur-Namma A</i>, ETCSL 2.4.1.1, l. 118.</p> <p><i>Šulgi B</i>, ETCSL 2.4.2.02, ll. 68, 118, 210, 210, 354.</p> <p><i>Šulgi C</i>, ETCSL 2.4.2.03, ll. 10, 134.</p> <p><i>Šulgi D</i>, ETCSL 2.4.2.04, l. 301.</p> <p><i>Šulgi O</i>, ETCSL 2.4.2.15, ll. 25, 32, 57, 83, 100, 136, Seg. D, 3.</p> <p><i>Šulgi R</i>, ETCSL 2.4.2.18, ll. 36, 51.</p> <p><i>Šulgi X</i>, ETCSL 2.4.2.24, l. 83, 87, 134.</p>

⁷⁷⁸ CAD Q: 141-144. Sommerfeld recoge también la forma *gar₃-ra-du-um*, *garradum* atestiguada bajo las formas *gar₃-ra-du-um*; *ga₁₄-ra-du-um* en dos ocasiones durante el periodo paleobabilónico (Sommerfeld 2014a: 1199).

⁷⁷⁹ MSL XII: 157 A: 142.

⁷⁸⁰ MSL XII: 162, 184.

⁷⁸¹ Para un listado de las menciones a ur-saĝ en contexto literario véase: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?searchword=l=ur-saj%20p=N%20a=hero&charenc=gcirc&sortorder=textno&header=brief>. Última consulta, 06-01-2020.

⁷⁸² Sobre todas las formas de escribir la palabra y sus respectivas atestiguaciones en los poemas véase: <http://psd.museum.upenn.edu/cgi-bin/xff?xff=e6227>. Última consulta, 06-01-2020.

	<p><i>Išme-Dagan A+V</i>, ETCSL 2.5.4.27, ll. 81, 189, 243, 249. <i>Lipit-Eštar A</i>, ETCSL 2.5.5.1, l. 78. <i>Ur-Ninurta C</i>, ETCSL 2.5.6.3, ll. 1, 25, 48. <i>Inanna D</i>, ETCSL 4.07.4, ll. 13, 43. <i>Inanna E</i>, ETCSL 4.07.5, ll. 33, 37. <i>Martu A</i>, ETCSL 4.12.1, l. 1. <i>Nergal B</i>, ETCSL 4.15.2, ll. 1, 21, 43. <i>Ninġišzida B</i>, ETCSL 4.19.2, l. 3. <i>Ninisina A</i>, ETCSL 4.22.1, l. 110. <i>Šul-pa-e A</i>, ETCSL 4.31.1. A, ll. 1, 2, 15, 16, 37, 40. <i>Los himnos para los templos</i>, ETCSL 4.80.1, ll. 62, 141, 257, 259, 445, 454, 524. <i>La canción de la azada</i>, ETCSL 5.5.4, ll. 40, 60, 77.</p>
ur-saġ-e	<p><i>Lugale</i>, ETCSL 1.6.2, ll. 73, 162, 165, 282, 298, 303, 353, 435, 512, 645, 698, 702. <i>Ninurta y la tortuga</i>, ETCSL 1.6.3, ll. 16, 45. <i>Gilgameš y Huwawa (versión A)</i> ETCSL 1.8.1.5, l. 152F. <i>Gilgameš y Huwawa (versión B)</i> ETCSL 1.8.1.5.1, ll. 91, 95, 135, 137. <i>La construcción del templo para Ninġirsu (Cilindros A y B)</i>, ETCSL 2.1.7, Cil. A, vii 7, Cil. B, iii 3. <i>Šulgi B</i>, ETCSL 2.4.2.02, l. 68. <i>Šulgi D</i>, ETCSL 2.4.2.04, ll. 334, 354. <i>Los himnos para los templos</i>, ETCSL 4.80.1, ll. 69, 429.</p>
ur-saġ-me-en	<p><i>Lugale</i>, ETCSL 1.6.2, l. 393. <i>Ur-Namma A</i>, ETCSL 2.4.1.1, l. 169. <i>Šulgi C</i>, ETCSL 2.4.2.03, 112, Seg. B, l. 17. <i>Šulgi X</i>, ETCSL 2.4.2.24, l. 104. <i>Ninisina A</i>, ETCSL 4.22.1, l. 130.</p>
ur-saġ-bi	<p><i>Gilgameš y Agga</i>, ETCSL 1.8.1, ll. 35, 110.</p>
ur-saġ-ra	<p><i>Lugale</i>, ETCSL 1.6.2, l. 83. <i>Ninurta y la tortuga</i>, ETCSL 1.6.3, l. 13. <i>Gilgameš y Huwawa (versión B)</i> ETCSL 1.8.1.5.1, ll. 71, 144. <i>Lugalbanda y la cueva de la montaña</i>, ETCSL 1.8.2.1, l. 334. <i>Šulgi R</i>, ETCSL 2.4.2.18, l. 36. <i>El debate entre el grano y la oveja</i>, ETCSL 5.3.2, ll. 79, 140.</p>
ur-saġ-ġa ₂	<p><i>Lugale</i>, ETCSL 1.6.2, l. 469. <i>Gilgameš y el toro celeste</i>, ETCSL 1.8.1.2, l. 97. <i>Inanna E</i>, ETCSL 4.07.5, ll. 9, 11. <i>Los himnos para los templos</i>, ETCSL 4.80.1, l. 426.</p>
ur-saġ-me-en ₃	<p><i>Šulgi C</i>, ETCSL 2.4.2.03, ll. 18, 32, 50, 82, 143, Seg. B, l. 72. <i>Šulgi D</i>, ETCSL 2.4.2.04, l. 135.</p>
ur-saġ-e-ne	<p><i>Angim</i>, ETCSL 1.6.1, l. 176. <i>Lugale</i>, ETCSL 1.6.2, l. 652.</p>
ur-saġ-am ₃	<p><i>La construcción del templo para Ninġirsu (Cilindros A y B)</i>, ETCSL 2.1.7, Cil. A, vi 3, xxii 14.</p>
ur-saġ- ġin ₇	<p><i>Inanna D</i>, ETCSL 4.07.4, l. 24.</p>
ur-saġ-ġa ₂ -am ₃	<p><i>La construcción del templo para Ninġirsu (Cilindros A y B)</i>, ETCSL 2.1.7, Cil. A, v 2. <i>Martu A</i>, ETCSL 4.12.1, 33.</p>

ur-saĝ-me-eš	<i>Lugalbanda y la cueva de la montaña</i> , ETCSL 1.8.2.1, l. 62.
ur-saĝ-ĝu ₁₀ -ne	<i>Gilgameš y Agga</i> , ETCSL 1.8.1.1, l. 53.
ur-saĝ-e-ne-me-en	<i>Išme-Dagan A+V</i> , ETCSL 2.5.4.01, l. 249.
ur-saĝ-ĝu ₁₀	<i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 32.
ur-saĝ-be ₂ -ne-er	<i>Gilgameš y Agga</i> , ETCSL 1.8.1.1, l. 52.

En contexto literario, la palabra ur-saĝ desempeña generalmente las funciones de sujeto y de adjetivo calificativo:

ur-saĝ^dnin-urta ki-bal-a im-ma-DU i₃-tuku

“El héroe Ninurta camina por las tierras rebeldes”⁷⁸³

[ušum ur]-/saĝ\ bad₃ gal kur-ra-ta /nam-ta\ -an-e₃

“(Ninurta) sacó al dragón, héroe de la gran fortaleza de las montañas”⁷⁸⁴

ur-saĝ^{ĝiš}šar₂-ur₃ me₃-a kur šu-še₃ ĝar-ĝar

“El héroe Šarur que en la batalla somete a todas las tierras extranjeras”⁷⁸⁵

ur-saĝ^dgilgameš₂ gu₃ mu-na-[de₂-e]

“(Inanna) le dijo al héroe Gilgameš”⁷⁸⁶

^dama-ušumgal-an-na ur-saĝ kalag-ga šita₂ za-gin₃ šar₂ ša-ra-ni-in-uš₂

“Ama-ušumgal-ana, el poderoso héroe, mátalos a todos con tu brillante maza”⁷⁸⁷

La palabra ur-saĝ también forma parte de algunos nombres propios y epítetos⁷⁸⁸. Sucede así con los héroes vencidos por Ninurta, los denominados “Slain-heroes”, que se llaman ur-saĝ dab₅ (con las variantes ur-saĝ ug₅-ba, ur-saĝ ga, o ur-saĝ-ug₅-

⁷⁸³ *Lugale* ETCSL 1.6.2, 96.

⁷⁸⁴ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 33.

⁷⁸⁵ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. B, vii 19.

⁷⁸⁶ *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*, ETCSL 1.8.1.4, 95.

⁷⁸⁷ *Inanna E*, ETCSL 4.07.5, 33.

⁷⁸⁸ La palabra ur-saĝ forma parte del nombre de las divinidades ^(d)ki-ursag-e-ne, y ^dUr-sag-an-na (Sommerfeld 2014a: 3860).

ga)⁷⁸⁹, con Martu quien ostenta el título de ur-saĝ-ĝal, “el gran guerrero”⁷⁹⁰, con el epíteto divino ur-saĝ-an-na, “héroe de An”⁷⁹¹, o en el nombre propios de la criatura ur-saĝ-imin “el dragón león de siete cabezas”⁷⁹².

Tanto ePSD como CAD proponen que ur-saĝ/*qarrādu* significa “guerrero” y/o “héroe”. Ambos diccionarios coinciden en que el contexto de cada poema es el que determina cuál es la traducción idónea. Cabe destacar que ePSD y ETCSL emplean “guerreo” y “héroe” indistintamente en sus traducciones lo que indica que ambas palabras se consideran sinónimas. CAD, en cambio, matiza el significado de *qarrādu* en función del personaje al que se refiere. Cuando el vocablo alude específicamente a divinidades y a monarcas traducen “héroe”. En cambio, si esta se refiere a otro tipo de personajes optan por “guerrero”⁷⁹³.

Halloran⁷⁹⁴ y Foxvog⁷⁹⁵, igual que ePSD y ETCSL, traducen “héroe” y “guerrero”, al considerar que los dos significados son sinónimos y se emplean indistintamente en función del contexto. Otros autores, en cambio, priorizan una de las dos opciones. Cavigneaux⁷⁹⁶, Sallaberger⁷⁹⁷ y Sommerfeld⁷⁹⁸ traducen ur-saĝ por “héroe” mientras que Heimpel prefiere “guerrero”.

En la entrada “Held” del *Reallexikon der Assyriologie*⁷⁹⁹, Heimpel analiza la palabra ur-saĝ desde una perspectiva filológica. Ante la lectura incierta de la primera parte de este compuesto (UR), Heimpel centra su atención en la segunda aparte, SAĜ. El autor propone que el significado de este signo hace referencia al mejor, el más apto, el que va en cabeza, el líder. Por analogía con la palabra acadia *qarrādu* y tras analizar el contexto en el que aparecen ambas palabras, propone que los personajes heroicos que se identifican con ur-saĝ/*qarrādu* se definen por sus atributos guerreros y por su belicismo. Los héroes de la traducción sumero-acadia, por tanto, son los hombres de armas de modo que “guerrero” es el término que más se ajusta al carácter esencial de las figuras heroicas.

⁷⁸⁹ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 157. Sommerfeld 2014a: 3859.

⁷⁹⁰ Klein 1997a: 102.

⁷⁹¹ Sommerfeld 2014a: 3859.

⁷⁹² Sobre esta criatura véase: Wiggermann 1993: 227, 244; Sommerfeld 2014a: 3860).

⁷⁹³ CAD Q: 141-142.

⁷⁹⁴ Halloran 2003: 155.

⁷⁹⁵ Foxvog 2016: 69.

⁷⁹⁶ Cavigneaux y Al-Rawi 2000.

⁷⁹⁷ Sallaberger 2006: 685-686.

⁷⁹⁸ Sommerfeld 2014a: 3860.

⁷⁹⁹ Heimpel 1972-1975: 288-289.

En su monografía dedicada a Gilgameš, Cavigneaux aborda la interpretación de la palabra *ur-saĝ* y su significado⁸⁰⁰. A diferencia de Heimpelel, Cavigneaux centra su atención en el signo UR y en la relación de esta palabra con los cánidos⁸⁰¹. Para él, *ur-saĝ* significa, literalmente, “chien de tête” o “chef de meute” (“el perro que va en cabeza”, “el líder de la manada”). Propone que *ur-saĝ* es un concepto metafórico que expresa el liderato y los dotes de mando a través de la imagen de una manada o jauría de cánidos. Con el paso del tiempo, se pierde el sentido original y la palabra sumeria se asocia con *qarrādu*. Así, a *ur-saĝ*, además de líder y servidor fiel, se le incorpora el significado de guerrero. Para reflejar las distintas acepciones que contempla esta palabra, Cavigneaux prefiere traducirla por “héroe”.

Cavigneaux utiliza la figura de Ninurta para argumentar su propuesta. El autor advierte dos detalles que vinculan al dios con la metáfora de la manada: su epíteto más destacado y la morfología de sus armas. Ninurta es el héroe de Enlil (*ur-saĝ^den-lil₂-la₂*). Cavigneaux interpreta que este título significa literalmente que Ninurta es el jefe de la manada de Enlil y que, además de ser su campeón, es su servidor más fiel y leal. Se trata de una metáfora que compara el liderazgo y la posición de Ninurta con el funcionamiento de una manada (el liderazgo que refrenda el grupo y la lealtad y la fidelidad que une a todos los miembros del colectivo). Cavigneaux relaciona esta cuestión, aunque muy superficialmente, con el simbolismo y el aspecto leonino que se atribuye a las armas de Ninurta.

En este caso, y por diversos motivos, no compartimos la asociación que establece Cavigneaux entre la metáfora de la manada y Ninurta por diversos motivos. Ninurta no es el único que se identifica con la palabra *ur-saĝ*. En el corpus literario sumerio hay muchos personajes, divinos, mortales, animados y objetos humanizados, que se designan de ese modo lo que supone que todos ellos, en el sentido metafórico original de la palabra, serían líderes de manada. Ninurta tampoco es el único personaje cuyas armas presentan motivos leoninos. Inanna, Martu y Nergal también tienen las tienen⁸⁰². Estas divinidades, igual que Ninurta, se caracterizan y se les atribuyen muchos de los elementos característicos de los cánidos, de modo que esa peculiaridad no es exclusiva de Ninurta. Por último, cabe señalar que el título de héroe de Enlil también lo utiliza Nergal. La

⁸⁰⁰ Cavigneaux y Al-Rawi 2000: 52.

⁸⁰¹ En el ideario simbólico mesopotámico, los cánidos son un grupo amplio que incluye lobos, hienas, chacales, perros y leones (Black y Green 1992: 70).

⁸⁰² La caracterización de las figuras heroicas divinas se desarrolla en el capítulo V del presente trabajo. Sobre la simbología de Nergal y sus elementos característicos véase: Wiggermann 2001.

imagen comparativa entre el héroe y el líder de una manada no se limita a Ninurta, sino que se puede atribuir a diversas figuras.

A modo de resumen podemos concluir que disponemos de dos opciones para interpretar la palabra *ur-saĝ*. La primera focaliza el carácter belicoso y los atributos guerreros de los personajes⁸⁰³ mientras que la segunda transmite una imagen más amplia de las figuras heroicas que señala todas las habilidades que forman parte de la caracterización de los personajes⁸⁰⁴. Opinamos que el componente guerrero es un elemento consustancial a las figuras heroicas sumerias. Sin embargo, no es la única característica que las define. Por todo ello escogemos la opción “héroe” para la traducción de *ur-saĝ* ya que esta nos proporciona un marco más amplio para definir a los protagonistas y antagonistas de los poemas sumerios (*ur-saĝ* se utiliza indistintamente con los personajes heroicos y antiheroicos).

4.1.2 *nam-ur-saĝ*

La palabra *nam-ur-saĝ* es un compuesto formado por los sustantivos *nam* y *ur-saĝ*. La interpretación de esta palabra es compleja ya que la primera parte, *nam*, es un concepto abstracto que se traduce por: “algo”, “que pertenece a algo o alguien”, “destino”, “estatus”, “cualidad” o “habilidad”⁸⁰⁵. Thomsen sugiere que esta palabra tiene su origen en el verbo copulativo *me (ser)*⁸⁰⁶, de modo que *nam* es una cualidad que “se es” o en la que “se está”, un atributo o una situación en la que algo o alguien se encuentra inmerso permanentemente.

Además de ser un sustantivo, *nam-* se emplea como prefijo uniéndose a nombres, adjetivos y verbos para crear sustantivos compuestos abstractos. El sumerio emplea este

⁸⁰³ Los partidarios más destacados de esta opción son: Kramer (Kramer 1967: 119); Jacobsen (Jacobsen 1989: 236); Cooper (Cooper 1978: 47); Frayne (Frayne 1997: 121); Feldt (Feldt 2011: 142, Feldt 2011: 150, 153); Edzard (Edzard 1997: 80; 2003: 37, 152); Gadotti (Gadotti 2005: 305); Wilcke (Wilcke 2015: 234), entre otros.

⁸⁰⁴ Los autores que utilizan “héroe” en lugar de “guerrero” son: Falkenstein (Falkenstein 1959b: 84, 111); van Dijk (Van Dijk 1960: 14, 82); Civil (Civil 1968: 7); Alster (Alster 1972: 120-121); Klein (Klein: 1981a: 47); Bottéro (Bottéro y Kramer 1989: 340, 378); Volk (Volk 1995: 200); Sherwin (Sherwin 1999: 68); Flükiger-Hawker (Flükiger-Hawker 1999: 130); Vanstiphout (Vanstiphout 2003: 72, 122); Black (Black *et al.* 2004: 15); Rubio (Rubio 2009: 57); Hallo (Hallo 2010: 142, 144. El autor utiliza guerrero cuando la palabra se refiere a los monarcas históricos); Mittermayer (Mittermayer 2015: 185); Cohen (Cohen 2017: 55), entre otros.

⁸⁰⁵ Sobre la traducción de *nam* véase: Thomsen 1984: 57; Flükiger-Hawker 1999: 339; Sallaberger 2006: 469; Sommerfeld 2014a: 2713- 2714; Foxvog 2016: 44; Jagersma 2018: 15.

⁸⁰⁶ Thomsen 1984: 57. Sobre esta cuestión véase: Farber 1987-1990: 611. Sobre *nam* y su función como prefijo abstracto véase: Thomsen 1984: 57; Hayes 1990: 67; Farber 1991: 88-89; Attinger 1993: 157; Jagersma 2010: 118-119, 2018:15; Edzard 2003: 24-25; Sommerfeld 2014a: 2713-2714ss.

mecanismo para crear numerosas palabras de carácter abstracto como son, por ejemplo: la realeza (nam-lugal), la vida (nam-ti(1)), la muerte (nam-uš₂), la grandeza (nam-maḥ), el destino (nam-tar) o el heroísmo (nam-ur-saĝ).

La palabra nam-ur-saĝ se traduce generalmente por heroísmo en alusión a la condición o la cualidad de héroe. A diferencia de lo que sucede con šul, meš₃ y ur-saĝ, que plantean diferentes interpretaciones, nam-ur-saĝ es una palabra cuya traducción y significado están consensuados⁸⁰⁷.

Según ePSD nam-ur-saĝ se documenta a partir de la III Dinastía de Ur y durante el periodo paleobabilónico⁸⁰⁸. En una lista lexical de época Neo-asiria (ca. 911-612 a.n.e.), CT 19, pl. 33, 1879-07-08, 030 + (CDLI P365412)⁸⁰⁹, nam-ur-saĝ y ur-saĝ se asocian con *qar-ra-du* (= ur-saĝ) y *qar-ra-du-tu* (= nam-ur-saĝ)⁸¹⁰. De las 81 atestiguaciones de la palabra que se han documentado, 79 de ellas proceden del contexto literario⁸¹¹. La palabra nam-ur-saĝ aparece en los siguientes relatos heroicos sumerios que hemos seleccionado:

FORMA	POEMA
nam-ur-saĝ	<i>Inanna y Enki</i> , ETCSL 1.3.1, 2, l. 53. <i>Inanna y Gudam</i> , ETCSL 1.3.4, l. 36. <i>Šulgi D</i> , ETCSL 2.4.2.04, l. 386. <i>Šulgi O</i> , ETCSL 2.4.2.15, l. 47.
nam-ur-saĝ-ĝa ₂ a ₂ nam-ur-saĝ-ĝa ₂	<i>Angim</i> , ETCSL 1.6.1, l. 15. <i>La construcción del templo de Ningirsu</i> (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. B, xiv 3. <i>Ur-Namma A</i> , ETCSL 2.4.1.1, l. 93. <i>Šulgi B</i> , ETCSL 2.4.2.02, l. 287. <i>Šulgi D</i> , ETCSL 2.4.2.04, ll. 4, 150. <i>Ur-Ninurta C</i> , ETCSL 2.5.6.3, l. 4. <i>Inanna I</i> , ETCSL 4.07.9, l. 11. <i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 9.
nam-ur-saĝ-ĝa ₂ -ĝu ₁₀	<i>Inanna y Gudam</i> , ETCSL 1.3.4, l. 18. <i>Angim</i> , ETCSL 1.6.1, 128, l. 153.

⁸⁰⁷ Traducen nam-ur-saĝ por “heroísmo”: Heimpel (Heimpel 1972-75: 288); van Dijk (van Dijk 1983: 92); Römer (Römer 1988: 39); Attinger (Attinger 1993: 456); Sallaberger (Sallaberger 2006: 479); Sommerfeld (Sommerfeld: 2014a: 2768) y los portales ePSD y ETCSL.

⁸⁰⁸ Sobre las diferentes atestiguaciones de la palabra véase: [http://psd.museum.upenn.edu/cgi-bin/distprof?cfgw=namursa%C5%8B\[heroism\]&res=ake&eid=e4079](http://psd.museum.upenn.edu/cgi-bin/distprof?cfgw=namursa%C5%8B[heroism]&res=ake&eid=e4079). Última consulta, 01-09-2020.

⁸⁰⁹ Sobre este manuscrito véase: https://cdli.ucla.edu/search/search_results.php?SearchMode=Text&ObjectID=P365412. Última consulta, 01-09-2020.

⁸¹⁰ Sobre la atestiguación de nam-ur-saĝ en listas lexicales véase: <http://oracc.museum.upenn.edu/dcclt/sux?xis=sux.r0038b3>. Última consulta, 01-09-2020.

⁸¹¹ Sobre las referencias de nam-ur-saĝ en los poemas, según ETCSL, véase: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcs1.cgi?searchword=l=nam-ur-saj%20p=N%20a=heroism&charenc=gcirc&sortorder=textno>. Última consulta, 01-09-2020.

	<i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 474. <i>Gilgamesh y el toro celeste</i> , ETCSL 1.8.1.2, l. 3.
nam-ur-saĝ-ĝa ₂ -na	<i>Šulgi O</i> , ETCSL 2.4.2.15, Seg. A, ll. 52, 88, 141, Seg. D, ll. 1. 8.
nam-ur-saĝ-ĝa ₂ -ni	<i>Angim</i> , ETCSL 1.6.1, l. 199. <i>Šulgi X</i> , ETCSL 2.4.2.24, l. 152.
nam-ur-saĝ-zu	<i>Ninurta y la tortuga</i> , ETCSL 1.6.3, l. 53.
nam-ur-saĝ-ĝa ₂ -zu	<i>Angim</i> , ETCSL 1.6.1, ll. 90, 91. <i>Ninurta y la tortuga</i> , ETCSL 1.6.3, l. 19.
nam-ur-saĝ-ĝa ₂ -ni-še ₃	<i>Angim</i> , ETCSL 1.6.1, ll. 30, 50, 51.
nam-ur-saĝ-bi	<i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 330.
nam-ur-saĝ-zu-u ₃	<i>Šulgi D</i> , ETCSL 2.4.2.04, ll. 16, 38, 63.
nam-ur-saĝ-ni	<i>Gilgamesh y Huwawa</i> (versión A) ETCSL 1.8.1.5, l. 55.
nam-ur-saĝ-ka	<i>La Construcción del templo de Ningirsu</i> (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. A, vi 21.
nam-ur-saĝ-ĝa ₂ -bi-ir	<i>Šulgi B</i> , ETCSL 2.4.2.02, l. 61.
nam-ur-saĝ-ĝa ₂ -ke ₄ -eš ₃	<i>Gilgamesh y el toro celeste</i> , ETCSL 1.8.1.2, l. 14.
nam-ur-saĝ-ĝa ₂ -ka-ni	<i>Gilgamesh y Huwawa</i> (versión A) ETCSL 1.8.1.5, l. 86.

En contexto literario nam-ur-saĝ es una cualidad que poseen los personajes y algunos objetos inanimados:

an-kar₂ a₂ nam-ur-saĝ-ka mi₂ u₃-ma-ni-dug₄

“el arma an-kar₂, el brazo de heroísmo”⁸¹²

nam-ur-saĝ-bi en-ra ħe₂-em

“Su grandeza heroica pertenecerá al señor (a Ningirsu)”⁸¹³

šar₂-ur₃ a₂ nam-ur-saĝ-ĝa₂-ĝu₁₀ šu nu-um-ma-ti

“Apenas necesito coger a Šarur, mi arma heroica, en mis manos”⁸¹⁴

^dinana nam-ur-saĝ ga-am₃-dug₄

“Inanna, voy a hablar de tu heroísmo”⁸¹⁵

⁸¹² *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. A, vi 21. Sobre esta línea de textos véase: Averbeck 1987: 617.

⁸¹³ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 330. Sobre el pasaje véase: van Dijk 1983: 92.

⁸¹⁴ *Inanna y Gudam*, ETCSL 1.3.4, 18. Sobre el pasaje véase: Alster 2004: 24-27.

⁸¹⁵ *Inanna y Gudam*, ETCSL 1.3.4, 36. Sobre el pasaje véase: Alster 2004: 24-27.

[ur-saĝ] [^dnin]-urta a₂ nam-ur-saĝ-ĝa₂-/ni\-[še₃] /š[?]u[?] na[?]-mi[?]-ni-in-gi[?]₄\

“¡El héroe Ninurta, con su fuerza heroica, provocó su venganza!”⁸¹⁶

^{kuš}gur₂₁^{ur}₃ ki us₂-sa a₂ nam-ur-saĝ-ĝa₂

“(Para Gilgameš, Ur-Namma lleva) un escudo que reposa sobre el suelo, un arma heroica”⁸¹⁷

kalag-ga nam-ur-saĝ-ĝa₂ tum₂-ma ħe₂-du₇ kalam-ma-na

“(Sobre Šulgi) ¡Poderoso digno de heroísmo! ¡El adorno del País!”⁸¹⁸

En los poemas sumerios nam-ur-saĝ forma parte de una expresión, el sintagma a₂ nam-ur-saĝ, cuya interpretación plantea dos posibilidades: que se trata de un tipo de arma especial o de una exaltación del concepto heroico.

Sjöberg propone que a₂-nam-ur-saĝ comprende tres acepciones: brazo, fuerza y arma heroica. En contexto literario, Sjoberg da prioridad a la tercera opción en los siguientes pasajes:

an-kar₂ a₂-nam-ur-sag-ka mi₂ u₃-ma-ne₂-du₁₁

“Cuando tengas cuidado del arma an-kar₂, el arma heroica”⁸¹⁹

urudu-a₂-AŠ.GAR urudu-aga₃-silig a₂-nam-ur-sag-[g]a₂-ka-ni (var. -ur-sag-ni) im-ma-ni-de₂-de₂

“Su arma y su hacha, su arma heroica”⁸²⁰

giš-KAxGIRI₂-giri₂ šu-nir-ilimmu (9) a₂-nam-ur-sag-ga₂ giš-pan tir-mes-gin₇ gu₃ gar-ra-ni

⁸¹⁶ *Angim* ETCSL 1.6.1, 51. Cooper traduce: “The warrior Ninurta, in his valorous strength, wreaked his vengeance” (Cooper 1978: 62-63).

⁸¹⁷ *La muerte de Ur-Namma* o *Ur-Namma A*, ETCSL 2.4.1.1, 93. Flükiger-Hawker traduce: “A shield which is (firmly) pressed to the ground, the valorous arm” (Flükiger-Hawker 1999: 117).

⁸¹⁸ *Šulgi D*, ETCSL 2.4.2.04, 4. Klein traduce: “Mighty one, fit for heroism, suited (for the kingship) of his land” (Klein 1981a: 73).

⁸¹⁹ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. A, vi 21; PSD Vol.1, A II: 87. Sjoberg traduce: “When you have taken care of the *ankar*-wepon, the heroic weapon”.

⁸²⁰ *Gilgameš y Huwawa* (versión A), ETCSL 1.8.1.5, 55; PSD Vol. 1, A II: 87. El autor propone: “His weapon and ax, his heroic weapons”.

“Las espadas, los nueve emblemas, el arma heroica, su arco, vibrando como (el silbido) de un bosque de árboles meš”⁸²¹

a-a-mu me₃-mu ḥa-ma-ni-ib₂-ku₄-ku₄-de₃ ^den-lil₂ a₂-nam-ur-sag-ga₂-mu a
ḥe₂-em-[t]u₅-t[u₅-de₃]

(versión bilingüe) ^den-lil₂-le a₂-nam-ur-sag-ga₂-mu-še₃ (-zu-še₃) <a> ḥa-
[ma...]= ^den-lil₂ ana i-di qar-ra-du-ti-ia A. MEŠ [li-ir-muk(?)]

“Que mi padre me traiga la batalla (mis trofeos y mis armas), que Enlil bañe mi brazo heroico”⁸²²

El último fragmento es un pasaje de *Angim* en una versión bilingüe sumero-acadia. En este caso a₂-nam-ur-saĝ se asocia con *qarraduti*⁸²³ que CAD traduce por “heroísmo”, “valor” o “bravura”⁸²⁴. Sjöberg considera que a₂-nam-ur-saĝ-ĝa₂ es una referencia al armamento heroico que en los poemas se expresa de dos formas: en sentido literal (“a₂-nam-ur-saĝ-ĝa₂ es un arma”) y metafórico (“los brazos del héroe son sus propias armas”) ⁸²⁵. Desde la perspectiva estilística, Sjöberg cambia en algunos contextos “arma” por “fuerza”. Sucede así en los siguientes pasajes:

^dnin-urta a₂-nam-ur-sag-ga₂ šu du₇-a-[me-en]

“Ninurta, eres perfecto con tu fuerza heroica”⁸²⁶

[lugal-e] ṛ a₂-nam-ur-ṛ-sa[g-ga₂-ni]- ṛ še₃ šu na-mi-ni-in-gi₄ṛ²

(versión bilingüe) lugal-e a₂-nam-ur-sag-ga₂-[ni-še₃ ...]= be-lu₄ a-na i-di qar-ra-
du-[ti-šu...]

“El señor (Ninurta), con su fuerza heroica, consumó su venganza”⁸²⁷

⁸²¹ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. B, xiv 2-5; PSD Vol. 1, A II: 88. Sjöberg traduce: “The sword-blades, the Nine Emblems, the heroic weapon, his bow, twanging like (the swish of) a *mes*-tree forest”.

⁸²² *Angim*, ETCSL 1.6.1, 152-153; PSD Vol. 1, A II: 87-88. El autor propone: “Let my father bring in my battle (trophies and weapons) for me, let Enlil bathe (ritually) my heroic arm”.

⁸²³ Heimpel asocia a₂-nam-ur-sag-ga₂ con *idi qarradūti* (Heimpel 1972-75: 292).

⁸²⁴ CAD Q: 144.

⁸²⁵ Sjöberg utiliza la misma traducción en el pasaje de *La muerte de Ur-Namma* o *Ur-Namma A*, ETCSL 2.4.1.1, 93: “a siege-shield, standing firm on the earth, the heroic arm” (PSD Vol. 1, A II: 88). Sobre la referencia metafórica al armamento heroico a través de los brazos, Sjöberg añade lo siguiente: “ref. to martial prowess, the heroic strength of deities and kings” (PSD Vol. 1, A II: 88).

⁸²⁶ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 15; PSD Vol. 1, A II: 88. Sjöberg traduce: “Ninurta you are perfect in heroic strength”.

⁸²⁷ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 50; PSD Vol. 1, A II: 88. El autor propone: “The lord (Ninurta), in his heroic strength, wreaked his vengeance”.

Sjöberg plantea que a_2 -nam-ur-saĝ es una expresión literal y simbólica del armamento heroico que atañe a las armas y a los brazos del personaje. Jacobsen⁸²⁸, Michalowski⁸²⁹ y Foxvog⁸³⁰ también consideran plausible el vínculo entre dicha expresión y el armamento (según nuestro esquema sería del tipo X1 puesto que se trata de armas especiales que se asocian con personajes singulares). En cambio, ePSD y ETCSL optan por asociar esta expresión con el heroísmo, en el sentido de cualidad heroica, de modo que no contemplan la posibilidad de que sea una manifestación del armamento heroico.

La expresión a_2 -nam-ur-saĝ consta de dos partes: a_2 , cuyos significados son: “brazo” (incluyendo también las acepciones “ala” y “cuerno”), “lado”, “poder” o “fuerza”⁸³¹ y nam-ur-saĝ, la cualidad abstracta que representa el heroísmo. Falkenstein propone dos traducciones: “heldenkraft” o “virtud heroica” (la opción que el autor utiliza en su edición del poema de alabanza de Ur-Ninurta⁸³²) y “heldenhaften arm” o “brazo heroico” (la que escoge para el himno a Martu⁸³³). Heimpel considera que la expresión significa “Arm des Heldentums” y añade “nicht auf einen bestimmten Waffentypus festgelegt”, descartando que dicha expresión aluda al armamento⁸³⁴ (aunque en la antología de textos sumerios editada por K. Volk, Heimpel traduce a_2 -nam-ur-saĝ en *Lugale* y en *La construcción del templo para Ningirsu*, por “brazo heroico” e “instrumento de virilidad” respectivamente⁸³⁵). Castellino⁸³⁶, Alster⁸³⁷ y Cooper⁸³⁸, Black⁸³⁹ y Feldt⁸⁴⁰, entre otros, traducen la expresión por “fuerza/acto valeroso”.

⁸²⁸ Jacobsen 1989: 289. En la línea 474 del poema *Lugale* (en-me-en a_2 nam-ur-saĝ-ĝ a_2 -ĝu $_{10}$ šu gal-bi ħe $_2$ -ni-du $_7$) Jacobsen traduce: “Be grandly suited for mine, the Lord’s, warrior arm” y añade en nota al pie: “The reference is probably to a weapon consisting of a mace which had a stone macehead that was surrounded by bronze blades in the shape of lions. It is pictured on boundary stones and cylinder seals as an emblem of Ninurta/Ningirsu” (Jacobsen 1989: 289, nota 43).

⁸²⁹ Michalowski 1989: 63, 2011a: 276.

⁸³⁰ Foxvog 2016: 5.

⁸³¹ PSD Vol. 1, A II: 1-29; Halloran 2003:18; Sallaberger 2006: 27-28; Sommerfeld 2014a: 97-101; Foxvog 2016: 4.

⁸³² Falkenstein 1949b: 118-119.

⁸³³ Falkenstein 1959b: 121-123.

⁸³⁴ Heimpel 1972-1975: 292.

⁸³⁵ Heimpel y Salgues 2015: 56; Heimpel 2015: 125, 159.

⁸³⁶ Castellino 1972. El autor traduce: “gallant achievements”.

⁸³⁷ Alster 1971-1972, 2006. Alster traduce “heroic strength”.

⁸³⁸ Cooper 1978: 58-59. Cooper traduce: “valorous strength”.

⁸³⁹ Black *et al.* 2004: 181, 183. En la monografía esta expresión se traduce por “heroic strength”.

⁸⁴⁰ Feldt 2010: 87.

Cohen⁸⁴¹, van Dijk⁸⁴², Cavigneux y Al-Rawi⁸⁴³, Averbeck⁸⁴⁴, Edzard⁸⁴⁵ y Flükiger-Hawker⁸⁴⁶, Sallaberger⁸⁴⁷ o Sommerfeld⁸⁴⁸, en cambio, prefieren la expresión relativa al “brazo heroico”.

A modo de resumen podemos concluir que *a₂-nam-ur-saĝ* se interpreta desde dos perspectivas diferentes: en sentido práctico, considerando que se trata de un arma (tal y como sostienen Sjöberg, Michalowski y Foxvog) o simbólico, como una metáfora del heroísmo. La segunda opción es mayoritaria entre los expertos. Sin embargo, éstos plantean dos traducciones distintas para la expresión: una de estilo directo, *a₂-nam-ur-saĝ* es la fuerza del héroe y de los actos valerosos que realiza (Alster, Cooper y Black), y otra de estilo indirecto, *a₂-nam-ur-saĝ* es una alegoría del valor heroico que se representa por medio de los brazos del héroe (Heimpel, Averbeck y Edzard). El sentido que se da a *a₂-nam-ur-saĝ* desde la perspectiva simbólica es el mismo en ambos casos. La diferencia entre ambos planteamientos es la forma en la que se transmite en mensaje en los poemas.

Desde nuestro punto de vista, las dos interpretaciones, práctica y simbólica, no son incompatibles si consideramos que los brazos y las manos del héroe representan simultáneamente la fuerza necesaria para llevar a cabo cualquier acto y el armamento que acompaña a las figuras heroicas (el héroe empuña las armas y si carece de ellas, peleará con sus manos). Por todo ello interpretamos que *a₂-nam-ur-saĝ* refleja el armamento (no un tipo concreto sino el concepto genérico de las armas) y la fortaleza heroica mediante la imagen de los brazos del personaje. A todo ello cabe añadir que a través de las manos también se representan las habilidades, el poder y la acción de los personajes.

Por todo ello, siguiendo el esquema que hemos diseñado para clasificar los diversos tipos de armamento que aparecen en los poemas sumerios, proponemos que *a₂-nam-ur-saĝ* es una referencia de tipo X3 donde el arma que forma parte de la construcción literaria se ha sustituido por las manos (*a₂*), que son una alegoría de todo el armamento heroico. En este sentido compartimos la propuesta de Sjöberg al considerar que la

⁸⁴¹ Cohen 1975: 605-606. El autor traduce: “arm of heroism”.

⁸⁴² En la antología de poemas que edita junto a A. Falkenstein, van Dijk también emplea la traducción: “arm deiner heldenhaftigkeit” (van Dijk 1960: 36-37). En *Lugale*, el autor traduce: “bras héroïque” (van Dijk 1983: 112).

⁸⁴³ Cavigneux y Al-Rawi 1993: 123. Los autores traducen: “bras valereoux”.

⁸⁴⁴ Averbeck 1987: 617, 700. Averbeck traduce: “arm of warriorship” y “arm of valor”.

⁸⁴⁵ Edzard 1990: 185, 1991: 185-186. El autor propone: “kriegerarm”.

⁸⁴⁶ Flükiger-Hawker 1999: 118-119. La autora traduce: “valorous arm”.

⁸⁴⁷ Sallaberger 2006: 32. Sallaberger propone: “arms des Heldentums”.

⁸⁴⁸ Sommerfeld 2014a: 121. Sommerfeld propone: “valorous arm”, “the arm of warriorship”.

expresión alude al armamento, aunque opinamos que a₂-nam-ur-saĝ no es un arma concreta sino una metáfora de todas ellas, es la representación del vínculo entre las figuras heroicas y el armamento a través de las manos del personaje que, a su vez, también enfatizan la fuerza y el vigor que se presuponen a este tipo de figuras.

En la literatura sumeria hay diversas palabras que transmiten los elementos básicos que se atribuyen a los personajes que se definen y que actúan como héroes. Dejando a un lado las discusiones sobre el significado o la traducción, šul, meš₃, ur-saĝ, nam-ur-saĝ y a₂-nam-ur-saĝ ilustran los atributos con los que el ideario sumerio da forma a sus héroes: son hombres jóvenes, fuertes, guerreros belicosos y tienen un vínculo muy especial con el armamento.

4.2 La aventura heroica: fechorías y carencias

En el capítulo III hemos señalado las características básicas de las composiciones heroicas y de los personajes que las protagonizan, basándonos en los principios y en el método de análisis para interpretar los cuentos maravillosos y los mitos que plantean Propp y Campbell respectivamente. En este apartado proponemos un análisis literario de los poemas heroicos sumerios desde la perspectiva estructural y temática con el propósito de identificar los distintos tipos de aventura, las funciones nucleares que las definen, el tipo de personajes que las protagonizan, los roles que desempeñan y los temas que se plantean.

En los poemas sumerios, igual que sucede en los cuentos maravillosos de Propp y en los mitos de Campbell, las historias de aventuras se ajustan a un modelo-tipo que define la estructura de la acción, su desarrollo y a los personajes que intervienen en ella. Se trata de dos modelos originales de aventura que se repiten en todas las historias que son del mismo tipo. Aunque pueda parecer que cada relato narra una historia singular, tal y como advierten Propp y Campbell, la estructura elemental de las aventuras heroicas siempre es la misma, lo que indica que en todas ellas subyace un patrón típico que se reproduce en todos los textos literarios de esta tipología con independencia de la época en la que se han compuesto o de la cultura que los ha creado. De este modo, las aventuras heroicas, así como sus personajes, son finitas.

Propp y Campbell proponen dos modelos, o dos variantes, de aventura heroica: las fechorías y carencias de Propp y las historias de movimiento y manifestación de Campbell.

Uno de los elementos clave que identifica cada tipo de aventura son los desencadenantes, es decir, aquello que sucede antes de que se desarrollen los acontecimientos o el factor que los precipita. Esta cuestión diferencia los modelos de Propp y Campbell. Para Propp los desencadenantes suceden dentro de la aventura heroica y constituyen la primera fase de esta. Algo o alguien (reacción causa-efecto) inicia la acción. Para Campbell, en cambio, los desencadenantes son agentes externos a la historia. Personalidades o sucesos sobrenaturales condicionan o deciden lo que va a suceder. Esta cuestión no afecta a los relatos mitológicos, ya que en ellos todos los personajes que participan son de naturaleza divina. En estos casos los demiurgos, los dioses creadores de primera generación, suelen desempeñar la función desencadenante, mientras que sus descendientes son los protagonistas y antagonistas del relato. En cambio, en las aventuras cuyos personajes son humanos (las verdaderas aventuras heroicas según Campbell), las divinidades son las que determinan lo que está por venir.

Situar los desencadenantes dentro o fuera de la aventura condiciona la interpretación que se da del relato. Desde la perspectiva literaria de Propp la fase inicial es una parte más de la estructura del relato (una decisiva, ya que determina el tipo de personajes que aparecen en la historia). Para Campbell, en cambio, el agente externo sobrenatural es fundamental puesto que transmite el sentimiento humano frente a lo desconocido, que se representa a través de las divinidades y del concepto del destino.

Propp distingue en los cuentos maravillosos dos tipos de aventuras. Las fechorías son aquellas en las que el agresor realiza un acto que repercute directa o indirectamente sobre el héroe, provocando su intervención y, con ello, se inicia la aventura. Las carencias son relatos cuyo protagonista tiene la necesidad o el deseo de obtener algo de modo que emprende la aventura para lograr su propósito⁸⁴⁹. Campbell también distingue dos modelos de aventura. Las historias de movimiento son las que protagoniza el “héroe de acción”⁸⁵⁰, un personaje que tiene las capacidades excepcionales necesarias para lograr un propósito: el trono, una esposa, la victoria contra el enemigo o la muerte del monstruo. Las historias de manifestación son las que protagoniza el “héroe supremo”⁸⁵¹, un personaje que emprende un viaje hacia lo desconocido que le conduce frente a la autoridad divina que le proporciona un don excepcional: el conocimiento de lo sobrenatural. La misión del héroe acaba con el regreso y la transmisión del mensaje divino

⁸⁴⁹ Propp [1928] 2011: 42-47.

⁸⁵⁰ Campbell [1949] 2017: 371.

⁸⁵¹ Campbell [1949] 2017: 371-372.

entre sus congéneres. Propp diferencia las aventuras a través del contenido y la estructura de los relatos. Campbell, en cambio, las distingue por el significado simbólico que cada una de ellas representa. Dado que nuestro objetivo es el de analizar la estructura argumental de los poemas y a sus personajes, de las dos opciones escogemos la de Propp.

Cada tipo de aventura, ya sean las fechorías y carencias de Propp o las historias de movimiento o manifestación de Campbell, tiene una secuencia propia y un repertorio concreto de personajes. Propp analiza a los actores desde el punto de vista del relato, ajustando sus particularidades a las funciones estructurales que éstos desempeñan. Para Propp la aventura es la que condiciona al personaje-tipo que se necesita en cada caso. En las carencias, el héroe es el actor principal. En las fechorías héroe y agresor comparten el protagonismo de la aventura. Cabe señalar que Propp no emplea el concepto de antihéroe. El modelo de Propp tiene un marcado carácter ético. El agresor es un personaje malvado cuyos actos son ética y moralmente cuestionables, de modo que la oposición héroe-agresor es la dicotomía entre el bien y el mal.

Campbell, en cambio, condiciona la aventura a través de los personajes. El determinismo divino que desencadena la historia condiciona, además, el tipo de héroe y los actos que éste va a realizar. Así, en función de los personajes, Campbell establece qué tipos de relatos se consideran aventuras y cuáles no. Los demiurgos que protagonizan las cosmogonías no forman parte de este colectivo⁸⁵². Los dioses de segunda y tercera generación, los semidioses y los hombres fabulosos, que son escogidos o enviados por las divinidades primordiales, son personajes heroicos y sus hazañas, por tanto, se consideran aventuras⁸⁵³. Dado que nosotros planteamos un modelo de clasificación heroica que incluye y considera de igual modo a todos los personajes, con independencia de su naturaleza y de su rol, que protagonizan relatos de aventuras y que tienen un vínculo significativo con el armamento, nos posicionamos en la línea de Propp y consideramos que la aventura determina a los personajes-tipo que aparecen en ella.

Los actores de las fechorías y las carencias, ya sean principales o secundarios, tienen un rol y desempeñan unas funciones concretas e invariables de modo que todos ellos son elementos estructurales que responden a un patrón. El aspecto, los atributos y las peculiaridades que se añaden a cada personaje son recursos opcionales que las composiciones utilizan para personalizar dicho patrón⁸⁵⁴. Campbell, en cambio, no

⁸⁵² Sobre las cosmogonías y el rol de los demiurgos véase: Campbell [1949] 2017: 283-323.

⁸⁵³ Campbell [1949] 2017: 343-346

⁸⁵⁴ Propp [1928] 2011: 97.

plantea un patrón heroico uniforme para cada tipo de aventura, sino que contempla cinco variantes diferentes: el guerrero, el amante, el emperador y tirano (los tres que aparecen en las aventuras de movimiento), el redentor y el santo (los que protagonizan las aventuras de movimiento)⁸⁵⁵. Además, las singularidades propias de cada uno de ellos son las que determinan el tipo de personaje y los actos que puede realizar. En este punto, las propuestas de Propp y Campbell son opuestas: para Propp los actos deciden el tipo de personaje mientras que Campbell considera que cada modelo de héroe puede realizar determinados actos.

Al comparar ambos modelos mediante un ejemplo práctico evidenciamos la diferencia entre ellos. El agresor de Propp, independientemente de que sea un dios, un ser humano o un animal humanizado, es un personaje-tipo que funciona como desencadenante de la fechoría (función-actor). Los rasgos que definen a dicho agresor son elementos complementarios que no tienen ningún efecto sobre la función que desempeña. El héroe mata-monstruos⁸⁵⁶ y el redentor de Campbell son dos figuras distintas dotadas de atributos, valores y funciones específicas para cada uno de ellos. Las habilidades del guerrero de tipo mata-monstruos son básicas para que pueda enfrentarse en combate a la criatura y derrotarla. Esa es su misión y su aventura. El redentor, en cambio, no tiene esas habilidades guerreras y combativas, su objetivo no es la lucha contra la criatura. Sus atributos psíquicos y su sensibilidad sobrenatural le permiten acceder al universo divino y ser capaz de comprender los misterios que éste entraña. Su aventura consiste en adquirir el conocimiento y ser capaz de transmitirlo (en ambos casos el esquema es actor-función).

Los poemas sumerios de estilo narrativo son muy similares en formato, estructura, temática y tipo de personajes a los cuentos maravillosos de Propp. Todo ello permite que podamos aplicar el esquema de fechorías y carencias para describir los poemas, señalar su estructura elemental e identificar a los personajes-tipo que participan en ellos. El modelo de fechorías y carencias de Propp se puede aplicar sobre todos aquellos poemas de estilo narrativo que contienen la aventura heroica. En los himnos no disponemos de este elemento, de modo que no podemos analizar la estructura del relato ni sus desencadenantes. De todas las categorías literarias que hemos identificado en el corpus sumerio, el método de Propp es válido para las composiciones narrativas y los relatos pseudohistóricos, que son las dos clases de relatos en los que la aventura está completa.

⁸⁵⁵ Campbell [1949] 2017: 361- 383.

⁸⁵⁶ Campbell [1949] 2017: 368. Para Campbell los exterminadores de monstruos son los héroes guerreros típicos de la antigüedad.

Los himnos, los poemas de alabanza, los debates, las canciones y “varia” solo contienen pasajes o partes de la aventura de modo que el método no se puede aplicar para analizar el poema completo.

La octava función de Propp es la que determina si la aventura es una fechoría (A) o una carencia (a)⁸⁵⁷. El autor define así cada situación:

“VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios (definición: fechoría, designada con A)”⁸⁵⁸

“VIII-a. Algo le falta a uno de los miembros de la familia: uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo (definición: carencia, designada con a)”⁸⁵⁹

De estas dos definiciones se desprende que los desencadenantes de la aventura en cada caso son: un acto agresivo que es ética y moralmente cuestionable o un deseo irrefrenable no satisfecho. Aunque Propp no incide en esta cuestión, desde nuestro punto de vista los desencadenantes son decisivos no solo porque definen el tipo de aventura sino porque en el caso de las fechorías implican necesariamente la figura del agresor. En este punto hemos modificado ligeramente el modelo de Propp. El autor enfatiza la diferencia entre las fechorías y las carencias a partir de la función octava, es decir, que los desencadenantes conducen el relato hacia una u otra opción que se materializan en ese momento preciso. La aventura, hasta la función octava, tiene una sola estructura que en ese punto se transforma en una fechoría o una carencia. A partir de ahí, el desarrollo de cada una de ellas se construye mediante ciertas funciones. Al trasladar el modelo sobre los poemas narrativos sumerios, hemos observado que fechorías y carencias son diferentes desde el principio, desde la situación inicial en la que suceden los desencadenantes. La manera de introducir la aventura, que es muy breve en los poemas sumerios, sugiere desde el inicio de qué tipo se trata. Interpretamos que, antes de llegar a la función octava los poemas de fechorías y de carencias son distintos de modo que no apreciamos el impasse común que Propp advierte en los cuentos maravillosos.

Según el diccionario de la Real Academia Española, una fechoría es una mala acción, una travesura maligna e ingeniosa⁸⁶⁰. Para Propp las fechorías son los actos

⁸⁵⁷ Sobre las 31 funciones véase Propp [1928] 2011: 37-74. Sobre la función octava véase Propp [1928] 2011: 42-47.

⁸⁵⁸ Propp [1928] 2011: 42.

⁸⁵⁹ Propp [1928] 2011: 46.

⁸⁶⁰ <https://dle.rae.es/fechor%C3%ADa?m=form>. Última consulta, 28-10-2019.

malvados que realiza el agresor, directa o indirectamente sobre el héroe. La acción reprochable adopta múltiples formas: raptos de personajes o de objetos, saqueos y destrucciones, expulsiones, asesinatos, embrujos, maldiciones o declaraciones de guerra, etc. Las fechorías se caracterizan porque en ellas el agresor es, junto al héroe, el protagonista de la historia.

Según ese mismo diccionario las carencias se definen como faltas o privaciones⁸⁶¹. En ese mismo sentido, Propp define las aventuras de carencia como aquellos relatos en los que el héroe emprende la aventura motivado por un deseo. Ello incluye todo tipo de pérdidas o anhelos: un ser querido, objetos, poder, capacidades sobrenaturales, un reino, etc. En las carencias, el personaje que sufre la pérdida o experimenta el deseo puede ser el protagonista o un actor secundario. Si se trata del héroe, éste inicia la aventura en busca de aquello que anhela. Si es el personaje secundario el que necesita algo o a alguien, la historia comienza con el deseo y la petición al héroe para que se haga cargo de la misión de satisfacerlo. En las carencias, la aventura va precedida de un reconocimiento que se manifiesta de dos modos: la consciencia propia del héroe que asume la carencia o mediante la petición de un tercero. En este caso la aceptación de la misión por parte del protagonista se expresa mediante la función Mediación (B). En las fechorías, la acción es directa, el agresor comete un acto terrible cuyas consecuencias son inmediatas, aunque estas sean directamente contra el héroe o contra terceros que mandarán llamar al protagonista para que actúe. El modo de comenzar la aventura, el tipo de desencadenantes que la propicia, nos dice cómo son y qué valores representan sus protagonistas. Las fechorías enfatizan desde el inicio que el agresor, en oposición al héroe, es malvado e injusto (esta cuestión legítima cualquier acto en su contra), de modo que éste ha de ser vencido. Las carencias nos transmiten que los personajes de las aventuras fabulosas sucumben ante sus impulsos. Aun cuando éstos se esconden tras propósitos nobles, los héroes quieren destacar, ser famosos y reconocidos y obtener recompensas.

Las fechorías y las carencias, junto a sus protagonistas, tienen connotaciones y transmiten mensajes diferentes. Existe una norma básica entre ambas historias: todas las fechorías requieren necesariamente de una carencia. En cambio, las carencias no tienen por qué ser fechorías. Los agresores siempre desean o necesitan algo. En el proceso de obtención de sus anhelos, el antagonista comete actos malvados que le enfrentan al héroe. El conflicto entre ambos es inevitable, igual que la victoria del héroe y la destrucción del

⁸⁶¹ <https://dle.rae.es/carencia?m=form>. Última consulta, 28-10-2019.

agresor. En las carencias, en cambio, los deseos se solventan de muchas formas, no necesariamente a través de un enfrentamiento. Desde el punto de vista del mensaje o la moraleja, las fechorías reflejan la lucha contra el mal y el triunfo del bien y las carencias la búsqueda de la superación. La diferencia esencial entre fechorías y carencias reside en los actores principales que tiene cada historia. Las fechorías tienen dos protagonistas, el héroe y el antihéroe (que son necesarios para expresar la oposición entre el bien y el mal), mientras que las carencias son aventuras con un sólo personaje principal.

Al trasladar el esquema de fechorías y carencias a los poemas narrativos sumerios hemos añadido matices al modelo básico de Propp. El autor indica que todas las agresiones que suceden en las fechorías provocan acciones inmediatas que recaen sobre el protagonista o sobre otro personaje. Con las carencias sucede lo mismo. Propp advierte que algunas carencias tratan sobre los deseos propios del héroe y otras sobre los anhelos ajenos cuya satisfacción requiere necesariamente de la intervención del protagonista. Propp considera que estas diferencias son dos modos distintos que tienen los cuentos de expresar la misma estructura elemental. Nosotros, en cambio, interpretamos que el uso de personajes, funciones y elementos específicos en cada variante identifican estructuras diferentes. Partiendo de los postulados de Propp, que identifica una sola estructura de la aventura que en la función octava adopta el formato de fechoría o de carencia, proponemos un modelo de clasificación de los relatos narrativos ligeramente distinto, que enfatiza las diferencias estructurales que advertimos en cada tipo de aventura y que nos permiten precisar con más detalle cómo es el armazón de cada poema.

Las fechorías y carencias de Propp son de dos tipos distintos, dos modelos en cada temática, que se diferencian por la acción directa (tipo 1) o indirecta (tipo 2) de los desencadenantes:

- F1: fechorías en las que los actos del agresor recaen sobre el héroe.
- F2: fechorías en las que el agresor ataca a un tercer elemento (que puede ser un personaje animado, inanimado o un lugar), provocando la intervención del héroe.
- C1: el héroe tiene un deseo que ha de satisfacer.
- C2: un tercer personaje tiene un anhelo que solamente el héroe puede solventar.

El esquema elemental que presenta cada una de estas aventuras es diferente desde el punto de vista de los personajes principales que realizan o reciben la acción y de las funciones elementales que se utilizan para ello. El desarrollo de los acontecimientos que observamos en cada caso es el siguiente:

FECHORÍAS	CARENCIAS
F1: Antihéroe→ carencia→ acto directo → inicio de la acción	C1: Héroe→ carencia→ reconocimiento→ inicio de la acción
F2: Antihéroe→ carencia→ acto indirecto → Mediación→ inicio de la acción	C2: Personaje→ carencia→ mediación → Héroe→ inicio de la acción

El núcleo de la aventura heroica, A/aBC↑, es común a todas las fechorías y carencias. Sin embargo, dependiendo de cada tipo, dicho núcleo se expresa completa (tipo 2) o parcialmente (tipo 1) y se compone de unas u otras funciones. El elemento diferencial entre las fechorías y las carencias directas (tipo 1) y las indirectas (tipo 2) es la mediación (B), que solo aparece en los relatos en los que la agresión o el deseo no recaen sobre el héroe de la aventura:

FECHORÍAS	CARENCIAS
F1: AC↑ Fechoría (A) → Comienzo de la oposición al agresor (C) → Partida (↑)	C1: aC↑ Carencia (a) → El héroe acepta o decide actuar (C) → Partida (↑)
F2: ABC↑ Fechoría (A) → Mediación (B)→ Comienzo de la oposición al agresor (C) → Partida (↑)	C2: aBC↑ Carencia (a) → Mediación (B)→ El héroe acepta o decide actuar (C) → Partida (↑)

Superado el comienzo de la aventura y los desencadenantes, que nos permiten diferenciar las historias directas (F1 y C1) de las indirectas (F2 y C2), observamos que los episodios clave que definen las aventuras de fechoría y las carencias también son distintos. En las fechorías, el punto álgido del relato es el combate entre los protagonistas que se expresa mediante las funciones H-J (Combate → Victoria). En las carencias, en cambio, hay dos episodios clave: D-E-F (Donante → Reacción → Objeto/ Auxiliar mágico) y M (Tarea Difícil). Aunque estas son las funciones elementales de cada tipo de aventura, no son exclusivas. En las fechorías también aparecen los donantes y auxiliares mágicos (D-E-F) y en algunas carencias suceden episodios de enfrentamiento. Basándonos en las funciones básicas de las fechorías y las carencias, sus respectivas estructuras elementales son las siguientes:

FECHORÍAS	CARENCIAS
F1: AC↑→ [DEF] → H-J	C1: aC↑ → DEF → M→ [H-J]
F2: ABC↑ → [DEF] → H-J	C2: aBC↑ → DEF → M→ [H-J]

Una vez definidos el tipo de aventura, sus desencadenantes y los participantes de la acción, aplicamos dichos criterios sobre los poemas narrativos del corpus heroico sumerio que hemos seleccionado previamente, con el propósito de identificar el tipo de relato y a sus protagonistas:

POEMAS	AVENTURA	HÉROE	ANTIHEROE
<i>Inanna y Enki</i>	C1	Inanna	-
<i>Inanna y Ebiḫ</i>	F1	Ebiḫ	Inanna
<i>Inanna y Gudam</i>	F2	Inanna	Gudam
<i>Angim</i>	C1	Ninurta	-
<i>Lugale</i>	F2	Ninurta	Asag
<i>Ninurta y la tortuga</i>	F1	Enki	Ninurta
<i>Gilgameš y Agga</i>	F1	Gilgameš	Agga
<i>Gilgameš y el toro celeste</i>	F1	Gilgameš	Inanna
<i>Gilgameš, Enkidu y el Inframundo</i>	C2 ⁸⁶²	Gilgameš Enkidu	-
<i>Gilgameš y Huwawa (versiones A y B)</i>	C1	Gilgameš	-
<i>Lugalbanda y la cueva de la montaña</i>	C1	Lugalbanda	-
<i>Lugalbanda y el pájaro Anzu</i>	C1	Lugalbanda	-
<i>Lugalbanda y Ninsun</i>	C1	Lugalbanda	-
<i>La victoria de Utu-ḫegal</i>	F1	Utu-ḫegal	Tirigan
<i>La construcción del templo para Ningirsu (Cilindros A y B)</i>	C2	Gudea	-
<i>La muerte de Ur-Namma o Ur-Namma A</i>	C1	Ur-Namma	-
<i>Šulgi B</i>	C1	Šulgi	
<i>Šulgi C</i>	C1	Šulgi	-
<i>Šulgi D</i>	C1	Šulgi	-
<i>El debate entre el grano y la oveja</i> ⁸⁶³	F1	Oveja	Grano
<i>La canción de la azada</i>	C1	Enlil	-

Para determinar si un poema es una aventura de fechoría o de carencia hemos examinado las composiciones desde el punto de vista de la temática, de la estructura de funciones y del rol que desempeñan los personajes más destacados. En líneas generales, el corpus sumerio tiene preferencia por las aventuras de carencia (13 frente a 8), narradas en estilo directo (el héroe protagonista desea algo y trata de conseguirlo por todos los medios). Aunque las fechorías son menos representativas cabe destacar que este tipo de aventuras tiene un peso muy importante en la tradición cultural sumero-acadia. *Lugale*⁸⁶⁴

⁸⁶² En la primera parte del poema, Inanna necesita la ayuda del héroe Gilgameš para expulsar a las criaturas que viven en el árbol. En la segunda, Enkidu viaja al Inframundo para tratar de recuperar los objetos de su compañero Gilgameš. Ambas partes son una aventura de tipo C2 con distintos protagonistas: Inanna y Gilgameš y Gilgameš y Enkidu.

⁸⁶³ En este relato los dos protagonistas, el cereal y el animal, son seres personificados.

⁸⁶⁴ *Lugale*, ETCSL 1.6.2.

e *Inanna* y *Ebiḫ*⁸⁶⁵ son dos de las composiciones literarias más relevantes y ambas son fechorías.

4.3 La clasificación de las figuras heroicas

Las fechorías y las carencias tienen una estructura, una temática y unos personajes específicos. Los actores que intervienen en el relato son uno de los factores clave para distinguir ambos tipos de aventuras. Las fechorías están protagonizadas por el héroe y el agresor o antihéroe. Las carencias, en cambio, tienen un solo personaje principal, el héroe. Junto a ellos, cada relato contempla diversos actores secundarios, como los donantes, los auxiliares mágicos, los mandatarios, etc., que cumplen diversas funciones en relación al personaje principal. Tanto en las fechorías como en las carencias, los protagonistas de la aventura constituyen el epicentro narrativo de modo que el resto de actores orbita alrededor de ellos.

Propp y Campbell clasifican a los protagonistas de los cuentos maravillosos y de los mitos a través de la motivación que empuja a los personajes (Propp) y de la repercusión de sus actos (Campbell). Ambos coinciden, además, en que existen diversos tipos de personajes que desempeñan roles principales diferentes (Propp enfatiza las diferencias entre los héroes y los agresores) de su naturaleza (Campbell examina los distintos tipos de héroes según su grado de divinidad) y del espacio en el que actúan (las esferas de acción y los distintos universos en los que se desarrolla la aventura).

Tras examinar a los protagonistas de los poemas sumerios hemos detectado que los elementos que Propp y Campbell utilizan para identificar a los distintos tipos de personajes son compatibles entre sí y que todos ellos permiten clasificar a las figuras heroicas. De este modo, hemos utilizado la naturaleza, el rol, la motivación, la repercusión y las esferas de acción, combinando los postulados de Propp y Campbell, para proponer un modelo de clasificación genérico para las figuras heroicas. Este sistema nos permite agrupar a todos los personajes por tipos y definir sus características básicas.

La naturaleza, el rol, la motivación y la repercusión son cuatro factores duales y mutuamente excluyentes. Cada personaje se construye mediante una de las dos opciones que incluye cada elemento, de modo que el proceso de creación de las figuras heroicas presenta un número limitado de posibilidades:

⁸⁶⁵ *Inanna* y *Ebiḫ*, ETCSL 1.3.2.

- Naturaleza: inmortal o mortal
- Rol: protagonista o antagonista
- Motivación: buscador o víctima
- Repercusión: universal o local

Se trata, por tanto, de un sistema de caracterización sencillo, en el que el diseño de los personajes se ajusta al tipo de aventura. Cada elemento es inmutable y una vez que se define al protagonista éste no se modifica: los dioses no se vuelven mortales ni los humanos divinos, los héroes no se transforman en antihéroes ni los buscadores en víctimas, ni los actos universales se vuelven locales, o viceversa. Cada aventura define a sus protagonistas de un modo concreto. En este sentido la literatura sumeria presenta una particularidad en el caso de las figuras heroicas divinas ya que el mismo personaje cambia radicalmente en función de la aventura en la que participa. El único elemento invariable es la divinidad del héroe. Gilgameš es un personaje semidivino (mortal) que protagoniza numerosas hazañas en busca de su propia gloria y trascendencia (buscador, local). En todas sus historias, Gilgameš se caracteriza de ese modo. En cambio, Ninurta, representa un modelo heroico distinto en función del poema. En *Lugale*, Ninurta es paladín de los dioses (héroe protagonista) que lucha contra Asag para salvaguardar el orden preestablecido (víctima, universal). Sin embargo, en *Ninurta y la tortuga*, Ninurta planea robar a Enki la tablilla de los destinos (antihéroe buscador) para hacerse con su poder (local). Ninurta actúa y representa valores e ideales opuestos en cada poema. El único elemento constante del personaje es su naturaleza. Inanna es otra figura que presenta esta peculiaridad.

Las esferas de acción donde sucede la aventura están predeterminadas y condicionadas por la naturaleza de los protagonistas. Salvo en el caso de las divinidades, que pueden actuar en cualquier escenario, los personajes tienen la capacidad de movimiento limitada: las criaturas y los héroes legendarios se asocian principalmente con la esfera intermedia mientras que los protagonistas históricos se colocan en el universo natural, el mundo humano. En este sentido, el componente mágico es un factor clave para restringir el movimiento de las figuras heroicas.

La naturaleza, el rol, la motivación y la repercusión son elementos genéricos que nos dicen, de forma sencilla, cómo son los protagonistas de cada relato. La naturaleza distingue a los personajes divinos, con plenos poderes mágicos y habilidades sobrenaturales, de los mortales, aquellos para los que el componente mágico es limitado o nulo. El rol determina si el personaje en cuestión es el héroe de la aventura o si se trata

del antihéroe. La motivación, que tiene que ver con el desencadenante de la historia y los motivos que empujan al protagonista a actuar, distingue a los buscadores (los personajes activos que emprenden su propia aventura) de las víctimas (los protagonistas que se ven forzados a actuar). La repercusión, por último, resalta la trascendencia de los actos heroicos, separando las pretensiones universales que tratan de mantener o transgredir el orden establecido de los intereses personales, tribales o comunitarios. Todo ello situado en el reino idóneo para cada tipo de figura.

Basándonos en todos estos criterios proponemos la siguiente clasificación de los personajes heroicos:

NATURALEZA	DIVINA (D) DM: Divinidades masculinas DF: Divinidades femeninas C: Criaturas	MORTAL (M) ML: Mortales legendarios MH: Mortales históricos
ROL	HÉROE (H) HDM : Héroes divinos masculinos HDF: Heroínas divinas HML: Héroes mortales legendarios HMH: Héroes mortales históricos	ANTIHEROE (A) ADM: Antihéroes divinos masculinos ADF: Antiheroínas divinas AC: Antihéroes criaturas AML: Antihéroes mortales legendarios AMH: Antihéroes mortales históricos
MOTIVACIÓN	BUSCADORES (HB/AB) HDBM: Héroes divinos buscadores masculinos HDBF: Heroínas divinas buscadoras ADBM: Antihéroes divinos buscadores masculinos ADBF: Antihéroes divinos buscadoras femeninas ACB: Antihéroes criaturas buscadores HMLB: Héroes mortales legendarios buscadores HMHB: Héroes mortales históricos buscadores AMLB: Antihéroes mortales legendarios buscadores AMHB: Antihéroes mortales históricos buscadores	VÍCTIMAS (HV) HDVM: Héroes divinos víctimas masculinas HDVF: Heroínas divinas víctimas HCV: Héroe criatura victima HMLV: Héroes mortales legendarios víctimas HMHV: Héroes mortales históricos víctimas
REPERCUSIÓN	UNIVERSAL (HU/AU) HDUM: Héroes divinos universales masculinos	LOCAL (HL/AL) HDLM: Héroes divinos locales masculinos

	HDUF: Heroínas divinas universales ADUM: Antihéroes divinos universales masculinos ADUF: Antiheroínas divinas universales ACU: Antihéroes criaturas universales HMLU: Héroe mortales legendarios universales HMHU: Héroe mortales históricos universales AMLU: Antihéroes mortales legendarios universales AMHU: Antihéroes mortales históricos universales	HDLF: Heroínas divinas locales ADLM: Antihéroes divinos locales masculinos ADLF: Antiheroínas divinas locales ACL: Antihéroes criaturas locales HMLL: Héroe mortales legendarios locales HMHL: Héroe mortales históricos locales AMLL: Antihéroes mortales legendarios locales AMHL: Antihéroes mortales históricos locales
ESFERAS DE ACCIÓN	DIVINIDADES ES: Dioses y Criaturas EI: Dioses y Criaturas EN: Dioses	MORTALES EI: Héroe legendarios EN: Héroe legendarios y Héroe históricos

La tabla anterior recoge las distintas posibilidades y combinaciones para dar forma a la estructura de los personajes heroicos que, una vez definidos, se personalizan. El número finito de opciones que muestra la tabla nos indica que el proceso de creación de los personajes se ajusta a un patrón o prototipo. Al analizar a los protagonistas de los poemas sumerios desde la perspectiva del relato podemos determinar cómo son y cómo se definen los personajes, agruparlos por tipos y, mediante un ejercicio de comparativa entre todos los miembros de cada conjunto, señalar cuales son los elementos característicos de cada patrón o arquetipo heroico.

Mediante el análisis funcional de la estructura de los relatos de Propp, el diseño de las etapas de la aventura y de las esferas de acción de Campbell y el modelo teórico de clasificación de las figuras heroicas que hemos construido combinando las aproximaciones a los personajes que plantean Propp y Campbell, disponemos de las herramientas necesarias y de un método homogéneo para interpretar los poemas narrativos sumerios y a sus protagonistas desde una perspectiva literaria. Este ejercicio es básico para poder contextualizar el armamento en la literatura y para determinar qué funciones desempeñan las armas en las composiciones.

Desde nuestro punto de vista, el proceso de creación de un relato heroico comienza con la elección del tipo de aventura. Una vez determinado si se trata de una historia de carencia o una de fechoría, se desarrolla el esquema estructural de la aventura con los

desencadenantes y las funciones elementales que operan en cada caso. Por último, se diseñan los personajes y los roles que éstos desempeñan. Por todo ello consideramos que la aventura, la historia que se pretende narrar, es la que condiciona la caracterización de los participantes. Aunque sean el último elemento que se añade a la composición, los personajes son los que realizan las acciones y las funciones, de modo que constituyen el núcleo del relato.

En las aventuras de fechorías y de carencias las figuras heroicas, héroes y antihéroes, son los protagonistas de la historia. Dejando a un lado las consideraciones éticas y morales, en las fechorías estos dos personajes son iguales en atributos, opuestos en valores y complementarios en cuanto a las funciones que desempeñan.

Desde el punto de vista del relato, lo que distingue a los héroes de los antihéroes es su *modus operandi*. Los antagonistas son los desencadenantes de las fechorías. Con sus actos, que recaen directa o indirectamente sobre el héroe, se inicia la aventura. Los protagonistas, hacen lo propio en las carencias, dando comienzo a la historia una vez definido lo que desean o pretenden lograr. Los antihéroes son buscadores o personajes activos, mientras que los héroes pueden ser buscadores o víctimas pasivas. Por todo ello consideramos que los actos, que se presentan en la situación inicial, son los que definen a los protagonistas de la aventura.

Cabe señalar que cada modelo cultural asocia ciertos valores éticos y morales a los personajes literarios. La literatura es una expresión artística que se emplea, entre otras funciones, para transmitir la tradición y las normas que rigen una determinada sociedad. En su análisis de los cuentos maravillosos, Propp enfatiza que aquello que distingue a los héroes de los agresores es lo que representan: la oposición entre el bien y el mal⁸⁶⁶. Los protagonistas, buscadores o víctimas, actúan para lograr el bien común. Se trata de personajes que encarnan los valores positivos como el honor, el deber y la justicia. Los agresores, en cambio, buscan su propio beneficio, lo que implica valores negativos como el egoísmo, la envidia, la maldad, la injusticia o la traición. El modelo funcional de Propp, aun siendo estrictamente literario, tiene un componente moral destacado ya que el autor define los actos de los personajes desde el punto de vista ético. En las fechorías la dicotomía entre el bien y el mal está clara puesto que, al disponer de dos personajes principales cada uno de ellos representa un elemento de la oposición. En cambio, en las carencias, donde no sucede dicha oposición, la pugna entre los valores positivos y

⁸⁶⁶ Sobre el reparto de funciones de los personajes, su introducción en el relato y su significado véase: Propp [1928] 2011: 91-105.

negativos sucede en el interior del héroe. En muchos cuentos los protagonistas de la aventura recurren al engaño, la traición, la mentira o la violencia para obtener aquello que desean. Las pasiones del héroe son las causantes de que el personaje actúe como un agresor. Las aventuras de carencia en las que el protagonista muestra una asociación anómala con los valores que ha de representar, el héroe moralmente reprochable, se justifican mediante la máxima “el fin justifica los medios”. Aunque el protagonista actúa de forma ilícita, el propósito que persigue con ello es justo de modo que los valores negativos y los actos positivos se neutralizan y el personaje mantiene intacta su condición heroica.

La asociación entre los personajes y los valores morales que utiliza Propp para distinguir a los héroes de los agresores plantea un problema ya que, si los héroes actúan como agresores y viceversa, los criterios éticos no son un factor objetivo. En la literatura los personajes transgreden constantemente las normas que determinan qué es positivo y qué se considera negativo. Al definir a los antagonistas de las aventuras como agresores Propp vincula el rol del personaje con connotaciones negativas. Sin embargo, muchas figuras heroicas también actúan de ese modo. Por todo ello consideramos que el término antihéroe, entendiendo que se trata del protagonista opuesto al héroe, ofrece más margen para reflejar la complejidad de las figuras antagonistas que no se limitan a la representación de los valores éticos y morales negativos, sino que su función elemental es el principio de oposición que afecta a todos los elementos de la aventura, no solo a los ideales que transmiten los personajes. Campbell define a las figuras heroicas en este sentido, ya que desde la óptica simbólica y psicoanalítica, el autor destaca que en las aventuras, sean del tipo que sean, lo bueno y lo malo confluye simultáneamente dentro de cada personaje⁸⁶⁷. De hecho, Campbell considera que el polo negativo, malvado, injusto y egoísta es mucho más fuerte en las figuras heroicas que los ideales positivos y que ese es el motivo por el cual la mayor parte de ellas tienen un final trágico (los personajes son arrastrados por sus instintos, triunfan sus vilezas y acaban destruidos).

Tras la lectura de las aventuras narrativas sumerias y el análisis de los actos de los personajes que las protagonizan, proponemos que en este corpus la diferencia entre las figuras heroicas y antiheroicas se basa en dos principios: la oposición entre el orden preestablecido y la transgresión y la trascendencia de los personajes heroicos fuera del ámbito literario.

⁸⁶⁷ Sobre las transformaciones del héroe y su significado véase: Campbell [1949] 2017: 343-391.

En el ideario sumerio ciertos personajes se sobredimensionan y se convierten en símbolos que representan los valores propios de la comunidad a la que pertenecen. Los cuentos, mitos y leyendas que protagonizan las figuras heroicas circulan de generación en generación, ampliándose y adaptándose, con el propósito de transmitir dichos valores y salvaguardar la tradición. Este mecanismo sucede con los dioses, con los reyes legendarios de Uruk y con algunos de los monarcas históricos de Ur e Isin. Aunque los antihéroes son una pieza esencial de las aventuras heroicas y se trata de personajes excepcionales similares a los héroes, los antagonistas no trascienden la esfera literaria. Los antihéroes son importantes por su rol de opositores y porque ensalzan a las figuras heroicas con las que se enfrentan pero, fuera del contexto literario, son personajes secundarios y dependientes. Los héroes, en cambio, tienen entidad simbólica, religiosa y literaria por sí mismos.

En la literatura sumeria las figuras más destacadas son los dioses: se les atribuyen todo tipo de poderes extraordinarios, protagonizan los poemas de aventuras más destacados, actúan en todas las esferas y tienen la habilidad de desempeñar cualquier rol. Solamente los dioses pueden ser héroes y antihéroes a conveniencia del poema, sin modificar su estatus ni su heroísmo. Entre los mortales legendarios e históricos y las criaturas, un mismo personaje no tiene la habilidad de desempeñar indistintamente los roles heroico y antiheroico, sino que tienen un papel predeterminado. Todas las peculiaridades que la literatura atribuye a los dioses responden a la trascendencia cultural que tienen estos personajes. Los antihéroes divinos, aunque también desempeñan el rol de opositores y refuerzan el estatus del héroe al que se enfrentan, son los únicos antagonistas que trascienden la esfera literaria puesto que se trata de personajes que admiten cualquiera de los dos roles.

En los relatos sumerios que hemos definido como poemas heroicos, los personajes que desempeñan los roles heroico y antiheroico en las composiciones, distribuidos en función de su naturaleza, son los siguientes⁸⁶⁸:

HÉROES DIVINOS	HÉROES MORTALES	ANTIHEROES DIVINOS	ANTIHEROES MORTALES
Ebiḫ	Lugalbanda	Asag	Agga
Enki	Gilgameš	Gudam / Ninurta	Tirigan

⁸⁶⁸ Este listado incluye todos los personajes que protagonizan poemas heroicos y que tienen relación directa o indirecta con el armamento a excepción de Ebiḫ, Enki, Agga y Tirigan que no se asocian con armas. Hemos incluido estos personajes porque son una parte esencial del relato junto al otro protagonista de la historia, Inanna, Ninurta, Gilgameš y Utu-ḫegal respectivamente.

Inanna	Gudea	Inanna	
Martu	Išme-Dagan		
Nergal	Lipit-Eštar		
Ningišzida	Šulgi		
Ninurta	Ur-Namma		
Šulpa'e	Ur-Ninurta		
	Utu-ḫegal		

Los poemas sumerios distinguen dos tipos de personajes heroicos que se agrupan en función de su naturaleza: las figuras divinas y las humanas. Los dioses y las criaturas forman el primer grupo. Los mortales legendarios e históricos, el segundo. Las figuras divinas contemplan personajes femeninos y masculinos, mientras que en el bloque formado por los seres humanos todos los personajes son hombres. Los dioses Inanna y Ninurta son los únicos personajes de todo el elenco que desempeñan indistintamente los roles de héroe y antihéroe. El resto tiene delimitado su papel a uno u otro rol.

Aunque el corpus heroico sumerio da prioridad a las aventuras de carencia, que son más numerosas, desde el punto de vista de los personajes las aventuras de fechoría son más complejas ya que el relato se construye sobre dos figuras heroicas cuyo diseño se basa en los principios de igualdad y oposición que equilibran a ambos personajes, dando sentido a la narración del enfrentamiento, el combate heroico, que es el punto álgido de la aventura.

Exceptuando la combinación entre los héroes legendarios y las criaturas, las figuras heroicas divinas y las humanas no suelen mezclarse en los poemas. Las aventuras sumerias seleccionan a los actores en función de la naturaleza que tiene el protagonista. En las hazañas de los dioses todos los participantes del relato, principales y secundarios, son de naturaleza divina. En las aventuras de los mortales los protagonistas y antagonistas del relato tienen naturaleza humana. Dado que la humanidad es inferior a las divinidades y que estas determinan todo lo que tiene que ver con los seres humanos, en las aventuras que protagonizan los personajes históricos, las divinidades aparecen con frecuencia y desempeñan un rol destacado en los poemas aunque se trata de personajes secundarios, un elemento externo del relato, que interceden a favor o en contra del protagonista de manera indirecta y través de intermediarios (se comunican con el héroe en sueños, se aparecen, etc.). De este modo, la presencia de los dioses en el relato se limita y el peso del relato lo asumen los personajes humanos.

Las únicas aventuras en las que personajes de distinta naturaleza interactúan entre sí son las que protagonizan los héroes legendarios. Los mortales excepcionales, debido al

componente mágico que poseen, tienen la capacidad de contactar con los seres sobrenaturales, tanto con los dioses como con las criaturas, y de actuar fuera del universo natural. En las aventuras de fechorías y de carencias, los héroes legendarios se enfrentan a las criaturas divinas y realizan misiones para los dioses, de los que reciben órdenes, consejos, ayuda y toda suerte de objetos y dones excepcionales. La singularidad que tienen los héroes legendarios, que son en parte humanos y divinos al mismo tiempo, explica la trascendencia cultural que tienen estos personajes. Enmerkar, Lugalbanda y Gilgameš representan la unión entre lo divino y lo humano.

Una de las diferencias más significativas entre las figuras heroicas divinas y las humanas tiene que ver con la representación femenina. En los poemas heroicos los personajes principales son masculinos. Las mujeres que participan en este tipo de relatos suelen desempeñar funciones muy concretas que, en los cuentos, adoptan la forma de la princesa (que también es la esposa), la madre (que suele ser una diosa), la bruja o la madrastra. Hay pocos personajes femeninos que protagonicen relatos de aventuras y cuando ello sucede ellas desempeñan el rol antiheroico. En el corpus heroico sumerio disponemos de muy pocos personajes femeninos que, además, se limitan al grupo de las figuras divinas. Las mujeres humanas son completamente irrelevantes en los poemas. En cambio, las diosas se mencionan con frecuencia en las aventuras. En los relatos que protagonizan los héroes legendarios e históricos Ninsun, Ninħursaĝa, Nisaba e Inanna, entre otras, son la madre, la amante, la consejera o la guerrera que acompaña al protagonista y le ayuda en los momentos más difíciles. En todos los casos se trata de personajes secundarios ilustres ya que ninguna de estas diosas desempeña el rol protagonista.

En las aventuras divinas, el rol y las funciones que se atribuyen a las diosas son similares a los que tienen en las historias de los mortales. Sin embargo, en este caso, hay un personaje que sí desempeña el rol protagonista, la diosa Inanna. Ninisina también se describe de forma puntual como una heroína⁸⁶⁹. Sin embargo, a diferencia de sus congéneres masculinos y de Inanna, ella no se asocia con las armas, no se sitúa en la batalla y no se presenta como guerrera. La única protagonista que actúa y se define como heroína y antiheroína es Inanna.

La literatura sumeria distribuye la categoría heroica de forma equitativa al disponer de dos tipos de personajes heroicos en cada conjunto. La caracterización de los integrantes

⁸⁶⁹ Sucede así en el himno *Ninisina A*, ETCSL 4.22.1.

de cada grupo es muy diferente. Las figuras heroicas mortales son homogéneas. Exceptuando el componente mágico, que es el factor diferencial, la descripción de los personajes legendarios e históricos y el rol que se les atribuye son similares en ambos casos. En cambio, las figuras divinas son heterogéneas. Los dioses y las criaturas presentan una caracterización y realizan funciones muy distintas. La descripción física, los atributos y habilidades mágicas que poseen o el rol que desempeñan son específicos en cada caso. Salvo la naturaleza divina, dioses y criaturas son personajes que los poemas distinguen con claridad. Cabe puntualizar que la descripción de las divinidades es uniforme, ya que todos los dioses se diseñan mediante los mismos elementos. En cambio, las criaturas son distintas entre sí y entre sus filas se identifican diversos tipos de seres.

Los personajes heroicos, desde el punto de vista de los actos que realizan, funcionan de forma similar en las aventuras. Los dioses, reyes legendarios y monarcas históricos, en versión de buscadores o de víctimas, tienen propósitos, realizan misiones y se enfrentan a pruebas y a enemigos similares. La homogeneidad que advertimos entre los personajes heroicos no se reproduce en el caso de los antihéroes. Los antagonistas divinos son mucho más relevantes en las aventuras que protagonizan que los mortales. Los dioses y las criaturas antiheroicas reciben el mismo trato que los héroes a los que acompañan. Los antagonistas divinos tienen un peso narrativo muy importante, de modo que su caracterización y la descripción de sus actos está al nivel de la que se propone para el héroe. En cambio, en los poemas que protagonizan los reyes legendarios e históricos el rol antagónico es inferior. Los personajes no se detallan del mismo modo y sus motivaciones apenas se describen. Los pocos antihéroes mortales que conocemos, Agga de Kiš y Tirigan, rey de los Guteos, tienen un papel secundario en los relatos que protagonizan si los comparamos con los Gilgameš o Utu-ḫegal. Los poemas apenas nos dicen nada sobre ellos salvo que se enfrentan al protagonista. Asag y Gudam, por su parte, son igual de relevantes en la composición que Ninurta e Inanna. Los poemas nos dan detalles sobre ellos y sobre los motivos que les han impulsado a actuar. Aunque el resultado es el mismo en todos los casos, ya que el antihéroe es derrotado, el modo de tratar a cada figura es distintivo en las aventuras divinas y en las humanas.

Otro detalle relativo al rol antiheroico que distingue a los antagonistas de los poemas tiene que ver con el modo de representar al antihéroe. En las aventuras divinas el antagonista es un personaje individual mientras que en las humanas, especialmente en las que protagonizan los reyes históricos, el antihéroe es un colectivo, generalmente un pueblo o un ejército.

Los héroes protagonistas, en un momento dado de la aventura, se enfrenta a otros personajes. En las fechorías, el combate heroico es una lucha a muerte entre los dos protagonistas. En las carencias, la lucha forma parte de una misión imposible que suele escoger el colectivo para representar al enemigo del héroe (la imagen de uno enfrentándose a muchos enfatiza la heroicidad). Por todo ello interpretamos que la diferencia entre el antihéroe individual y el colectivo está en el tipo de aventura y en el mensaje que el relato pretende transmitir. La imagen de Ninurta luchando contra Asag en *Lugale* tiene connotaciones diferentes a la derrota de los denominados “Slain-heroes” que se menciona en *Angim*. La primera ilustra el enfrentamiento entre dos fuerzas iguales y opuestas: el orden (Ninurta) y el caos (Asag). La segunda, presenta a Ninurta como el mejor de entre todos los héroes. Esta imagen que sobredimensiona al protagonista a través de un enemigo colectivo es la misma que se emplea para ensalzar a Utu-ḫegal a través de los guteos⁸⁷⁰, a Šulgi con los elamitas⁸⁷¹ o a Išme-Dagan con los amorreos⁸⁷².

Todo ello nos permite diferenciar a los antihéroes de los enemigos. Los antagonistas de las aventuras heroicas son personajes individuales que se enfrentan al héroe en un combate singular (funciones H-J). Los enemigos, por su parte, son colectivos que se oponen al protagonista tratando de evitar que éste logre su propósito (función M). Los antihéroes protagonizan fechorías. Los enemigos forman parte de las misiones imposibles de las carencias. Los antihéroes son figuras individuales que llevan acompañantes para reforzar algunas de sus habilidades personales, como el liderazgo, la estrategia, el poder o la sumisión que generan. Los enemigos suelen ser colectivos, aunque también cabe la posibilidad de que se representen de forma individual. Cuando esto sucede, se utiliza un personaje peculiar cuyos poderes sustituyen la construcción del “uno contra muchos” por “uno contra otro excepcional”. De este modo, el sobredimensionamiento del héroe queda garantizado.

Otra diferencia entre los antagonistas y los enemigos consiste en el nivel de personalización de los personajes. Los antihéroes tienen un nombre propio o apodo y disponen de poderes y atributos singulares. Los enemigos son de dos tipos, colectivos o singulares, y se presentan de forma genérica. Solo se detallan sus cualidades cuando se trata de personajes individuales. La diferencia entre un antihéroe y un enemigo singular reside en su modo de actuar. Los antagonistas son activos y desencadenantes de la

⁸⁷⁰ *La victoria de Utu-ḫegal*, ETCSL 2.1.6, 18.

⁸⁷¹ *Šulgi B*, ETCSL 2.4.2.02, 48.

⁸⁷² *Išme-Dagan A+V*, ETCSL 2.5.4.01, 266.

aventura mientras que los enemigos individuales son pasivos y su participación en la historia es la consecuencia del acto heroico. Cuando Gilgameš llega al bosque de los cedros en busca de la gloria, Ĥuwawa, su protector, ha de intervenir⁸⁷³. Igual que actúa el pájaro Anzu cuando vuelve al nido y su cría no le responde a causa de las atenciones que Lugalbanda ha tenido con él⁸⁷⁴. Las criaturas Ĥuwawa y Anzu no son antihéroes, sino que se trata de la personificación de dos retos: la victoria sobre el guardián y la obtención del poder mágico. Asag (que pretende apoderarse del reino de Ninurta)⁸⁷⁵, Inanna (que se dispone a matar a Ebiḥ por ofenderla)⁸⁷⁶ o Ninurta (que pretende robar la tablilla de los destinos)⁸⁷⁷ con sus pretensiones ilícitas desencadenan la aventura y generan el conflicto que obliga a Ninurta, Ebiḥ y Enki respectivamente a actuar. Los antihéroes son personajes buscadores mientras que los enemigos que adoptan la forma individual son del tipo víctimas. Los personajes colectivos que desempeñan el rol de enemigos también son de ese tipo, puesto que es el héroe protagonista de la carencia el que se enfrenta a ellos.

Desde el punto de vista de la repercusión de los actos heroicos, las aventuras y sus protagonistas tienen un carácter universal o local. En la literatura sumeria el universalismo sucede en las historias que tratan sobre el enfrentamiento entre el orden y el caos para salvaguardar o transgredir el orden preestablecido. Este suele ser el tema central en las fechorías. Las aventuras que relatan la búsqueda del éxito, la gloria o la realización de un acto determinado en pro de una comunidad son historias de carencias, cuyo carácter es local ya que los protagonistas se mueven por intereses personales y comunitarios que no repercuten en el orden natural preexistente. La localidad es una de las características más destacadas de las aventuras que protagonizan los reyes legendarios de Uruk cuyas hazañas, aun suponiendo un beneficio propio para el héroe, están dirigidas a proteger y engrandecer la comunidad a la que pertenecen y a la que representan. La universalidad define a buena parte de las aventuras divinas ya que, aunque se trate de historias de carencias, los actos del héroe repercuten sobre el resto de divinidades y sobre el orden que regula el rol y la posición que ocupa cada una de ellas. Los protagonistas universales tienen grandes pretensiones que implican modificaciones en el orden preexistente. El impacto de las figuras locales, en cambio, se limita al linaje del héroe y a su comunidad. En líneas generales, los dioses son personajes de tipo universal mientras

⁸⁷³ *Gilgameš y Ĥuwawa* (versiones A y B), ETCSL 1.8.1.5/ 1.8.1.5.1.

⁸⁷⁴ *Lugalbanda y el pájaro Anzu*, ETCSL 1.8.2.2.

⁸⁷⁵ *Lugale*, ETCSL 1.6.2.

⁸⁷⁶ *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2.

⁸⁷⁷ *Ninurta y la tortuga*, ETCSL 1.6.3.

que los mortales, legendarios e históricos, son locales. Esta asociación también aplica sobre las aventuras que realizan. En los poemas sumerios, a diferencia de lo que ocurre en las aventuras heroicas actuales, el destino del mundo no está en manos del protagonista ya que éste depende íntegramente de la voluntad divina y del sistema que se ha establecido. Por tanto, cualquier modificación en dicho sistema depende únicamente de los dioses. Desde este punto de vista, las aventuras de los héroes mortales son estrictamente locales porque los seres humanos, ni si quiera los legendarios, tienen la capacidad de influir en las decisiones divinas. La repercusión de las hazañas de los reyes de Uruk, Ur e Isin, aun siendo esenciales para todo el País, no sobrepasan la esfera humana. Por tanto, todas ellas tienen carácter local, aunque sus protagonistas sean héroes ideales y formen parte de la tradición cultural. Las aventuras de la realeza, imitando la imagen universal de las divinidades, sobredimensionan los actos del protagonista, enfatizando que éstos repercuten sobre todo el País. Sin embargo, los propios relatos limitan, paralelamente, el poder del rey, precisando que el monarca es el elegido de los dioses quienes, además, le ordenan todo aquello que ha de hacer y determinan el éxito o el fracaso de sus empresas.

Un último aspecto a destacar sobre los héroes y los antihéroes de los poemas sumerios tiene que ver con el espacio en el que se sitúan sus aventuras. Los relatos contemplan tres esferas de acción distintas: la sobrenatural, la intermedia y la natural. Campbell utiliza el escenario como elemento para diferenciar los distintos tipos de figuras heroicas. Cada tipo de personaje, según su naturaleza, tiene un espacio de actuación predeterminado. Salvo los dioses, que tienen la capacidad de interactuar con cualquier esfera (aunque sus aventuras suceden preferentemente en el reino sobrenatural), los héroes legendarios se vinculan con las esferas intermedia y natural (a las que acceden mediante los cruces de umbral), mientras que los personajes históricos se limitan al reino humano. Las criaturas divinas, por su parte, se sitúan en la esfera sobrenatural (cuando interactúan con los dioses) y en la intermedia (si se relacionan con los héroes legendarios). En la literatura sumeria, salvo algunas excepciones⁸⁷⁸, se aplica este patrón que asocia cada tipo de héroe con un escenario concreto. Las aventuras sumerias suelen situar a las figuras heroicas en el reino que les es propio por naturaleza, exceptuando a las divinidades. Esta capacidad de interactuar con todos los seres y en cualquier escenario es

⁸⁷⁸ En el poema *Gilgameš y el toro celeste* (ETCSL 1.8.1.2.), el enfrentamiento entre el héroe y la criatura sucede en Uruk. Otra excepción es el poema *Inanna y Gudam* (ETCSL 1.3.4.), que también ocurre en esa ciudad.

otra singularidad que presentan los héroes y antihéroes divinos. Muchos poemas relatan los viajes o las visitas de los dioses a distintos puntos de la esfera natural. Sucede así, por ejemplo, en *Angim*⁸⁷⁹, *Inanna y Gudam*⁸⁸⁰, *La construcción del templo para Ningirsu*⁸⁸¹, *Gilgameš y el toro celeste*⁸⁸² o en *Lugalbanda y la cueva de la montaña*⁸⁸³.

Basándonos en los postulados de Propp y Campbell y adaptándolos al corpus sumerio, proponemos dos modelos de clasificación: uno para los relatos narrativos, que distingue los poemas según se trata de aventuras de fechorías o de carencias, y otro para las figuras heroicas, que define cada tipo de personaje según su naturaleza, rol, motivación y repercusión. Estos dos modelos son la base para analizar el armamento que aparece la literatura sumeria. Los relatos sitúan a las armas en un contexto determinado que puede ser ritual, bélico o votivo, mientras que los personajes que las empuñan indican si se trata de un armamento con funcionalidad práctica o de elementos simbólicos que transmiten imágenes e ideas sobre las figuras heroicas con las que se asocian.

Dado que nuestro objetivo consiste en analizar el rol del armamento en las composiciones heroicas, hemos excluido de ambos esquemas a todos aquellos personajes que, aun siendo del tipo heroico, no protagonizan relatos y no presentan un vínculo significativo con las armas. Figuras como Dumuzid, Šakkan o Šara, con sus respectivas composiciones (*Inanna E*⁸⁸⁴, *El debate entre el grano y la oveja*⁸⁸⁵ y *La canción de la azada*⁸⁸⁶), no forman parte del estudio puesto que en los poemas en los que van armados no son los protagonistas del relato. Tampoco analizaremos a Enki⁸⁸⁷, Enlil⁸⁸⁸, Gudea⁸⁸⁹, Agga⁸⁹⁰ o Tirigan⁸⁹¹ ya que se trata de figuras heroicas que no se vinculan con el armamento en los poemas que protagonizan (en sus relatos aparecen armas, pero no les pertenecen, sino que se asocian con personajes secundarios).

Para facilitar la lectura de ambos esquemas hemos agrupado a las figuras heroicas en tres bloques: dos para los héroes y antihéroes divinos y otro para los mortales. En el caso de estos últimos, no disponemos de antagonistas armados, de modo que el esquema

⁸⁷⁹ *Angim*, ETCSL 1.6.1.

⁸⁸⁰ *Inanna y Gudam*, ETCSL 1.3.4.

⁸⁸¹ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7.

⁸⁸² *Gilgameš y el toro celeste*, ETCSL 1.8.1.2.

⁸⁸³ *Lugalbanda y la cueva de la montaña*, ETCSL 1.8.2.1.

⁸⁸⁴ *Inanna E*, ETCSL 4.07.5.

⁸⁸⁵ *El debate entre el grano y la oveja*, ETCSL 5.3.2.

⁸⁸⁶ *La canción de la azada*, ETCSL 5.5.4.

⁸⁸⁷ *Inanna y Enki*, ETCSL 1.3.1; *Ninurta y la tortuga*, ETCSL 1.6.3.

⁸⁸⁸ *La canción de la azada*, ETCSL 5.5.4.

⁸⁸⁹ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7.

⁸⁹⁰ *Gilgameš y Agga*, ETCSL 1.8.1.1.

⁸⁹¹ *La victoria de Utu-ḫegal*, ETCSL 2.1.6.

se limita a los héroes legendarios e históricos que desempeñan el rol protagonista. Cabe señalar que la clasificación de los poemas según el tipo de aventura, fechorías y carencias, solamente se ha aplicado en las composiciones de estilo narrativo. En el caso de los himnos, una categoría literaria importante para nuestro estudio ya que en estos poemas la caracterización de los héroes es un tema central de la composición, únicamente podemos señalar la naturaleza del personaje y la esfera principal en la que sucede la acción (la ausencia de aventura impide precisar la motivación y la repercusión que tiene el héroe y el rol que la figura desempeña). En los poemas de alabanza que contienen fragmentos narrativos podemos señalar el tipo de aventura al que hacen referencia los pasajes, pero no disponemos de datos suficientes para determinar la motivación y la repercusión del héroe. La clasificación de relatos y figuras heroicas es la siguiente:

- Los héroes divinos⁸⁹²

POEMAS	AVENTURA	PROTAGONISTA	CLASIFICACIÓN	ESFERA DE ACCIÓN
<i>Inanna y Enki</i> ⁸⁹³	C1	Inanna	HDF HDBF HDUF	ES + EN
<i>Inanna C</i> ⁸⁹⁴	-	Inanna	HDF	ES
<i>Inanna D</i> ⁸⁹⁵	-	Inanna	HDF	ES
<i>Inanna E</i> ⁸⁹⁶	-	Inanna	HDF	ES
<i>Inanna I</i> ⁸⁹⁷	-	Inanna	HDF	ES
<i>Dumuzid-Inanna C</i> ⁸⁹⁸	-	Inanna	HDF	ES
<i>Martu A</i> ⁸⁹⁹	-	Martu	HDM	ES
<i>Nergal B</i> ⁹⁰⁰	-	Nergal	HDM	ES
<i>Un hacha para Nergal</i> ⁹⁰¹	-	Nergal	HDM	EN
<i>Ningišzida B</i> ⁹⁰²	-	Ningišzida	HDM	ES
<i>Angim</i> ⁹⁰³	C1	Ninurta	HDM HDBM HDLM	ES + EN

⁸⁹² La criatura Ebiḫ no aparece en la tabla aun siendo protagonista del relato *Inanna y Ebiḫ* (ETCSL 1.3.2.) ya que el personaje no va armado. No obstante, según nuestra clasificación Ebiḫ es: HC, HCV, HCL.

⁸⁹³ *Inanna y Enki*, ETCSL 1.3.1.

⁸⁹⁴ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3.

⁸⁹⁵ *Inanna D*, ETCSL 4.07.4.

⁸⁹⁶ *Inanna E*, ETCSL 4.07.5.

⁸⁹⁷ *Inanna I*, ETCSL 4.07.9.

⁸⁹⁸ *Dumuzid-Inanna C*, ETCSL 4.08.03.

⁸⁹⁹ *Martu A*, ETCSL 4.12.1.

⁹⁰⁰ *Nergal B*, ETCSL 4.15.2.

⁹⁰¹ *Un hacha para Nergal*, ETCSL 5.7.3.

⁹⁰² *Ningišzida B*, ETCSL 4.19.2.

⁹⁰³ *Angim*, ETCSL 1.6.1.

<i>Lugale</i> ⁹⁰⁴	F2	Ninurta	HDM HDVM HDUM	ES
<i>Šul-pa-e A</i> ⁹⁰⁵	-	Šulpa'e	HDM	ES

- Los antihéroes inmortales

POEMAS	AVENTURA	PROTAGONISTA	CLASIFICACIÓN	ESFERA DE ACCIÓN
<i>Lugale</i> ⁹⁰⁶	F2	Asag	AC ACB ACU	ES
<i>Inanna y Ebiḥ</i> ⁹⁰⁷	F1	Inanna	ADF ADBF ADLF	ES
<i>Gilgameš y el toro celeste</i> ⁹⁰⁸	F1	Inanna	ADF ADBF ADLF	EN
<i>Ninurta y la tortuga</i> ⁹⁰⁹	F1	Ninurta	ADM ADBM ADLM	ES
<i>Inanna y Gudam</i> ⁹¹⁰	F2	Gudam	ADM ADBM ADLM	EN

- Los héroes legendarios e históricos

POEMAS	AVENTURA	PROTAGONISTA	CLASIFICACIÓN	ESFERA DE ACCIÓN
<i>Lugalbanda y la cueva de la montaña</i> ⁹¹¹	C1	Lugalbanda	HML HMLV HMLL	ES + EN
<i>Lugalbanda y el pájaro Anzu</i> ⁹¹²	C1	Lugalbanda	HML HMLB HMLL	EI + EN
<i>Lugalbanda y Ninsun</i>	C1	Lugalbanda	HML HMLB HMLL	ES
<i>Gilgameš y Agga</i> ⁹¹³	F1	Gilgameš	HML HMLB	EN

⁹⁰⁴ *Lugale*, ETCSL 1.6.2.

⁹⁰⁵ *Šul-pa-e A*, ETCSL 4.31.1.

⁹⁰⁶ *Lugale*, ETCSL 1.6.2.

⁹⁰⁷ *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2.

⁹⁰⁸ *Gilgameš y el toro celeste*, ETCSL 1.8.1.2.

⁹⁰⁹ *Ninurta y la tortuga*, ETCSL 1.6.3.

⁹¹⁰ *Inanna y Gudam*, ETCSL 1.3.4.

⁹¹¹ *Lugalbanda y la cueva de la montaña*, ETCSL 1.8.2.1.

⁹¹² *Lugalbanda y el pájaro Anzu*, ETCSL 1.8.2.2.

⁹¹³ *Gilgameš y Agga*, ETCSL 1.8.1.1.

			HMLL	
<i>Gilgameš y el toro celeste</i> ⁹¹⁴	F1	Gilgameš	HML HMLV HMLL	EN
<i>Gilgameš, Enkidu y el Inframundo</i> ⁹¹⁵	C1	Gilgameš	HML HMLB/ HMLV HMLL	EI + EN
<i>Gilgameš y Huwawa (versiones A y B)</i> ⁹¹⁶	C1	Gilgameš	HML HMLB HMLL	EI + EN
<i>La construcción del templo para Ningirsu (Cilindros A y B)</i> ⁹¹⁷	C2	Gudea	HMH HMHB HMHL	EN
<i>Išme-Dagan A+V</i> ⁹¹⁸	-	Išme-Dagan	HMH	EN
<i>Išme-Dagan AA</i> ⁹¹⁹	-	Išme-Dagan	HMH	EN
<i>Lipit-Eštar A</i> ⁹²⁰	-	Lipit-Eštar	HMH	EN
<i>Šulgi B</i> ⁹²¹	C1	Šulgi	HMH	EN
<i>Šulgi C</i> ⁹²²	C1	Šulgi	HMH	EN
<i>Šulgi D</i> ⁹²³	C1	Šulgi	HMH	EN
<i>Šulgi E</i> ⁹²⁴	-	Šulgi	HMH	EN
<i>Šulgi G</i> ⁹²⁵	-	Šulgi	HMH	EN
<i>Šulgi O</i> ⁹²⁶	-	Šulgi	HMH	EN
<i>Šulgi R</i> ⁹²⁷	-	Šulgi	HMH	EN
<i>Šulgi X</i> ⁹²⁸	-	Šulgi	HMH	EN
<i>La muerte de Ur-Namma o Ur-Namma A</i> ⁹²⁹	C1	Ur-Namma	HMH HMHB HMHL	EN + ES
<i>Ur-Namma B</i> ⁹³⁰	-	Ur-Namma	HMH	EN
<i>Ur-Ninurta C</i> ⁹³¹	-	Ur-Ninurta	HMH	EN
<i>La victoria de Utu-ḫegal</i> ⁹³²	F1	Utu-ḫegal	HMH HMHB HMHU	EN

⁹¹⁴ *Gilgameš y el toro celeste*, ETCSL 1.8.1.2.

⁹¹⁵ *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*, ETCSL 1.8.1.4.

⁹¹⁶ *Gilgameš y Huwawa (versiones A y B)*, ETCSL 1.8.1.5/ 1.8.1.5.1.

⁹¹⁷ *La construcción del templo para Ningirsu (Cilindros A y B)*, ETCSL 2.1.7.

⁹¹⁸ *Išme-Dagan A+V*, ETCSL 2.5.4.01.

⁹¹⁹ *Išme-Dagan AA*, ETCSL 2.5.4.27.

⁹²⁰ *Lipit-Eštar A*, ETCSL 2.5.5.1.

⁹²¹ *Šulgi B*, ETCSL 2.4.2.02.

⁹²² *Šulgi C*, ETCSL 2.4.2.03.

⁹²³ *Šulgi D*, ETCSL 2.4.2.04.

⁹²⁴ *Šulgi E*, ETCSL 2.4.2.05.

⁹²⁵ *Šulgi G*, ETCSL 2.4.2.07.

⁹²⁶ *Šulgi O*, ETCSL 2.4.2.15.

⁹²⁷ *Šulgi R*, ETCSL 2.4.2.18.

⁹²⁸ *Šulgi X*, ETCSL 2.4.2.24.

⁹²⁹ *La muerte de Ur-Namma o Ur-Namma A*, ETCSL 2.4.1.1

⁹³⁰ *Ur-Namma B*, ETCSL 2.4.1.2.

⁹³¹ *Ur-Ninurta C*, ETCSL 2.5.6.3.

⁹³² *La victoria de Utu-ḫegal*, ETCSL 2.1.6. En este poema, a las hazañas del rey se les atribuye un carácter universal puesto que el monarca libera a todo el País, aunque interpretamos que dicha imagen es ficticia y que los actos del protagonista tienen una repercusión local.

La estructura homogénea de las aventuras de fechorías y carencias (que sucede a nivel estructural y temático) y el diseño básico de las figuras heroicas mediante elementos genéricos (naturaleza, rol, motivación y repercusión) sugieren que la literatura heroica sumeria tiene patrones para elaborar sus composiciones y para crear a los personajes que las protagonizan.

El armazón de los poemas es fijo e inamovible, de modo que podemos analizar las aventuras narrativas sumerias de forma homogénea según el esquema estructural propio que presentan las fechorías y las carencias. Cada una, además, determina el tipo de protagonista y el rol que desempeñan en la composición los personajes secundarios que se necesitan para desarrollar la historia. Las fechorías precisan de un héroe y un antihéroe que generalmente se completan con los auxiliares. Las carencias, por su parte, solo tienen un protagonista, el héroe, que el relato acompaña de mandatarios, donantes y auxiliares mágicos. Igual que sucede con las aventuras narrativas, los protagonistas también están sujetos a ciertas normas que condicionan el diseño de los personajes. Los poemas sumerios, según nuestra interpretación, utilizan elementos básicos para determinar cómo son las figuras heroicas. Se trata de un esquema dual en el que cada factor de caracterización presenta dos opciones que son mutuamente excluyentes de modo que el prototipo heroico es limitado. Un personaje puede ser: divino o humano, protagonista o antagonista, buscador o víctima, universal o local. El espacio en el que suceden sus aventuras, las esferas de acción, presenta tres opciones: sobrenatural, natural o intermedia.

A través de los postulados de Propp y de Campbell y de sus métodos de análisis e interpretación de los relatos y de las figuras heroicas, hemos adquirido las herramientas necesarias para examinar, desde una perspectiva literaria, el funcionamiento de los poemas de aventuras y de los personajes que las protagonizan en la literatura sumeria. De esta manera disponemos de un método homogéneo para analizar cada poema y para realizar ejercicios comparativos entre todas las composiciones y personajes que son del mismo tipo. Todo ello permite detectar los patrones estructurales, temáticos y de caracterización que utiliza la literatura heroica sumeria para dar forma a los relatos y a los actores que participan en ellos.

Una vez delimitados los relatos y analizadas las características básicas que presentan las figuras heroicas sumerias, disponemos del contexto para examinar el rol que desempeña el armamento en las composiciones. Dado que las divinidades son personajes trascendentales dentro y fuera de la literatura sumeria, que son los protagonistas de más

aventuras narrativas y que su vínculo con el armamento es prioritario en las composiciones, el estudio literario sobre el armamento que planteamos en los próximos capítulos se ha limitado a las figuras heroicas divinas.

Los dioses y las criaturas tienen un peso muy destacado en la literatura sumeria. No sólo protagonizan la mayor parte de los relatos de estilo narrativo y son objeto de alabanza en los himnos. Todos los poemas, sean del género que sean, aluden directa o indirectamente a las divinidades. La trascendencia literaria que tienen las entidades sobrenaturales refleja el rol que este tipo de personajes tiene a todos los niveles. En el epicentro de la sociedad, la política, la religión o la economía están los dioses. En contexto literario la superioridad divina que impregna todos los aspectos de la civilización mesopotámica, se transmite mediante la creación de personajes excepcionales cuya caracterización y funciones no tienen parangón. Las atribuciones de los dioses y sus capacidades para desempeñar roles antagónicos e interactuar en cualquier esfera de acción son únicas. El resto de figuras heroicas, ni las criaturas ni los héroes legendarios o históricos, disponen de estos mecanismos.

En los poemas sumerios identificamos diversos tipos de armamento que se emplean con fines distintos. A las armas que se utilizan desde una perspectiva práctica, tipos X1, X1/X2 y X2, se suma el armamento simbólico, X3 y XP, que forma parte de la creación de recursos estilísticos como las metáforas y los símiles. Todos los tipos de armas, además, participan en la caracterización de los personajes heroicos y transmiten imágenes sobre ellos. Esta cuestión es especialmente relevante entre las divinidades, ya que en los poemas que protagonizan las figuras heroicas de esta naturaleza la presencia del armamento y sus múltiples funciones son recurrentes.

CAPÍTULO V. Los héroes y antihéroes divinos

5.1 Breve aproximación a la religión sumeria

En líneas generales el corpus literario sumerio, especialmente los poemas narrativos y los himnos, está protagonizado por personajes de naturaleza divina. Los dioses participan en todo tipo de composiciones, desempeñando los roles principales y secundarios que requiere cada historia. Sin embargo, no todos van armados. Dumuzid, Enlil, Ninħursaĝa, Ninlil, Utu o Nanna, por citar algunos ejemplos, son personajes destacados en numerosas composiciones literarias, incluso protagonistas de algunas de ellas, que no se asocian con el armamento. En cambio, otras figuras, como Inanna, Ninurta, Martu o Nergal, tienen un vínculo con las armas tan significativo que estas forman parte del personaje y son un elemento fundamental en las aventuras que protagoniza. Esta es una de las razones por las cuales el estudio sobre el armamento literario que proponemos a continuación, se centra en las figuras divinas.

Aunque esta propuesta prioriza a los personajes divinos, y los poemas que en los que éstos actúan como héroes y antihéroes, se ha recurrido de forma puntual a ciertas composiciones como *La construcción del templo para Ningirsu*⁹³³, *Lugalbanda y la cueva de la montaña*⁹³⁴, *Lugalbanda y el pájaro Anzu*⁹³⁵, *Gilgameš y Ĥuwawa*⁹³⁶, *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*⁹³⁷, *Los himnos para los templos*⁹³⁸ o el poema de alabanza titulado *La muerte de Ur-Namma* o *Ur-Namma A*⁹³⁹, por dos motivos. En primer lugar, porque algunos de estos relatos contienen referencias significativas a tener en cuenta sobre el armamento de ciertos dioses (*La construcción del templo para Ningirsu* detalla las armas de Ninurta y *Ur-Namma A* las de Nergal) y, en segundo lugar, porque en algunos de los poemas que protagonizan los reyes legendarios de Uruk Lugalbanda y Gilgameš se mencionan las criaturas divinas y se detallan algunos aspectos relativos a su caracterización. Dichos detalles, sumados a los que aparecen en los poemas que protagonizan los dioses, nos permiten ofrecer una imagen más completa sobre la caracterización y las funciones que desempeñan las criaturas en la literatura heroica.

⁹³³ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7.

⁹³⁴ *Lugalbanda y la cueva de la montaña*, ETCSL 1.8.2.1.

⁹³⁵ *Lugalbanda y el pájaro Anzu*, ETCSL 1.8.2.2.

⁹³⁶ *Gilgameš y Ĥuwawa* (versiones A y B), ETCSL 1.8.1.5/ 1.8.1.5.1.

⁹³⁷ *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*, ETCSL 1.8.1.4.

⁹³⁸ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1.

⁹³⁹ *La muerte de Ur-Namma* o *Ur-Namma A*, ETCSL 2.4.1.1.

Las figuras heroicas de naturaleza divina son los dioses y las criaturas. Se trata de dos grupos de personajes muy diferentes entre sí a todos los niveles. Su caracterización física, sus habilidades y los roles que desempeñan en los poemas son distintos para los dioses y para las criaturas. Las divinidades tienen género definido (masculino y femenino), son antropomorfos, tienen poderes excepcionales, actúan en todas las esferas de acción y desempeñan todos los roles principales y secundarios posibles. Las criaturas, por su parte, aparentemente no tienen género, son fieras o seres híbridos, su poder es inferior al de los dioses, su rango de acción se reduce a las esferas sobrenatural e intermedia y sus funciones en los relatos se limitan a los roles de antihéroes, donantes y auxiliares. También cabe señalar que las divinidades son un conjunto de personajes homogéneo mientras que las criaturas son heterogéneas.

Los dioses que protagonizan las aventuras heroicas no son solo personajes literarios. Se trata de las entidades que dan forma a la religión mesopotámica. Por ese motivo para poder analizar completamente a las figuras heroicas divinas combinamos religión y literatura, los dos contextos que materializan a los dioses y definen sus atributos, sus habilidades, sus características genéricas y las peculiaridades que posee cada figura.

El estudio de la religión implica abordar numerosas cuestiones complejas como, por ejemplo, determinar el motivo y el modo en el que surge la esfera religiosa, analizar todos los componentes que forman parte de ella, comprender la forma de imaginar y de representar a las divinidades que escoge cada cultura o interpretar cuál es la relación entre el mundo divino y el humano son algunas de las preguntas a las que los investigadores de esta materia tratan de dar respuesta⁹⁴⁰.

En la civilización mesopotámica los dioses son los representantes, la manifestación o materialización, de la religión. Los dioses son los creadores de todo y de todos, los que determinan el destino de los seres vivos y quienes deciden si el País funciona en orden y armonía o se desata el caos y la destrucción. Las divinidades disponen de templos en las ciudades en los que se les rinde culto y se les procura todo lo necesario, los seres humanos están a su servicio (incluidos los monarcas) y les obsequian con todo tipo de objetos de gran valor y con festividades en su honor. Todo ello muestra que los dioses son figuras

⁹⁴⁰ Para una aproximación sobre todas estas cuestiones relativas a los principios básicos de las religiones y del modelo mesopotámico véase: Kramer 1950, 1956b; Jacobsen 1963, 1970a, 1976a; Lambert 1975, 1990a; Bóttger 1952, [1987] 1992, [1998] 2001; Mander 2000; Veldhuis 2004; Beckman 2005; Zgoll 2006; Johnston 2007, 2017; Porter 2009; Schneider 2011; Cunningham 2013b; Spaeth 2013; Hrůša 2015; Lenoir 2018; Sazonov 2019, entre otros.

trascendentales, cuyo poder se materializa en todos los sentidos, especialmente en el sistema político ya que, según la tradición, las divinidades son las que transmiten la realeza a la humanidad tal y como detalla el poema pseudohistórico titulado *La Lista Real Sumeria*⁹⁴¹. En este sentido, también cabe señalar que el rey y su linaje dependen completamente de los dioses que le escogen como representante⁹⁴².

Junto a los dioses, que son el epicentro, forman parte de la esfera religiosa muchos otros elementos, como son los espacios sagrados, los símbolos, los textos, las prácticas rituales, las ceremonias y todos los principios filosóficos que forman parte de las enseñanzas y de la tradición que explican el funcionamiento del mundo conocido y del universo divino sobrenatural. El tema puede abordarse desde dos perspectivas distintas: proponiendo una aproximación microscópica para analizar un aspecto concreto de la esfera religiosa, o bien planteando un estudio de carácter macroscópico para comprender la religión teniendo en cuenta todos los elementos que forman parte de ella. Desde estos dos puntos de vista se han producido múltiples publicaciones dedicadas a la religión mesopotámica⁹⁴³, algunas de las cuales, incluso, ponen en duda la validez y la utilidad de realizar este tipo de estudios⁹⁴⁴.

Desde una perspectiva moderna, la religión se define como el conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad y de los sentimientos de veneración y temor hacia ella. El concepto también incluye las normas morales para la conducta individual y social y las prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio. La religión también incluye la profesión y observancia de la doctrina religiosa⁹⁴⁵. Sin embargo, cuando se definen los sistemas religiosos de la antigüedad, especialmente en sus primeros estadios, se plantea una descripción distinta que no se centra en creencias o dogmas sino en la función cultural. En este sentido, expone Lenoir su idea de la religión considerando que se trata de un fenómeno cultural que nace a raíz de la creencia en un mundo invisible, una realidad

⁹⁴¹ *La Lista Real Sumeria*, ETCSL 2.1.1.

⁹⁴² Para una panorámica general sobre la relación entre la realeza mesopotámica y las divinidades véase: Frankfort [1948] 1978; Steinkeller 1999; Brisch 2008, 2011, 2013; Cooper 2008; Michalowski 2008; Selz 2008; Winter 2008, 2016; Sazonov 2016, 2019; Richardson 2018, entre otros.

⁹⁴³ Para un repaso sobre las publicaciones más destacadas en materia religiosa del siglo XX y comienzos del XXI véase: Zgoll 2006: 329-333. Disponemos de todo tipo de monografías y artículos especializados sobre religión mesopotámica, dedicados a temas diversos como son las divinidades, los templos, el sistema conceptual, la realeza divina, etc. Algunos ejemplos son las publicaciones de Porter 2009; Sallaberger 2010, 2019; Abusch 2011; Schneider 2011; Rubio 2011; Kuiper 2011: 150-179; Hundley 2013a, 2013b; Lambert 2013; Lisman 2013; Espak 2015; Hrůša 2015; George y Oshima 2016; Foster 2016b, Selz 2016, 2019; Richardson 2017, entre otras.

⁹⁴⁴ Sobre esta cuestión véase: Oppenheim 1964: 171-183.

⁹⁴⁵ Definición extraída de la RAE. <https://dle.rae.es/religi%C3%B3n>. Última consulta, 05-09-2020.

supra empírica que es tan antigua como la propia humanidad⁹⁴⁶. La religión, por tanto, tiene el propósito de explicar la interacción o la aproximación de los seres humanos con las divinidades (en las religiones politeístas) o con Dios (en las monoteístas). Al margen de las consideraciones filosóficas o espirituales, Lenoir sugiere que los sistemas religiosos surgen ante la necesidad que tienen los seres humanos de comprender su propia existencia, para explicar aquello que se desconoce y para transmitir las normas de conducta, los valores e ideales y las tradiciones, de generación en generación.

El estudio de la religión mesopotámica es problemático. Cualquier aproximación está condicionada por las creencias, la mentalidad y los principios que tiene cada investigador. A la lejanía temporal cabe añadir las limitaciones propias de las fuentes y la validez de los conceptos modernos para etiquetar y definir los elementos religiosos que presuponemos que existen (tales como el sentimiento, la espiritualidad o la experiencia).

La religión es la experiencia humana de lo sobrenatural cuyos máximos representantes son los dioses⁹⁴⁷. De algún modo, dicha experiencia va tomando forma y acaba dando lugar a un sistema religioso que define el universo sobrehumano, a los seres que forman parte de él y establece el vínculo entre lo sagrado y la humanidad. En el proceso de consolidación de la religión se crean el panteón, los textos sacros, los templos, las prácticas y rituales, el culto, la clase sacerdotal, etc.

Determinar cuándo surge la experiencia religiosa en Mesopotamia y la forma que adopta el sistema religioso se explica mediante dos propuestas diferentes: el sistema único y los sistemas múltiples. Para presentar las líneas principales de cada hipótesis centralizamos la cuestión en los postulados de Jacobsen (que defiende los sistemas múltiples⁹⁴⁸), Bottéro (que sostiene el sistema único⁹⁴⁹) y Lambert (que plantea una opción intermedia de dos sistemas, uno en el norte y otro en el sur, el denominado sistema “sumero-babilónico”⁹⁵⁰).

Jacobsen considera que, entre el IV y el I milenio a.n.e., en Mesopotamia se suceden tres modelos religiosos distintos: “el panteón sumerio”⁹⁵¹ (el más antiguo y el que

⁹⁴⁶ Lenoir 2018. Sobre los principios básicos de las religiones de la antigüedad y el vínculo con la mitología véase también Johnston 2007, 2017, 2018.

⁹⁴⁷ Sobre este concepto en la cultura mesopotámica véase: Oppenheim 1964: 172; Jacobsen 1970a: 1-2; Bottéro [1952] 2001: 21-26; Veldhuis 2004: 12; Schneider 2011: 16; Hrůša 2015: 13. Sobre sus características básicas véase: Oppenheim 1964: 180-181; Jacobsen 1970a: 1, 1976a: 3-21; Lambert 1990a: 116; Beckman 2005; Hundley 2013: 69; Hrůša 2015: 13.

⁹⁴⁸ Jacobsen 1970b: 21-37.

⁹⁴⁹ Bottéro 1995, [1952] 2001.

⁹⁵⁰ Lambert 1990a.

⁹⁵¹ Jacobsen 1970b: 21-34.

representa la cultura sumeria), “el panteón acadio”⁹⁵² (el sistema de los pueblos semíticos que permea en el territorio a partir de la segunda mitad del III milenio y que se entremezcla con el modelo sumerio tras la constitución del reino acadio) y “el panteón asirio-babilónico”⁹⁵³ (el modelo que se impone a partir del II milenio y que se caracteriza por las tendencias henoteístas, el establecimiento de las divinidades estatales y la implantación de nuevas prácticas rituales como los dioses personales y las consultas de auspicios). Cada sistema, según Jacobsen, representa un modelo, cultural, político y económico diferente. La experiencia religiosa, por tanto, surge durante el IV milenio y se desarrolla en tres formas distintas.

En *The Treasures of Darkness. A History of Mesopotamian Religion*⁹⁵⁴, Jacobsen profundiza en su hipótesis. En lugar de analizar el panteón y utilizarlo como un reflejo del modelo social y político, Jacobsen asocia los avances y los temas centrales de la civilización mesopotámica en cada periodo histórico, con los atributos y los dones que caracterizan y transmiten los dioses más destacados de cada etapa⁹⁵⁵. De este modo, el IV milenio a.n.e. pertenece a “los dioses proveedores”, las divinidades de la fertilidad y la creación que representan una época en la que el hambre y la subsistencia son la máxima preocupación del sistema político, económico y social. El milenio siguiente, en el que emergen las ciudades-estado y las monarquías independientes militarmente activas, es el de “los dioses regentes”, un modelo religioso localizado donde cada divinidad es responsable de su propio reino. Los periodos posteriores, II y I milenio a.n.e., en los que cristaliza el modelo estatal, la centralización y la homogeneización cultural y política entorno a dos núcleos, Asiria y Babilonia, se asocian con “los dioses parentales”, un sistema religioso que sobredimensiona a una divinidad por encima del resto y que representa en el dios elegido el vínculo indivisible entre el estado, el monarca y el territorio. Paralelamente, en el seno del sistema religioso estatal florece una religión de carácter íntimo y personal que profundiza en la experiencia mundana de los humanos con los seres sobrenaturales, en busca del favor, la protección y la intervención favorable de las divinidades, que se comunican a través de señales que han de ser debidamente interpretadas.

⁹⁵² Jacobsen 1970b: 34-35.

⁹⁵³ Jacobsen 1970b: 35-37.

⁹⁵⁴ Jacobsen 1976a.

⁹⁵⁵ La asociación entre los atributos divinos y los temas centrales de cada periodo histórico también se detallan en Jacobsen 1963.

Jacobsen propone que el primer panteón jerarquizado se asocia con la cultura sumeria y sucede en la Baja Mesopotamia durante el III milenio a.n.e.⁹⁵⁶. La experiencia con las divinidades, no obstante, comienza a gestarse en ese mismo territorio durante el milenio anterior, tal y como atestiguan la iconografía, las representaciones no antropomorfas de diversas entidades de carácter sobrenatural, los indicios que sugieren la existencia de espacios sagrados y las prácticas rituales relativas a las divinidades asociadas con la fertilidad⁹⁵⁷. Kramer también sostiene que la creación del panteón jerarquizado es un logro, junto a la escritura, de la civilización sumeria⁹⁵⁸.

El sistema sumerio desarrolla el panteón y da forma y atribuciones a los dioses (se impone el antropomorfismo y la jerarquía divina que emula el sistema político establecido). Con el periodo acadio se implanta un sistema que combina la tradición sumeria con los principios elementales de la experiencia religiosa semítica. Todo ello supone un ajuste en el panteón y en las divinidades que se elabora mediante procesos de sincretismo. Los cambios políticos e ideológicos del II y I milenio dan lugar a un nuevo modelo que centraliza el poder divino en ciertas figuras, que modifica la estructura tradicional del panteón y que canaliza la experiencia religiosa en dos ámbitos: el escenario público, estatal y oficial y el espacio individual, íntimo y personal.

Frente a los sistemas múltiples de Jacobsen, Bottéro sostiene que la religión mesopotámica es un modelo único que se crea durante el III milenio y que evoluciona paulatinamente, nutriéndose de todas las culturas y las tradiciones que conviven en el territorio.

Para Bottéro existen dos tipos de religiones: las prehistóricas o primitivas y las históricas⁹⁵⁹. En el primer grupo la religión es un elemento comunitario cuyo propósito consiste en transmitir y salvaguardar las costumbres y las tradiciones de la comunidad. Las denominadas religiones históricas, que son de carácter individual, son aquellas en las que se crea un sistema complejo de creencias cuyas normas o doctrinas quedan reflejadas en un libro sagrado que se convierte en la guía espiritual, moral y política de la comunidad. Las religiones históricas atribuyen a un determinado personaje (que se manifiesta como un ser real, sobrenatural o una mezcla de ambas), la creación y la difusión de su propia experiencia y del sentimiento de lo sagrado (sucede así en el

⁹⁵⁶ Jacobsen 1970a: 2

⁹⁵⁷ Jacobsen 1970a: 3-5, 1976a: 23-73.

⁹⁵⁸ En todas las monografías de Kramer el autor atribuye la invención de la religión, igual que la escritura, a la civilización sumeria. Sucede así en: Kramer [1944] 1998, 1950, 1956b, entre otras.

⁹⁵⁹ Bottéro [1952] 2001: 25.

cristianismo, el budismo o el islam). Estos dos tipos de religiones enfrentan el politeísmo primitivo y el monoteísmo histórico.

La religión mesopotámica es prehistórica en tanto que esta no dispone de escrituras sacras, ni de un profeta ni tampoco de dogma, fe o de una autoridad religiosa máxima. Su función principal, por tanto, es la transmisión cultural. Bottéro propone que en Mesopotamia la experiencia religiosa se basa en tres pilares: el sentimiento, las representaciones y el comportamiento⁹⁶⁰. Estos elementos configuran lo que se entiende y se percibe como sobrenatural (todo aquello que causa temor y fascinación por ser desconocido e inexplicable), la representación fantástica e imaginativa de las divinidades y el modo de proceder frente a la experiencia religiosa que se regula a través del culto, de las prácticas y rituales y de las ceremonias religiosas. Todas estas cuestiones forman parte de la tradición cultural de la comunidad y se transmiten de generación en generación. La experiencia religiosa se puede modificar, distorsionar, ampliar o reducir con el paso de los milenios, pero todo ello son variaciones de un modelo religioso único. Desde esta perspectiva, los modelos sumerio, acadio y asirio-babilónico que plantea Jacobsen no tienen razón de ser, ya que las particularidades de dichos modelos son modificaciones y ajustes que experimenta el sistema religioso único, una construcción híbrida a la que contribuyen todas las culturas que conviven en Mesopotamia.

En una postura intermedia entre los sistemas múltiples de Jacobsen y el modelo único de Bottéro, Lambert considera que las diferencias culturales entre el Norte y el Sur de Mesopotamia se materializan paralelamente en la creación de dos sistemas religiosos diferentes entre sí. La configuración de la experiencia religiosa semítica de la zona norte es la que hereda Asiria mientras que en la Baja Mesopotamia florece el sistema sumerio que adopta Babilonia⁹⁶¹. De este modo, Lambert hace una propuesta alternativa a los sistemas múltiples de Jacobsen y al modelo híbrido unitario de Bottéro ya que su hipótesis plantea dos sistemas religiosos que responden a la dualidad simbólica e ideológica que se establece entre el Norte y el Sur⁹⁶². La hipótesis dual de Lambert define el sistema religioso de la Baja Mesopotamia como un modelo homogéneo y continuista. El reino babilónico, que emerge en el siglo XVIII a.n.e., unifica toda la Baja Mesopotamia

⁹⁶⁰ Bottéro [1952] 2001: 15.

⁹⁶¹ Lambert 1990a: 115. M. Hundley coincide con Lambert en que el modelo religioso asirio y el babilónico se sostienen en tradiciones diferentes (Hundley 2013: 69, nota al pie No. 9).

⁹⁶² Lambert 1990a: 126.

política, cultural e ideológicamente, heredando de forma natural las tradiciones y las creencias a las que dieron forma las antiguas ciudades-estado sumerias⁹⁶³.

Lambert y Jacobsen coinciden en que la primera experiencia religiosa en Mesopotamia se asocia con la tradición cultural sumeria, algo que Bottéro rechaza argumentando que la supuesta civilización sumeria no es un producto genuino y aislado que se desarrolle ajeno a su entorno⁹⁶⁴. Lambert utiliza dos aspectos singulares de la experiencia religiosa que solamente suceden en la Baja Mesopotamia durante el III milenio para sostener su argumento. Advierte que la forma de representar a los dioses combinando el teriomorfismo y el antropomorfismo, y la utilización del determinativo divino (DIĜIR) para identificar todo aquello que pertenece o que forma parte de la noción de divinidad⁹⁶⁵, son dos expresiones o ideas religiosas que no tienen continuidad en los milenios posteriores. La representación teriomorfa de los dioses, que asocia las figuras divinas con sus elementos originarios, y la “dingirización” de todo tipo de fenómenos u objetos, que comparten la esencia sagrada de sus portadores y en algunos casos se transforman en entidades divinas por sí mismas, desaparecen con la consolidación definitiva del antropomorfismo y con la transformación de los fenómenos y los objetos antiguamente divinizados en símbolos o emblemas de los dioses.

Las propuestas de Jacobsen y Lambert se distinguen en tres puntos: el periodo en el que cada autor sitúa la creación de la religión, el IV milenio a.n.e. para Jacobsen y el III milenio a.n.e. para Lambert, el número de sistemas religiosos que contemplan, tres en el caso de Jacobsen y dos en el de Lambert, y la perspectiva de carácter continuista o rupturista que utilizan para relacionar los distintos sistemas entre sí. Lambert establece una línea continua entre el sistema sumerio y el reino babilónico, mientras que Jacobsen señala que cada nuevo modelo absorbe y sustituye la experiencia anterior.

De las tres opciones para explicar el surgimiento de la religión y el formato que esta adopta, optamos por la de Jacobsen. Desde nuestro punto de vista, las modificaciones que experimenta la representación divina, la estructura del panteón y el sincretismo religioso que afecta a los dioses (que sucede en el cambio entre las ciudades-estado sumerias y el reino acadio y con la consolidación de los modelos estatales durante el II y el I milenio)

⁹⁶³ Lambert 1990a: 121, 125.

⁹⁶⁴ Bottéro [1952] 2001: 49-50.

⁹⁶⁵ Lambert 1990a: 127-129; Hundley 2013: 74-75. Igual que Lambert, Hundley señala que la asociación del determinativo divino a ciertos objetos (especialmente con las armas) es una particularidad que ocurre solamente en la Baja Mesopotamia y durante el III milenio a.n.e. Porter también sostiene que la divinización de los objetos propiedad de los dioses es una peculiaridad de la órbita sumeria (Porter 2009: 5-8). Para un análisis de los objetos “divinos” o “divinizados” véase: Porter 2009: 153-194.

son tres elementos que, con el paso de los milenios, cambian de forma y de significado del mismo modo que el sistema político, económico y social también varía⁹⁶⁶. Por todo ello, opinamos que la experiencia religiosa en Mesopotamia adopta formas múltiples, la primera de las cuales sucede entre el IV y el III milenio en la Baja Mesopotamia, el territorio de Sumer. Desde el punto de vista de los nombres de las divinidades y de la lengua que se emplea en los textos e inscripciones, esta primera etapa de la religión forma parte de la cultura sumeria.

5.2 Los dioses sumerios

La lengua sumeria no tiene ninguna palabra concreta para expresar el concepto de “religión”. Sin embargo, sí posee un término específico para referirse a las divinidades, *diĝir*⁹⁶⁷. Este sustantivo se emplea como nombre, cuyos significados más habituales son “cielo” o “dios, diosa”, y como determinativo (^d) para indicar que la palabra a la que precede pertenece o forma parte de la esfera divina.

En Mesopotamia las divinidades, con independencia del sistema religioso y del periodo histórico que se estudie, condicionan la cultura, la política, la economía y la vida cotidiana en tanto que se consideran los creadores de todo y de todos⁹⁶⁸. En la tradición sumero-acadia, los dioses tienen dos espacios preferentes: la religión y la literatura. Ambos contextos describen a las divinidades y todo aquello que tiene que ver con ellas: sus actividades, atributos, obligaciones y responsabilidades, la familia a la que pertenecen, su función, su posición en el panteón, los símbolos y emblemas con los que se identifican etc. La literatura y la religión comparten los mismos principios básicos para representar a las figuras divinas y todo lo que tiene que ver con ellas. Sin embargo, cada una transmite una imagen diferente de los dioses. El contexto religioso presenta a las entidades divinas de forma estática y oficial mientras que la literatura convierte a esos mismos dioses en personajes que se describen de un modo más personal, dinámico y libre. Son dos imágenes diferentes que se construyen sobre los mismos principios y que se

⁹⁶⁶ Sobre esta cuestión véase: Jacobsen 1970a, 1970b, 1976a.

⁹⁶⁷ Sobre esta palabra véase: van Dijk 1957-1971: 532; Halloran 2003:53; Sallaberger 2006: 104-105; Sommerfeld 2014a: 775-776; Foxvog 2016:11.

⁹⁶⁸ Sobre las divinidades mesopotámicas véase: van Buren 1945; Kramer [1944] 1998, 1950, 1956b, 1963: 112-164; van Dijk 1957-1971, 1964-65; Solyman 1964; Oppenheim 1964: 171-227; Cassin 1968; Jacobsen 1970a, 1970b, 1976a; Lambert 1975, 1990, 1997; Cohen 1988, 2017; Bottéro y Kramer 1989: 56-104; Black y Green 1992; Bottéro 1992: 212-231, [1998] 2001: 67-102; George 1993, 2016; Finkel y Geller 1997; Klein 1997c, 2010, 2013; Selz 1997, 2008, 2016; Vanstiphout 1998, 2002, 2009: 15-40; Porter 2000, 2009; Ornan 2005, 2009, 2013; Espak 2006, 2019; Hruša 2015: 23- 61, entre muchos otros.

complementan entre sí, ya que cada una enfatiza un aspecto de lo divino: lo solemne y lo fantástico.

Para dar forma a sus propias imágenes la religión y la literatura escogen a dioses distintos. La esfera religiosa prioriza los demiurgos, que son responsables de los actos creadores que han dado forma al orden preestablecido y que encabezan las familias divinas (An, Enlil, Enki, Ninazu, Nanna o Ninħursaĝa). La literatura, en cambio, escoge a los hijos y nietos de los demiurgos para construir sus relatos y para dar vida a personajes que actúan, que realizan todo tipo de actos, que tienen personalidad, inquietudes y deseos. La diferencia más notable entre la imagen divina que transmite la religión y la que propone la literatura tiene que ver con la humanización de las figuras. Los demiurgos están por encima de las pasiones, mientras que los dioses de segunda y tercera generación se presentan en las composiciones como seres emocionalmente complejos con sus ambiciones, motivaciones e intereses propios.

Las autoridades divinas más destacadas del panteón sumerio son An, Enlil, Enki, y Ninħursaĝa⁹⁶⁹. Las cosmogonías señalan que estos cuatro personajes son determinantes en la creación, organización y distribución de todo lo que forma parte del mundo⁹⁷⁰. Estos personajes, exceptuando a Enlil y Enki, no protagonizan historias de aventuras, sino que en las composiciones literarias suelen desempeñar los roles de mandatorios, ayudantes y donantes. Los protagonistas de fechorías y carencias son sus hijos, especialmente Inanna y Ninurta. Interpretamos que esta distinción entre personajes tiene que ver con la creatividad y la imaginación que caracterizan a las composiciones literarias. Es más sencillo y aceptable para la comunidad receptora que las aventuras heroicas que están plagadas de emociones y de actos humanos las lleven a cabo los dioses que no lideran el panteón y que son responsables del orden del universo.

El equilibrio entre los personajes, el tipo de composición y la carga emocional que se transmite son cuestiones que Campbell enfatiza en *El héroe de las mil caras* y que utiliza para excluir a las divinidades demiurgas y a las cosmogonías de las aventuras

⁹⁶⁹ Para una aproximación general a estos personajes véase: Jacobsen 1976a: 95-116, así como sus entradas específicas en Leick 1991; Black y Green 1992; van der Toorn, Ebeling y van der Horst 1999; Lurker 2004 y en el portal ORACC: <http://oracc.museum.upenn.edu/amgg/listofdeities/index.html> (Última consulta, 02-09-2020).

⁹⁷⁰ Los relatos cosmogónicos más destacados del corpus sumerio son: *Enki y Ninħursaĝa*, ETCSL 1.1.1., *Enki y el orden del mundo*, ETCSL 1.1.3., *Enlil y Ninlil*, ETCSL 1.2.1., *Enlil y Sud*, ETCSL 1.2.2., *La canción de la azada*, ETCSL 5.5.4., *El génesis de Eridu*, *La historia de la inundación* y *El descenso de Inanna al Inframundo*, ETCSL 1.4.1., entre otros. Sobre estos y otros poemas véase: ANET, ANET³Spl.; Kramer [1944] 1998; Jacobsen 1987; Bottéro y Kramer 1989; Hallo 2003; Black *et.al* 2004; Volk 2015; Verderame 2016, entre otros.

heroicas⁹⁷¹. Según Campbell, cada relato cuenta con un personaje idóneo: los demiurgos en las cosmogonías, los semidioses y hombres fabulosos en la mitología y los humanos en las leyendas y las crónicas. Estos tres tipos de composiciones, cosmogonía, mito y leyenda, pertenecen a dos ámbitos culturales distintos: la esfera religiosa y litúrgica (cosmogonías y mitología) y la literatura (leyendas y crónicas). De este modo, cualquier divinidad queda fuera de la aventura y su participación en las composiciones literarias se limita al rol de agente externo desencadenante y a episodios puntuales en los que las divinidades interceden a favor o en contra del héroe. El esquema de Campbell se ajusta parcialmente al corpus sumerio. Tal y como él propone, los demiurgos y las cosmogonías son distintas a las aventuras heroicas, y sus personajes tienen un componente emocional que no poseen los dioses creadores. Sin embargo, el carácter de las divinidades de segunda y tercera generación que protagonizan los poemas de aventuras y las pasiones que les empujan a actuar no son distintos de los que se atribuyen a los héroes mortales legendarios e históricos. Por todo ello, interpretamos que desde la óptica de los personajes y de la libertad creativa de los poemas, la mitología también forma parte de la literatura.

Las divinidades, o “numina”⁹⁷², son la personificación de todo aquello que se sitúa fuera del espacio natural y que escapa al control y el entendimiento de los seres humanos (los elementos de la naturaleza, los fenómenos meteorológicos, los poderes del cosmos, los cuerpos celestes, etc.). Todo aquello que se considera “sobrenatural” forma parte, pertenece y representa a los dioses. La construcción de las figuras divinas, a nivel religioso y literario, se elabora combinando los atributos genéricos de clase y las particularidades que identifican a cada miembro del conjunto divino. Los rasgos y atributos genéricos que comparten todos los dioses sumerios son los siguientes:

- El origen de las primeras divinidades no está claro. En los albores de la creación, en el momento en el que comienza a funcionar el universo, se tiene constancia de la existencia de diversas generaciones de divinidades, pero no se especifica cuándo, dónde o de qué modo surge la primera divinidad⁹⁷³.
- Las divinidades son invisibles para los seres humanos. Sin embargo, sus poderes y dones sí se materializan a través de los fenómenos naturales, de los astros, de

⁹⁷¹ Sobre el ciclo cosmogónico y los personajes que forman parte de él véase: Campbell [1949] 2017: 283-324.

⁹⁷² Jacobsen (Jacobsen 1976a: 3-5) define a las divinidades mediante los postulados de O. Rudolph (Rudolph 1923).

⁹⁷³ Sobre el origen de las divinidades y su función en la creación véase: Bottéro [1952] 2001: 97-102; Vanstiphout 2009: 18-20; Lisman 2013: 23-75, entre otros.

los elementos o de los animales⁹⁷⁴. Para procurar la presencia divina y hacerla visible, los humanos recurren a diversos mecanismos: como la creación de espacios sagrados, de estatuas y de símbolos y emblemas⁹⁷⁵.

- La iconografía y los textos, a partir del III milenio, dotan a las divinidades de un aspecto físico antropomorfo que se completa con tres atributos exclusivos para los dioses: no envejecen, no enferman y no mueren por causas naturales. Aunque su físico sea similar al de los humanos, las divinidades tienen todo tipo de poderes mágicos⁹⁷⁶.
- Los dioses tienen dos dones excepcionales: el *me-lam₂* o la “luminosidad aterradora”⁹⁷⁷ y el *ni₂* o el “aura temible”⁹⁷⁸. Estos dos elementos confieren a su poseedor un aspecto extraordinario, una especie de brillo o llama que los envuelve y que se proyecta fuera de ellos.
- Las divinidades, desde el punto de vista de la cotidianidad, son parecidas a los seres humanos ya que tienen género, una personalidad, viven en familias, procrean y tienen necesidades como, por ejemplo, alimentarse, beber, descansar, vestirse, etc.⁹⁷⁹.
- Las figuras divinas se agrupan por genealogías⁹⁸⁰. Se trata de familias extensas que se componen de una pareja progenitora, sus descendientes y todos aquellos consejeros, ayudantes, asistentes y sirvientes que atienden al dios principal y a su familia. El estudio de las genealogías muestra que el matrimonio es el vínculo divino de unión entre los dioses y que la procreación se realiza mediante actos sexuales⁹⁸¹ (es decir, que las divinidades nacen de sus progenitores).

⁹⁷⁴ Sobre esta cuestión véase: Kramer 1963a: 113; Jacobsen 1976a: 3-17.

⁹⁷⁵ Para una aproximación a los símbolos y emblemas divinos véase: van Buren 1945; Goof 1963; Black y Green 1992; Szarzyńska 1994, 1996; Green 1995; Selz 1997; Steinkeller 1998; van Dijk 2016, entre otros.

⁹⁷⁶ Sobre la naturaleza y el aspecto divino véase: Kramer 1963a: 117; Jacobsen 1970a, 1970b: 16-21, 1976; Lambert 1990a; Bottéro [1952] 2001: 83-91; Ornan 2009; Porter 2009; Vanstiphout 2009: 27-29; Braun-Holzinger 2013; Hrůša 2015: 24, entre otros.

⁹⁷⁷ Sobre este concepto véase: Halloran 2003: 119; Sallaberger 2006: 433; Sommerfeld 2014a: 2522-2523; Foxvog 2016: 36. Existen diversas publicaciones especializadas relativas al *me-lam₂* entre otras cabe señalar: Cassin 1968; Black y Green: 130-131; Krebernik 1993; Emelianov 2010; Hrůša 2015: 24.

⁹⁷⁸ Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 13; Sallaberger 2006: 486-487; Sommerfeld 2014a: 2797-2799; Foxvog 2016: 46.

⁹⁷⁹ Sobre el carácter de los dioses véase: Bottéro [1952] 2001: 91-94.

⁹⁸⁰ Para una panorámica general sobre las listas de divinidades véase: Deimel 1923, 1924; Lambert 1957-1971b; Peterson 2009; Espak 2011; Rubio 2011; Lisman 2013: 77-142, entre otros.

⁹⁸¹ Vanstiphout 2009: 20-21.

- Los dioses, algunas criaturas⁹⁸² y ciertos objetos como los carros, las armas, los instrumentos musicales, las coronas, tronos y cetros van precedidos del determinativo DIGIR^(d), lo que sugiere que el concepto o la condición de divinidad no se limita únicamente a los dioses antropomorfos.
- La tradición sumeria divide a la totalidad en dos espacios: el “universo natural” y el “subnatural”. El primero consta de cuatro regiones: el cielo, la tierra (el reino donde viven los humanos), las aguas subterráneas y el “lado sombrío” (donde viven las criaturas). El segundo es el inframundo, el reino del no retorno⁹⁸³.
- El panteón es un sistema jerárquico y aristocrático⁹⁸⁴ cuya máxima autoridad es la asamblea divina⁹⁸⁵. A diferencia de lo que sucede en las religiones monoteístas, las divinidades sumerias no son omnipotentes de modo que cada miembro se encarga de gestionar una esfera de poder, los denominados me⁹⁸⁶.
- Los dioses son los soberanos de las ciudades-estado de la Baja Mesopotamia. Además de proteger y supervisar el reino, cada dios tiene la potestad para escoger al monarca que actúa como su máximo representante⁹⁸⁷. El sistema religioso sumerio tiene un carácter local y comunitario. Cada territorio prioriza a su divinidad patrona y adapta el panteón, los relatos mitológicos y las prácticas religiosas para su dios. Sin embargo, todas las comunidades reconocen los espacios sagrados de Nippur y Eridu que son un punto de encuentro cultural y religioso que aún a todas las ciudades-estado sumerias.

⁹⁸² Sobre los monstruos y criaturas que forman parte de la categoría divina véase: Black 1987; Black y Green 1992: 63- 65; Green 1993a; Wiggermann 1993a; Feldt 2010; Konstantopoulos 2015; Hruša 2015: 26-31, entre otros.

⁹⁸³ Vanstiphout 2009: 24-25.

⁹⁸⁴ Para una panorámica general sobre el panteón y su estructura véase: Jacobsen 1970b; Lambert 1990a; Bottéro [1952] 2001: 68-79; Sallaberger 2010; Rubio 2011, entre muchos otros.

⁹⁸⁵ Jacobsen 1976a: 86- 91.

⁹⁸⁶ Sobre este concepto véase: Halloran 2003: 12-13; Sallaberger 2006: 428-430; Sommerfeld 2014a: 2502-2509; Foxvog 2016: 36. Para una panorámica general sobre las implicaciones, el significado y la utilización de los me véase: Kramer 1963a: 115-117; Jacobsen 1976a: 84-86; Rosengarten 1977; Farber 1987-1990; Black y Green 1992: 130; Klein 1997c; Bottéro [1952] 2001: 120; Vanstiphout 2009: 33-35; Hruša 2015: 36-38, entre otros.

⁹⁸⁷ Vanstiphout 2009: 30-33.

- El templo (e₂⁹⁸⁸) es el lugar de residencia de las familias divinas en el reino natural o humano. En estos espacios sagrados la comunidad se encarga de satisfacer todas las necesidades de sus divinidades⁹⁸⁹.
- La humanidad es un producto de la creación divina. Dado que el propósito de crear a los seres humanos es el de servir a los dioses, la relación que se establece entre ambos es del tipo amo-siervo⁹⁹⁰. Las divinidades son distantes con los humanos (el contacto o la interacción entre ellos es muy limitado y generalmente es de tipo pasivo-agresivo). Los dioses protegen y supervisan la comunidad que dirigen, pero no se interesan especialmente por sus habitantes. Las decisiones divinas, favorables o catastróficas, se aplican sin razón o justificación alguna (es cosa del “destino” o predestinación, el nam-tar). En el II milenio a.n.e., con el propósito de paliar la distancia entre los dioses y la humanidad, se crean los denominados “dioses personales” figuras menores cuya función principal consiste en interceder ante las grandes divinidades en favor de los individuos⁹⁹¹.

De todos los elementos que caracterizan a las divinidades, hay dos cuestiones que han generado polémica: la representación y los componentes que forman parte de la categoría divina. Estas dos cuestiones son básicas para el presente trabajo. El aspecto físico es un elemento que en la iconografía y en la literatura ayuda a diferenciar a los dioses de los demás seres sobrenaturales. La segunda cuestión, la divinización de los objetos, afecta al armamento.

En las fuentes iconográficas y textuales, los entes divinos adoptan dos formas: antropomorfa y no antropomorfa. Los dioses generalmente se asocian con la forma humana. Sin embargo, el resto de seres que se incluyen en la categoría divina (todos aquellos que se acompañan del determinativo DIĜIR) no son antropomorfos.

Jacobsen propone que las distintas formas de representar a los seres sobrenaturales es otra muestra que atestigua los distintos modelos religiosos que se suceden en Mesopotamia. Jacobsen identifica las manifestaciones no antropomorfas con las primeras

⁹⁸⁸ Sobre el significado de esta palabra véase: Halloran 2003: 3; Sallaberger 2006: 138; Sommerfeld 2014a: 920- 924; Foxvog 2016: 16.

⁹⁸⁹ Para una panorámica general sobre los templos véase: Frankfort [1948] 1978: 214-344; Black y Green 1992: 174- 177; George 1993; Bottéro [1952] 2001: 142-147; Beaulieu 2011; Hundley 2013b; Attinger 2014; Averbeck 2014; Hrůša 2015: 63-76, entre otros.

⁹⁹⁰ Kramer 1963a: 123; Lambert 1990a: 118; Bottéro [1952] 2001: 59-63, 123-130.

⁹⁹¹ Sobre la piedad popular y los dioses personales véase: Kramer 1963a: 126-129; Jacobsen 1976a: 147-164; Black y Green 1992: 148; Bottéro [1952] 2001: 117-119; Hrůša 2015: 31-34.

experiencias religiosas del IV milenio y el modelo antropomorfo con el sistema religioso sumerio ya consolidado. La divinización de objetos y fenómenos naturales sucede cuando el antropomorfismo se impone como representación de las divinidades.

Bottéro sostiene que, desde el nacimiento del sistema religioso mesopotámico único los dioses se materializan en forma humana. Las imágenes no antropomorfas se utilizan para representar todo aquello que pertenece a los dioses, todos los elementos no humanos que forman parte de la órbita divina y que complementan a las divinidades.

Lambert, por su parte, sugiere que la ambigüedad entre la representación antropomorfa y la no antropomorfa obedece a dos factores: el nivel cultural y perceptivo de la población (la diferencia entre las élites y la gente corriente) y las diferencias entre las tradiciones y las prácticas religiosas de la Baja Mesopotamia, que representa a los dioses mediante el antropomorfismo, y las del norte, que dan prioridad a la forma no antropomorfa. Lambert coincide con Bottéro en que las manifestaciones no antropomorfas que se documentan en la Baja Mesopotamia se reservan para los dones y los símbolos de los dioses.

Jacobsen, Bottéro y Lambert interpretan el sentido de la manifestación divina desde perspectivas distintas. Jacobsen asocia esta cuestión con el sistema político y económico. Bottéro con la religión y la ideología y Lambert con el modelo cultural. De los tres, Jacobsen es el único que considera que las representaciones no antropomorfas son divinidades por sí mismas. Bottéro y Lambert sostienen que esta forma se utiliza para los complementos divinos que completan la imagen divina.

La hipótesis de Jacobsen plantea que el sistema religioso sumerio tiene dos estadios: el inicial o arcaico, donde los dioses son entes naturales y atmosféricos que se manifiestan de forma no antropomorfa, y la fase histórica, que sucede durante el III milenio a.n.e., que supone el triunfo del antropomorfismo y la transformación de las imágenes arcaicas originales en símbolos y emblemas. El cambio que se produce en el sistema tiene que ver con la complejidad social, política y económica que experimentan los núcleos de la Baja Mesopotamia entre finales del IV y el III milenio a.n.e., que culmina con la creación de las ciudades-estado y de una estructura social jerarquizada de tipo aristocrático que se reproduce en el panteón. Es decir, que lo que otrora fueron entidades sobrenaturales no antropomorfas se transforman en dioses antropomorfos que gobiernan territorios, que se agrupan por familias y que tienen una jerarquía.

De este modo, Jacobsen relaciona los cambios que experimenta el sistema religioso sumerio con la evolución del modelo político y económico⁹⁹². Dicho sistema, además, se orienta hacia los temas esenciales que inquietan a la sociedad: el hambre (IV milenio a.n.e.), la guerra (III milenio a.n.e.), la culpa (II milenio a.n.e.) y la salvaguarda del mal (I milenio a.n.e.)⁹⁹³.

El fenómeno de la divinización de los fenómenos naturales y los objetos que sucede en la Baja Mesopotamia durante el III milenio a.n.e. es un mecanismo que refleja la tradición del sistema. El triunfo del antropomorfismo no supone la desaparición de los elementos que otrora representaban a las divinidades sino su transformación en símbolos y emblemas. Se trata, por tanto, de un proceso de asimilación en el que la figura antropomorfa asume todos los principios divinos. Sucede así con Ninurta, por citar el ejemplo más significativo, las tormentas y el pájaro Imdugud. De este modo los fenómenos, objetos y animales divinizados del IV milenio continúan vigentes pese a los cambios en el modelo de representación⁹⁹⁴. Esta cuestión explica las imágenes teriomorfas con las que se representan en la literatura algunas divinidades (Ninurta con alas, Ningišzida con serpientes que emanan de sus hombros, las transformaciones de Dumuzid, etc.).

Para Bottéro la forma antropomorfa de las divinidades es tan antigua como la propia religión. En el proceso de idealización y personalización de lo sobrenatural, que se materializa en la Mesopotamia del III milenio a.n.e., la humanidad utiliza el denominado “efecto espejo” y diseña el sistema religioso a su imagen y semejanza. De modo que para representar a los dioses y para organizarlos se toman como modelo la apariencia y el sistema social, político e ideológico que operan en Mesopotamia. Así, el panteón y todos sus miembros son un reflejo mejorado y amplificado del universo humano. Los astros, los ríos, las montañas y todos aquellos fenómenos que para Jacobsen son divinidades arcaicas en su forma primigenia y para Bottéro son atributos divinos, todos aquellos elementos y dones que pertenecen a los dioses y que diferencian a unas divinidades de otras⁹⁹⁵.

Para Bottéro el determinativo divino es una marca que expresa que aquel elemento al que acompaña es propiedad de los dioses. Aunque sea un reflejo del universo humano, las divinidades son entes superiores en todos los sentidos. Una manera de materializar

⁹⁹² Jacobsen 1970b:16-21; 1976a: 9

⁹⁹³ Sobre la respuesta religiosa que se da a cada tema véase: Jacobsen 1963, 1970b.

⁹⁹⁴ Jacobsen 1970a: 2-5; 1970b: 2-19.

⁹⁹⁵ Bottéro [1952] 2001: 67-68.

dicha superioridad es la atribución a cada figura de poderes excepcionales como el control de los fenómenos atmosféricos y astronómicos, de los elementos de la naturaleza y de las bestias, la posesión de todo tipo de objetos fantásticos, etc. La representación no antropomorfa, por lo tanto, no alude a una época arcaica, como sostiene Jacobsen, sino que se trata de un mecanismo para distinguir a los dioses de los seres humanos⁹⁹⁶.

Lambert interpreta el antropomorfismo de un modo distinto a Jacobsen y Bottéro. El autor trata de explicar el significado de las dos manifestaciones divinas desde el punto de vista cultural. Lambert coincide con Bottéro en que la forma original que adoptan las divinidades del panteón sumero-babilónico es el antropomorfismo y en que el diseño del sistema religioso es una representación mejorada del prototipo humano⁹⁹⁷. Sin embargo, Lambert propone que la consolidación de la religión adopta dos formas distintas que coexisten en el interior de cada comunidad: la versión oficial antropomorfa y la popular no antropomorfa. Lo que para Jacobsen son reminiscencias del pasado y para Bottéro los complementos divinos, para Lambert suponen la diferencia entre las élites y la masa social. La gente corriente ve el sol en el cielo e identifica a Utu o Šamaš en el cuerpo celeste (imagen divina no antropomorfa). Las élites intelectuales y políticas, en cambio, interpretan que el astro es una manifestación del dios, pero no el personaje en sí mismo, que es un ser de aspecto humano que reside junto a su familia en el cielo y que se encarga del mantenimiento de la justicia. La capacidad de abstracción, que distingue a las representaciones antropomorfas de las no antropomorfas, explica la existencia de ambas formas⁹⁹⁸. No se trata, por tanto, del triunfo de un modelo de representación sobre el otro, sino que son dos modos distintos de comprender el mismo fenómeno.

Otra diferencia significativa entre los planteamientos de Jacobsen y Bottéro y los de Lambert es la interpretación de los objetos divinizados. Jacobsen y Bottéro centran su atención en la función que tienen: si son divinidades antiguas (Jacobsen) o complementos de los dioses (Bottéro). Lambert, en cambio, considera que la divinización de fenómenos y objetos es una práctica religiosa exclusivamente sumeria que ocurre solamente durante el III milenio a.n.e. en la Baja Mesopotamia⁹⁹⁹. Dicha práctica, según interpreta Lambert, consiste en amplificar a cada divinidad asociándole otras entidades divinas. No se trata de meros complementos, como propone Bottéro, sino de divinidades que sirven y acompañan a sus señores. En este sentido, Lambert interpreta que las armas

⁹⁹⁶ Sobre la imagen divina y la diferencia entre dioses y hombres véase: Bottéro [1952] 2001: 82-102.

⁹⁹⁷ Lambert 1990a: 118.

⁹⁹⁸ Lambert 1957-1971a: 544.

⁹⁹⁹ Lambert 1990a: 128-129.

personalizadas son seres divinos que sirven al dios que las posee (sucede así entre Šarur y Ninurta, entre Erra e Išum y Erra y las *Šebettu*)¹⁰⁰⁰.

Partiendo de las hipótesis que proponen Jacobsen, Bottéro y Lambert, otros autores han analizado la representación divina y la divinización de fenómenos y objetos que sucede en la Baja Mesopotamia durante el III milenio a.n.e.¹⁰⁰¹. A diferencia de Jacobsen, Bottéro y Lambert, todos ellos parten del supuesto de que el antropomorfismo es el prototipo ideal para representar a los dioses. Las recientes aproximaciones analizan las representaciones no antropomorfas como fenómeno alternativo al antropomorfismo. Los trabajos de B. Porter son muy significativos en este sentido¹⁰⁰².

Basándose en la iconografía y en los textos, especialmente en los himnos y los rezos dedicados a los dioses, Porter reivindica la representación no antropomorfa basándose en dos cuestiones. En primer lugar, que este tipo de manifestaciones son un rasgo característico de la religión mesopotámica que se documenta ininterrumpidamente desde el III hasta el I milenio a.n.e. Contrariamente a lo que opinan Jacobsen, Bottéro y en cierto modo Lambert, esta forma de imaginar a los dioses no desaparece con el antropomorfismo. En segundo lugar, Porter señala que todo aquello que forma parte de la categoría divina ostenta la condición de divinidad.

La hipótesis de Porter se construye sobre dos ideas: la clasificación de los DIGĪRS o *Ilus*¹⁰⁰³ y la divinidad por contagio¹⁰⁰⁴. Porter utiliza estos dos factores para sostener que en Mesopotamia existen dos tipos de entidades divinas cuyas representaciones son diferentes: los dioses no antropomorfos (“Non-anthropomorphic gods”¹⁰⁰⁵) y las divinidades antropomorfas (“Anthropomorphic deities”¹⁰⁰⁶). Es decir, Porter plantea una categoría divina en la que hay figuras antropomorfas y entes no antropomorfos. A diferencia de Jacobsen, Bottéro y Lambert, Porter no considera que la forma antropomorfa sea superior. Para Porter, las numerosas manifestaciones no humanas de las divinidades y la diversidad de elementos que constituyen la categoría divina implican que existe un modelo divino alternativo de representación.

¹⁰⁰⁰ Lambert 1990a: 124-129. Lambert propone que la versión sumeria de Išum es Hēndursaġa y que en ambos los personajes son seres personificados.

¹⁰⁰¹ Sobre esta cuestión véase: Livingstone 1986; Winter 1992, 2008, 2009, 2016; Selz 1997, 2008, 2016; Porter 2000, 2009; Rochberg 2004, 2009, 2016; Ornan 1995, 2005, 2009, 2013.

¹⁰⁰² Porter 2009: 153-194.

¹⁰⁰³ Porter 2009: 161-191.

¹⁰⁰⁴ Porter 2009: 191.

¹⁰⁰⁵ Porter 2009: 160-161, 191.

¹⁰⁰⁶ Porter 2009: 191.

Porter propone que la condición divina en Mesopotamia se basa en tres elementos: la consideración de “dios”, el determinativo divino y las ofrendas¹⁰⁰⁷. Analizando las listas de divinidades de Fāra y los textos de ofrendas¹⁰⁰⁸, Porter advierte que numerosos seres divinos no antropomorfos aparecen en dichos textos. Basándose en los tres principios que para ella son básicos para considerar que “algo” es una divinidad, agrupa los seres no antropomorfos en categorías con el propósito de analizarlos conjuntamente, de identificar sus características básicas y de determinar cuál es su función. Establece los siguientes grupos de entidades divinas: los ríos y montañas¹⁰⁰⁹, los objetos materiales¹⁰¹⁰, los instrumentos musicales¹⁰¹¹, las armas divinas¹⁰¹² y las coronas¹⁰¹³.

Porter considera que algunas armas divinas son, en realidad, “armas-dioses”. Este es un fenómeno especialmente relevante en el caso de Ninġirsu/Ninurta¹⁰¹⁴. En los poemas que protagoniza el dios (Porter se centra en *Angim*, *Lugale* y *La construcción del templo para Ninġirsu*) sus armas tienen un rol prioritario. Šarur, Šargaz y Lugal-kur-dub poseen un nombre propio, un aspecto físico, personalidad, capacidad de actuación y reciben todo tipo de honores en la casa del dios. No se trata de simples complementos, tal y como sugiere Bottéro, sino de divinidades en sí mismas¹⁰¹⁵.

Porter considera que la clave para determinar que estas armas tan peculiares son divinidades es su personalidad. Los entes divinos de la clasificación de Porter son de dos tipos: activos y pasivos. Los ríos y montañas y el armamento son activos ya que tienen la capacidad de actuar y de decidir. Las armas de Ninurta o la montaña Ebiġ son personajes destacados en los poemas en los que aparecen. En cambio, otras divinidades no antropomorfas son pasivas. Los carros, las barcas, las coronas o los instrumentos musicales están latentes ya que solo interactúan con otros dioses cuando se requiere de su servicio. En la literatura, este tipo de objetos no desempeñan el rol de personajes.

El rol de las divinidades no antropomorfas, activas y pasivas, tal y como sugiere su participación en las listas, en los templos y en la literatura, refleja que en el ideario

¹⁰⁰⁷ Porter 2009: 161.

¹⁰⁰⁸ Porter 2009: 164-165. Sobre dichas listas véase: Selz 1997.

¹⁰⁰⁹ Porter 2009: 169-171.

¹⁰¹⁰ Porter 2009: 171-175.

¹⁰¹¹ Porter 2009: 175-180.

¹⁰¹² Porter 2009: 180-184.

¹⁰¹³ Porter 2009: 184-187.

¹⁰¹⁴ Otros casos bien atestiguados son las armas de Aššur y Marduk durante el I milenio. Igual que sucede con Šarur, el armamento de estos dioses tiene un rol prioritario en los textos literarios y en el culto. También ocurre así con las *Šebettu* del dios Erra. Para un estudio detallado de las armas divinas y su representación en contexto religioso y ritual véase: Solyman 1964.

¹⁰¹⁵ Porter 2009: 182. Cooper también considera que las armas Šarur y Šargaz son divinidades (Cooper 1978: 122).

mesopotámico hay muchas formas distintas de representar a las entidades divinidades. “Divino” es un concepto amplio y multiforme que incluye las figuras de aspecto humano, todo tipo de seres animados, fenómenos naturales y objetos. Los entes no antropomorfos se transforman y adquieren el estatus de divinidades por medio de un fenómeno de contagio. El ideal divino sobrepasa a las figuras antropomorfas y se manifiesta en todo aquello que forma parte del mundo sobrenatural. De este modo, el sistema mesopotámico genera un sinnúmero de entidades multiformes donde cada ser divino, con independencia de su aspecto, tiene el mismo estatus. Vanstiphout coincide con Porter en que la iconografía y la literatura no distinguen o consideran de un modo diferente a las divinidades que adoptan la forma humana y a aquellas que se presentan como fenómenos naturales, objetos o animales¹⁰¹⁶.

Rochberg, contrariamente a lo que propone Porter, considera que los objetos divinizados (a los que denomina “DINGIRized things”) no son divinidades porque sus características básicas (la mayor parte de ellos no son seres animados, no suelen tener nombre propio, tienen una función determinada, se representan de una única forma y son dependientes) son contrarias a las que presentan los dioses antropomorfos (son física y emocionalmente como los humanos, tienen nombre propio, son multifuncionales, se representan de formas distintas, tienen múltiples símbolos y emblemas, son seres sociales que interactúan entre ellos, y son figuras independientes)¹⁰¹⁷. El esquema general de caracterización que Rochberg propone para los objetos divinizados, que desde su punto de vista son complementos divinos, no funciona en el caso de las “armas-dioses” que tienen nombre, personalidad y desempeñan diversos roles.

Ya sea bajo la forma de “armas-dioses” o de objetos divinos, en la literatura las personificaciones, que son muy poco frecuentes, tienen razón de ser por la función que desempeñan con respecto al héroe al que acompañan. En este sentido, opinamos que la dependencia que señala Rochberg es un factor clave que distingue a las figuras divinas de los seres divinizados. Ninurta tiene sentido por sí mismo en los poemas y en las escenas en las que se presenta el dios. Sus armas, en cambio, dependen de él y aunque aparezcan en solitario estas transmiten figuradamente la imagen de su poseedor.

A modo de resumen podemos concluir que los distintos sistemas religiosos que se suceden en Mesopotamia desde el IV hasta el I milenio a.n.e. contemplan dos modos distintos de representar a las divinidades y a todos aquellos entes que ostentan la

¹⁰¹⁶ Vanstiphout 2009: 206.

¹⁰¹⁷ Rochberg 2009: 205.

condición divina: la forma antropomorfa y la no antropomorfa. Opinamos que, tal y como sugiere Porter, el universo sobrenatural se compone de múltiples seres cuyo aspecto y atributos son diferentes, de modo que el antropomorfismo no es el único modo de imaginar a los seres divinos. La idea que sugiere Porter de la divinidad por contagio explica la consideración especial que tienen los “seres-dioses”, objetos que, de forma activa o pasiva, sirven a otras divinidades. A diferencia de lo que sugiere Porter, que considera que estas entidades son dioses independientes, desde nuestro punto de vista los “seres-dioses” no son autónomos y dependen de otra divinidad para tener sentido pleno.

Para concluir con esta cuestión, la forma antropomorfa y no antropomorfa son dos modos igualmente válidos para representar a los seres sobrenaturales. Los objetos inanimados, aunque se personifiquen, ostentan la misma condición que los dioses a los que acompañan, pero no son divinidades autónomas. Dentro de la categoría divina hay muchos tipos de elementos: los seres vivos (los que tienen aspecto humano y los animales), los fenómenos naturales y astrológicos y los objetos. Todos ellos son divinos, pero consideramos que los seres vivos son los únicos que tienen autonomía y sentido completo por sí mismos.

5.3 La caracterización de las figuras heroicas

A diferencia de lo que sucede en el contexto religioso e iconográfico, donde la representación física de las divinidades ha generado controversia, en los poemas el aspecto de las divinidades no es un tema central. Las aventuras sumerias focalizan la caracterización de los personajes en las habilidades y en las capacidades excepcionales que poseen mientras que el físico es un elemento secundario. Las metáforas y símiles que comparan a las figuras heroicas con las bestias salvajes o con los fenómenos naturales no aluden a su físico, sino que enfatizan sus dones y habilidades. En este sentido interpreta Bottéro la caracterización heroica, señalando que los poderes sobrenaturales son los que distinguen a los dioses de los hombres, no su aspecto.

Uno de los personajes más destacado del corpus sumerio es Inanna. La diosa del cielo, de la guerra y de las pasiones sexuales, es, junto a Ninurta, la protagonista de numerosos relatos de diversos estilos. Entre otros, destacamos los himnos *Inanna C*, *Inanna D*, *Inanna E*, *Inanna I*, *Dumuzid-Inanna C* y las aventuras narrativas *Inanna y*

*Enki, Inanna y Ebiḫ, Gilgameš y el toro celeste e Inanna y Gudam*¹⁰¹⁸. Todos estos poemas contienen pasajes dedicados a las habilidades y atributos de la diosa, a su carácter y a sus ambiciones. El poema *Inanna y Ebiḫ*¹⁰¹⁹, por ejemplo, describe a la diosa del siguiente modo:

in-nin me huš-a ni₂ gur₃-ru me gal-la u₅-a
^dinana a₂-an-kar₂ kug šu du₇ mud-bi gu₂ e₃
me₃ gal-gal-la hub₂ dar ak ^{kuš}gur₂₁^{ur}₃-bi ki us₂-sa
ud mar-uru₅-a šu tag dug₄-ga
nin gal ^dinana šen-šen-na sa₂ sig₁₀-sig₁₀-ge₅ gal-zu
kur gul-gul ti a₂-ta i-ni-in-ug₇ kur-re a₂ ba-e-šum₂

“Diosa de los temibles poderes divinos, poder temible, cabalgando sobre los grandes poderes divinos, Inanna, perfecta por el arma a₂-an-kar₂ empapada en sangre, luchando grandes batallas, con su escudo apoyado en el suelo, cubierta de tormentas e inundaciones, la gran dama Inanna, la que sabe planear conflictos, la que destruye las tierras poderosas con sus flechas y su fuerza, la que domina las tierras”

Otra descripción similar, que en esta ocasión enfatiza el carácter temible y belicoso de la diosa, aparece en el himno *Inanna C*¹⁰²⁰:

in-nin šag₄ gur₄-ra ereš u₃-na giri₁₇-zal ^da-nun-na-[ke₄-ne]
zag dib kur-kur-ra dumu gal ^dsuen-na mah-[di nun-gal-e-ne]
ereš nam-mah me an ki ur₄-ur₄ an gal-da zag ša₄
diḡir gal-gal-e-ne a₂-ḡal₂-bi-im e-ne [gi] til-le-be₂-ne
inim mah-a-ni-še₃ ^da-nun-na-ke₄-ne kušum₄ ki mu-un-tag-ge-ne
in-di₃-bi an nu-zu-zu a₂ aḡ₂-ḡa₂-ni-še₃ nu-la₂
niḡ₂ ak-ak-da-ni ab-ši-kur₂-ru ḡar-bi niḡ₂ nu-zu
me gal-gal šu du₇ šibir ba-e-dab₅-be₂ saḡ-kal mah-be₂-ne
diḡir kalam-ma-ke₄ ^{ḡiš}rab₃ gal-bi šu im-ri-
ni₂ gal-a-ni hur-saḡ gal dul-lu kaskal mu-un-sig₉-sig₉-ge

“La amante de gran corazón, la dama impetuosa, orgullosa entre los Anuna y preeminente en todas las tierras, la hija de Suen, exaltada entre los Grandes Príncipes (los Igigi), la magnífica que reúne los poderes del cielo y la tierra y que rivaliza con el magnífico An, el más poderoso entre los

¹⁰¹⁸ Inanna protagoniza muchos más poemas. Este listado solo incluye las composiciones en las que la diosa va armada.

¹⁰¹⁹ *Inanna y Ebiḫ*, ETCSL 1.3.2, 1-6.

¹⁰²⁰ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 1-10.

grandes dioses, ella hace que sus veredictos sean definitivos. Los Anuna se arrastran ante su augusta palabra cuyo rumbo no le dice ni a An, que no se atreve a proceder en su contra. Ella cambia sus propias acciones y nadie sabe lo que sucederá. Ella hace perfectos los poderes divinos. Sostiene su bastón de pastor. Ella es magnífica y excelsa. Ella es como un enorme grillete que ataca a los dioses de la tierra. Su aura temible cubre la gran montaña y nivela los caminos”

En el poema *Inanna D*¹⁰²¹ se muestra el vínculo de la diosa con la naturaleza resaltando su asociación con ciertos cuerpos celestes y con los animales salvajes:

ud gal piriĝ an-na inim ħe₂-a dug₄-dug₄
^dinana ud gal piriĝ an-na inim ħe₂-a dug₄-dug₄
^dnin-e₂-gal-la an ud zal-le-da-ke₄ izi su₃-ud-bi il₂-la
 an-u₂-sa₁₁-an-na dalla e₃-a-na
 sipad-de₃ maš₂-anše ki-en-gi₄-ra ša-mu-ra-ab-/dug₄\
 an-zib₂-ba zag ħi-li an-na
 kur-kur-re ^dutu e₃-a-gin₇ e₂ mu-e-ši-/ĝa₂\-ĝa₂
 [ĝiš]-nu₁₁ kalam-ma-ke₄ gi-izi-la₂ UD ša-mu-/ra\-\ĝal₂

“¡Gran luz! ¡Leona celestial! ¡Siempre con palabras de asentimiento! Inanna, gran luz, leona del cielo, que siempre habla con palabras de asentimiento, Ninegala. Te elevas en el cielo de la mañana como una llama visible desde muy lejos y en tu brillante aparición de la tarde el pastor te confía los rebaños de Sumer. ¡Signo celestial!, ¡gloria del cielo! Todos los países construyen una casa para ti (que eres) como el sol naciente. Una antorcha brillante ha sido asignada para ti, la luz de la tierra”

En *Los himnos para los templos*¹⁰²², las diversas descripciones que se hacen de la diosa combinan sus elementos característicos: el vínculo celeste, la guerra, el dominio del cielo y la tierra, etc.:

nin-zu ^dinana DAG.KISIM₅×X munus dili-e
 ušumgal lu₂ [X X]-še₃ inim kur₂ di
 niĝ₂ babbar₂-ra saĝ mu₂-mu₂-mu₂ ki-bal-še₃ saĝ ĝa₂-ĝa₂
 ĝiš-ħe₂ u₂-sa₁₁-an-na ni₂-te-a-ni-še₃ sig₇-ga
 dumu gal ^dsuen-na kug ^dinana-ke₄

¹⁰²¹ *Inanna D*, ETCSL 4.07.4, 1-8.

¹⁰²² *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 321-325.

“Tu señora Inanna [...] la mujer singular, el dragón que dice palabras hostiles a [...] que reluce con su propio brillo, la que va contra las tierras rebeldes, a través de ella el firmamento se embellece cada noche, la hija de Suen”

nun-zu a₁₂-ra₂-bu^{muš^{en}} nu-u₈-gig niĝin₃-ĝar-ra
 me₃ gu₂ e₃ ħu-ul-ħu-ul-le-eš sig₇-ga šita₂ 7-e si sa₂-e
 a₂-kar₂ a me₃ tu₅-tu₅
 kan₄ me₃ X ĝal₂ da₁₃-da₁₃ X X X X
 gal-zu an-na^d inana-ke₄

“Tu princesa es un pájaro a-ra-bu, la señora de Niĝin-gar. (Ella está) preparada para la batalla, jubilosa, hermosa, lista, (portando) las siete mazas, lavando sus instrumentos de guerra, (la que) abre la puerta de la batalla [...] la extremadamente sabia Inanna”¹⁰²³

Uno de los temas más repetido en la caracterización de las figuras sumerias es el carácter guerrero y belicoso de los personajes. Los héroes y antihéroes que protagonizan los poemas son jóvenes, fuertes y diestros combatientes. Martu se describe así en el himno *Martu A*¹⁰²⁴:

ur-saĝ šul mah kur idim-ma zag-bi-še₃ til-la
^dmar-tu šul mah kur idim-ma zag-bi-še₃ til-la
 usu piriĝ huš hur-saĝ ki sikil-la barag kug-ge si-a
^dmar-tu usu piriĝ huš hur-saĝ ki sikil-la barag kug-ge si-a
 ni₂ gal gur₃-ru an kug-ge tud-da me šar₂-ra dalla e₃
 ama ugu-ni^d nin-hur-saĝ-ĝa₂-ke₄
 alan-na-ni me-dim₂-ša im-mi-in-dirig na-me saĝ nu-mu-e-šum₂

“¡Héroe!, ¡augusto Joven!, (el) que controla las montañas distantes hasta sus fronteras. ¡Martu!, ¡augusto joven! (el) que controla las montañas distantes hasta sus fronteras, (el) que posee la fuerza de un león salvaje, (el) que ocupa los días sagrados en las montañas, el lugar puro. Martu (el) que posee la fuerza de un león salvaje, (el) que ocupa los días sagrados en las montañas, el lugar puro, (el) que está imbuido con un aura temible, a quien el sagrado An ha engendrado, (el) que aparece gloriosamente con numerosos poderes divinos. Su madre Ninĥursaĝa ha hecho que su forma magnífica supere a la de Medim-ša, de modo que nadie puede amenazarle”

¹⁰²³ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 513-517.

¹⁰²⁴ *Martu A*, ETCSL 4.12.1, 1-7.

De un modo similar se describe a Nergal, el dios de las plagas, la muerte y el Inframundo, en el himno *Nergal B*¹⁰²⁵:

[ur-saĝ dumu] /maḥ\ ni₂ gur₃-ru ^den-lil₂-la₂
 [ud-gin₇ ra-ra] ki-bal-še₃ gu₃ ĝar-ra
 [igi-ni-še₃ u₁₈]-ru bar-ra-ni-še₃ mar-uru₅ zig₃-ga
 [...] X-ba-ni ki-bi [X]-/ge\
 [en] [^dmeš₃]-/lam\^a-ta-e₃-a /ni₂\ [ḥuš gur₃-ru]
 [X X]-a-ni kur /erim₂\-[ĝal₂ nu-ed₂]-de₃
 [si ma-az]-za-ni kalam-[ma ...]-la
 [...] ^{ĝiš}/tukul bi-in-saĝ₃\

“¡Héroe!, ¡Magnífico!, ¡el que inspira temor!, ¡Hijo de Enlil!, (el) que golpea como una tormenta y ruge contra las tierras rebeldes! (es) Inmenso de frente y como una inundación de espaldas [...] Señor Mešlamta-ea con su luminosidad radiante [...] no suelta las tierras rebeldes, su cuerno exuberante [...] en la tierra golpea [...] con armas”

En *Los himnos para los templos*¹⁰²⁶ Nergal adopta una forma más solemne:

nun-zu diĝir er₉-ra lugal meš₃-lam-ma
 diĝir ḥuš ki-a lugal ud-šu₂-[uš]
^dnergal ^dmeš₃-lam-ta-e₃-[a]

“Tu príncipe, el dios poderoso, el soberano de Mešlam, el dios feroz del Inframundo, el soberano de Ud-šuš, Nergal, Mešlamta-ea”

Ninĝišzida es otra de las divinidades que se describe como un héroe guerrero. En el himno *Ninĝišzida B*¹⁰²⁷ se dice lo siguiente:

en me-te kug-ga ni₂ ḥuš gal gur₃-ru
 lugal-ĝu₁₀ en ^dnin-ĝiš-zid-da ni₂ ḥuš gal gur₃-ru
 ur-saĝ sur₂-du₃ ^{muš^{en}} diĝir-re-e-ne
 lugal-ĝu₁₀ giri₁₇-zal igi gun₃ ti mar-uru₅ šu du₇
 nemur_x(PIRIĜ.TUR) ban₃-da saĝ ĝiš ra-ra muš-ḥuš šeg₁₁¹ gi₄-gi₄
 DU.DU-ma bi-ĤI ušumgal ambar-ra guruš₃ bur₂-ra u₁₈-lu lu₂-ra te-a
 nun saĝ maḥ kur-šaĝ₄-ga lug-ga edin DIB saĝ dub₂-dub₂ [(X)]

¹⁰²⁵ *Nergal B*, ETCSL 4.15.2, 1-8.

¹⁰²⁶ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 463-465

¹⁰²⁷ *Ninĝišzida B*, ETCSL 4.19.2, 1-7.

“¡Señor de sagrada dignidad!, ¡imbuido de una genialidad salvaje! ¡Mi rey!, ¡Señor Ninġišzida, imbuido de una genialidad salvaje! ¡Héroe!, ¡halcón de los dioses!, ¡Mi rey!, dignificado con ojos centelleantes, completamente equipado con flechas y un carcaj, leopardo impetuoso, asesino, muš-ḥuš aullador [...] dragón que gruñe en la laguna, tormenta furiosa que cubre a todas las personas, príncipe de alta cabeza, descansando en medio de las montañas [...] machacando cabezas”

La descripción de Ninġišzida en el poema *Los himnos para los templos*¹⁰²⁸ es peculiar ya que, a diferencia de lo que sucede con el resto de personajes, en este caso se hace referencia a un aspecto físico del dios, su melena:

nun-zu nun šu sikil gid₂ kug an-na-ke₄
siki ul ḥe-nun bar-ra ḡal₂-la en ^dnin-ġiš-zid-da

“Tu príncipe es el príncipe que extiende su mano pura, aquel que es sagrado en el cielo, el que posee un hermoso y abundante cabello cayendo sobre su espalda, el señor Ninġišzida”

Ninurta es el héroe por excelencia. En los poemas el dios es un gran guerrero que actúa como paladín de los dioses, garante y protector del orden preestablecido y “mata-monstruos”. Ninurta protagoniza diversos relatos: *Angim*, *Lugale*, *Ninurta y la tortuga e Inanna* y *Gudam*¹⁰²⁹. La caracterización del dios se basa en su carácter belicoso. En *Los himnos para los templos* el dios se describe así¹⁰³⁰:

nun-zu u₁₈-lu sumur ki-bal uru₂ gul-lu
lugal-zu am ḥuš a₂ pad₃-da piriġ ḥuš saġ dub₂-dub₂-bu
ur-saġ nam-en-na sa₂ sig₁₀-sig₁₀-ge₅
nam-lugal-la u₃-ma gub-gub-bu
kalag-ga ur-saġ gal me₃-a en gaba gi₄ nu-[tuku]
dumu ^den-lil₂-la₂ en ^dnin-ġir₂-su^{ki}-ke₄

“Tu príncipe, una tormenta furiosa que destruye las ciudades de las tierras rebeldes, tu soberano, un temible buey salvaje que muestra su fuerza, un león aterrador que aplasta cabezas, el

¹⁰²⁸ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 193-194.

¹⁰²⁹ Citamos únicamente aquellos poemas en los que el dios es el protagonista y va armado.

¹⁰³⁰ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 255-260. Cabe señalar que ese mismo poema (ETCSL 4.80.1, 240-242) contiene un fragmento que hace referencia a los símbolos más destacados del dios: el E-Ninnu (su templo), Lagaš (su reino), el pájaro Anzu (su enemigo más carismático) y el arma Šarur (su leal servidora).

guerrero que diseña sus estrategias en su señorío y logra la victoria en la realeza, el poderoso, el gran héroe en batalla, el señor sin rival, el hijo de Enlil, el señor Ninĝirsu”

En todas las composiciones que Ninurta protagoniza la imagen que se transmite del personaje es homogénea. En *Angim* el héroe se describe del modo siguiente¹⁰³¹:

lugal kur-kur-ra nam a₂ gur-ra-zu-še₃
ur-saĝ^d en-lil₂-la₂ nam a₂ kalag-ga-zu-še₃
ur-saĝ huš-a me an-gin₇ mu-e-il₂
dumu^d en-lil₂-la₂ me ki-gin₇ mu-e-il₂
me kur-ra an-gin₇ dugud-da-am₃ mu-e-il₂
me eridug^{ki}-ga ki-gin₇ maḥ-am₃ mu-e-/il₂\
diĝir-re-e-ne ki-a mu-e-[su-ub-be₂-eš]
^da-nun-na-ke₄-ne šu ĝar-ĝar-ra-am₃ mu-e-[...]
^dnin-urta a₂ nam-ur-saĝ-ĝa₂ šu du₇-a-[me-en]

“Soberano de todas las tierras, en tu enorme poder, héroe de Enlil, en tu gran poder, héroe feroz, has tomado los poderes divinos que son como el cielo, hijo de Enlil, has tomado los poderes divinos que son como la tierra, has tomado los poderes divinos de las montañas que son tan pesados como el cielo, has tomado los poderes divinos de Eridu que son enormes como la tierra. Has hecho postrar a los dioses ante ti. Has hecho que los Anuna te saluden. Ninurta, estás hecho de fuerza heroica”

En *Lugale*¹⁰³² la caracterización de Ninurta es similar:

lugal ud me-lem₄-bi nir-ĝal₂
^dnin-urta saĝ-kal usu maḥ tuku kur a-ga-na laḥ₄
a-ma-ru mir-DU nu-kuš₂-u₃ ki-bal ĝa₂-ĝa₂
ur-saĝ me₃-še₃ ti-na gub-bu
en šu silig-ga^{ĝiš} mi-tum-še₃ ĝal₂
gu₂ nu-še-ga še-gin₇ gur₁₀ su-ub-bu
^dnin-urta lugal dumu a-a-ni kalag-ga-ni-še₃ ḥul₂-la
ur-saĝ ni₂ ulu₃-gin₇ kur-ra dul-lu
^dnin-urta aga zid^dŠE.TIR-an-na igi nim ĝir₂ du₇-du₇
sun₄ nun-e a za-gin₃ ru-a ušum ni₂-ba gur-gur
zag piriĝ-e muš-e-eš eme ed₂-de₃ gu₃-an-ne₂-si ka si-il-le
^dnin-urta lugal^d en-lil₂-le ni₂-te-na dirig-ga

¹⁰³¹ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 7-15.

¹⁰³² *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 1-16.

ur-saĝ^{sa} šu₂-uš-gal lu₂-erim₂-ra šu₂-a
^dnin-urta ni₂ ĝissu-zu kalam-ma la₂-a
sumur ki-bal-še₃ tum₃ unken-bi dul-dul
^dnin-urta lugal dumu a-a-ni-ir su₃-ud-bi-še₃ giri₁₇ šu ĝal₂

“¡Oh rey, tormenta de esplendor majestuoso, Ninurta sin igual! El que posee una fuerza superior, el que saquea las montañas por sí solo, diluvio, serpiente infatigable que se lanza contra las tierras rebeldes, héroe que avanza formidablemente en la batalla, señor cuyo brazo poderoso es apto para soportar la maza, el que cosecha como si fuera cebada los cuellos de sus subordinados. Ninurta, rey, hijo en cuya fuerza su padre se regocija, héroe maravilloso que cubre las montañas como una tormenta del Sur. Ninurta, (portador de) la tiara favorable, arcoíris, (el que) centellea como un rayo, engendrado por aquel que luce la barba principesca, dragón que se vuelve sobre sí mismo, con la fuerza de un león gruñendo a una serpiente, huracán rugiente. Ninurta, rey, a quien Enlil ha exaltado por encima de sí mismo, héroe, la gran red de batalla arrojada sobre el enemigo. Ninurta la maravilla de tu sombra se extiende por toda la tierra. Liberas la furia en las tierras rebeldes abrumando a sus asambleas. Ninurta, rey, hijo que ha forzado el homenaje a su padre en todos los lugares”

En el poema titulado *Ninurta y la tortuga*¹⁰³³, donde el dios desempeña el rol de antihéroe, la caracterización de Ninurta se construye mediante los mismos elementos que en el resto de aventuras que protagoniza:

en ^dnu-/dim₂\-[mud]-/e\ /mi₂\ zid mu-un-i-i-de₃?
ur-saĝ-e diĝir šeš-[zu-ne]-a diĝir /na\ -me ur₅-gin₇ nu-mu-un-ak-e
mušen ^{ĝi}š₃tukul /kalag\-[ga]-/zu\ bi₂-dab₅-ba-še₃
ud me-da ud ul-/le₂-še₃ gu₂\-bi ĝiri₃-zu /ba\-[gub-be₂-en]
diĝir gal-gal-e-ne a₂ nam-/ur\-[saĝ-ĝa₂-zu] me-teš₂ [he₂-i-i-ne]
a-a-zu ^den-lil₂-le niĝ₂-dug₄-[zu] he₂-ak
^dnin-men-na-ke₄ kiĝ₂-sig₁₀-ga-zu na-an-dim₂-e
za-e-gin₇ ni₂ na-ab-tuku /diĝir na\ -me igi-zu-še₃ šu si sa₂ na-an-sa₂-e
itid-da eš₃-e /abzu\ -a igi-du₈-a e₂?-zu saĝ he₂-us₂
[an] zag gal-la mu-/zu he₂\-pad₃-/de₃\
ur-saĝ nam-tar-ra-bi šag₄-bi nu-hul₂
ki-gub-ba-ni a-/ĝi₆?\ i-im-ku₁₀-ku₁₀-ge i-sig₇-sig₇-ge
šag₄-bi niĝ₂ gal-gal i-im-bal-bal šag₄-bi i₃-kur₂-kur₂
inim da-bi nu-ub-/tuku\ -a bar-bi i-im-dug₄-dug₄
ur-saĝ ^dnin-urta igi-bi ki-šar₂-ra ba-ni-in-ĝar
lu₂ na-me nu-ub-dug₄ cag₄-bi zi nu-X-X

¹⁰³³ *Ninurta y la tortuga*, ETCSL 1.6.3, 15-30.

“Nudimmud le honró debidamente: “¡Héroe!, ¡Ningún dios entre tus hermanos divinos podría haber actuado así! En cuanto al pájaro (Anzu) que ha capturado tu poderosa arma, desde ahora hasta la eternidad mantendrás tu pie sobre su cuello ¡Que los grandes dioses te den su fuerza heroica! ¡Que tu padre Enlil haga lo que tu ordenes! ¡Que Ninmena no cree a otro igual que tú! ¡Que nadie sea tan venerado como tú y que ningún dios ose alzar su mano contra ti! ¡Que tu casa reciba mensualmente tributos en el santuario, en el Abzu! ¡Que An proclame tu nombre en el lugar de honor!”. Pero el héroe, en secreto, no estaba contento con esas promesas. En ese lugar, de repente, él se oscureció y amarilleó como una tormenta de la inundación. Había realizado grandes hazañas (pero) su interior era rebelde. Pronunció una palabra [...] el héroe Ninurta fijó su mirada en todo el mundo. No le dijo nada a nadie y por dentro [...]

Šulpa'e, una divinidad menor, también es un gran guerrero. En el himno *Šul-pa-e A*, se describe al héroe del modo siguiente¹⁰³⁴:

ur-saĝ uru₂-bad₃-da iti₇-gin₇¹ e₃-a
 ur-saĝ ^dšul-pa-e₃ iri-bad₃-da <iti₇-gin₇ e₃-a>
 alim-ma mu tuku ^dšul-pa-e₃ uru₂-bad₃-da <iti₇-gin₇ e₃-a>
 lugal me gal-gal diĝir pa e₃-a
^dšul-pa-e₃ me gal-gal diĝir pa e₃-a
 nir-ĝal₂ me₃-a u₂-šim kalam-ma sud-sud

“¡Héroe! ¡el que brilla como la luz de la luna sobre una ciudad elevada! ¡Héroe Šulpa'e! ¡el que brilla como la luz de la luna sobre una ciudad elevada! ¡Eminente y famoso Šulpa'e! ¡El que brilla como la luz de la luna sobre una ciudad elevada! Señor de los grandes poderes divinos, dios que aparece con toda su gloria ¡Šulpa'e! ¡Dios que aparece con toda su gloria! ¡Señor de la batalla, el que hace crecer la vegetación en la tierra!”

Esta pequeña muestra de fragmentos relativos a la caracterización heroica ilustra que en la literatura sumeria el físico de los personajes es secundario y que las habilidades y los poderes fabulosos que se atribuyen a cada héroe son los elementos que se utilizan para describirlos. Junto a los dones y talentos de los personajes, los poemas recurren con frecuencia al armamento para completar la imagen de los protagonistas. El vínculo entre las figuras heroicas divinas y las armas es muy significativo. Estos objetos desempeñan funciones prácticas (el armamento que el héroe empuña) y simbólicas (imágenes literarias que se transmiten por medio de las armas).

¹⁰³⁴ *Šul-pa-e A*, ETCSL 4.31.1, versión A, 1-6.

El armamento es un elemento que suele acompañar a Inanna en todos sus relatos, incluso en aquellas composiciones que no enfatizan el belicismo de la diosa. En los poemas, Inanna se define como un arma (me₃-ba ḡiṣtukul ur₃-ra-gin₇ saḡ gur₄-gur₄-re-za, “en la batalla estás exultante como un arma destructiva”¹⁰³⁵) y se detalla que el vínculo de la diosa con el armamento forma parte de ella desde su concepción (šag₄ ama-za-ta šita₂ mi-tum-ma zag ša-mu-ni-in-keše₂, “desde el interior de tu madre (Ningal) empuñas las armas šita y mitum”¹⁰³⁶). La diosa, además, posee el nam-šita₄¹⁰³⁷ (el concepto abstracto de armamento) y en su panoplia se incluyen todo tipo de armas excepcionales y corrientes.

Martu también es un diestro guerrero cuya habilidad se resalta por medio del armamento (ḡiṣtukul ḡiṣmitum pan gal ti mar-uru₅ šu maḥ-a-ni [...], “para él las armas, la maza mitum, un gran arco, flechas y el carcaj en sus magníficas manos”¹⁰³⁸). Igual sucede con Nergal ([...] ḡiṣ/tukul bi-in-sag₃\, “(el que) lo golpea todo con sus armas”¹⁰³⁹), con Ningišzida (lugal-ḡu₁₀ giri₁₇-zal igi gun₃ ti mar-uru₅ šu du₇, “el rey de ojos brillantes (que va) equipado completamente con sus flechas y su carcaj”¹⁰⁴⁰) y con Šulpa'e (nir-ḡal₂ ḡiṣtukul-a lipiš me₃-a, “el señorío de las armas en medio de la batalla”¹⁰⁴¹)

Pese a que la asociación entre las figuras heroicas y el armamento es general, cabe señalar que el vínculo es especialmente relevante en el caso de Inanna y Ninurta. En los poemas que ambos protagonizan las armas son un elemento fundamental de la caracterización de estos personajes. Además de empuñar todo tipo de armamento, las metáforas y símiles que describen sus habilidades se elaboran con frecuencia a través de las armas. Otro aspecto a destacar es que ambos héroes son los únicos personajes capaces de empuñar ciertos modelos excepcionales, entre otros, el a₂-an-kar₂.

a₂-an-kar₂ es un objeto singular cuyo significado no está del todo claro. Sjöberg propone que se trata de un arma excepcional¹⁰⁴². En los relatos *Inanna y Ebiḥ* y *Lugalbanda y la cueva de la montaña* aparece este objeto y se dice lo siguiente:

¹⁰³⁵ *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2, 20.

¹⁰³⁶ *Inanna E*, ETCSL 4.07.5, 10.

¹⁰³⁷ *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2, 71. Sobre este concepto véase: Sallaberger 2006: 476; Sommerfeld 2014a: 2758.

¹⁰³⁸ *Martu A*, ETCSL 4.12.1, 11.

¹⁰³⁹ *Nergal B*, ETCSL 4.15.2, 8.

¹⁰⁴⁰ *Ningišzida B*, ETCSL 4.19.2, 4.

¹⁰⁴¹ *Šul-pa-e A*, ETCSL 4.31.1, 10.

¹⁰⁴² PSD Vol. 1, A II: 41, 73-74.

^dinana a₂-an-kar₂ kug šu du₇ mud-bi gu₂ e₃

“Inanna! La a₂-an-kar₂ sagrada te ha hecho perfecta”¹⁰⁴³

a₂-an-kar₂ a ba[?]-an-tu₅-tu₅

“Él (posiblemente Suen) lavó el a₂-an-kar₂”¹⁰⁴⁴

Además de señalar a un objeto especial, ya que éste cuenta con un nombre propio, estos dos fragmentos no aportan datos concluyentes para determinar que a₂-an-kar₂ sea un arma ni quien es su portador o cuál es su función. Sin embargo, podemos señalar que el objeto se asocia con Inanna (por tanto, es un arma de tipo X1) y que, de algún modo, contribuye a incrementar el poder de la diosa. a₂-an-kar₂ también aparece junto a Ninurta en el poema *La construcción del templo para Ningirsu*:

an-kar₂ a₂ nam-ur-saĝ-ka mi₂ u₃-ma-ni-dug₄

“Con el arma an-kar₂ a₂, la fuerza del heroísmo”¹⁰⁴⁵

šita₂ saĝ 7 šu du₈-a-da

e₂-en-kar₂ kan₄ me₃-ka ig-bi ĝal₂ da₁₃-da₁₃-<da>

“Para llevar la šita₂ de 7 cabezas y para abrir la puerta de la casa en-kar₂ ‘la puerta de la batalla’”¹⁰⁴⁶

En esta ocasión a₂-an-kar₂ se sitúa en un contexto concreto, se asocia con el heroísmo, con la batalla y con un arma excepcional (šita₂ saĝ 7), que sugiere que se trata de un objeto que pertenece al armamento o que forma parte de la esfera bélica. Fuera del contexto literario existen otras referencias sobre a₂-an-kar₂. En dos inscripciones reales del monarca de Šu-Suen de la III Dinastía de Ur a₂-an-kar₂ es un regalo de Enlil al rey para que éste sea capaz de derrotar a su enemigo, Simaški. El fragmento de inscripción dice lo siguiente¹⁰⁴⁷:

¹⁰⁴³ *Inanna y Ebiĥ*, ETCSL 1.3.2, 2.

¹⁰⁴⁴ *Lugalbanda y la cueva de la montaña*, ETCSL 1.8.2.1, 391.

¹⁰⁴⁵ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. A, vi 21.

¹⁰⁴⁶ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. B, vii 12-13.

¹⁰⁴⁷ RIME E3/2.1.4.3, i 17-37. Este mismo fragmento se repite en RIME E3/2.1.4.4., II.11-25.

u₄ d^{en}.lil₂-le
 nam-ti
 zi-su₃-gal₂
 ʾagaʾ-men
 gidru u₄-su₃-ra₂
 GIŠ.tukul-a-ma-ru
 ni₂-gal mu-ru
 a₂-an-kar₂
 a₂-me₃
 a₂-nam-ur-sag-ga₂
 ni₂-me-lam₂-bi
 an-ne₂ [us₂-sa]
 za-pa-a₂[g-b]i
 ki-bal-a dul₉-dul₉-la
 bal-a-ri
 a-ab-ba sig-ga-ta
 [a-a]b-ba IGI.NIM-ma-še₃
 i₇[...]

“Cuando el dios Enlil (garantizó a Šu-Suen) una larga vida útil, la corona (y) la tiara, el cetro de los días largos, el trono real, una base firme, años de abundancia, la Inundación que desata el terror, el a₂-an-kar₂, el brazo de la batalla, el heroísmo cuya aura alcanza el cielo, cuyo rugido cubre las tierras rebeldes desde el mar inferior hasta el mar superior, el río [...]”

En esta inscripción a₂-an-kar₂ es un objeto divino que pertenece a Enlil (o que depende de él). Igual que sucede en el fragmento de *La construcción del templo para Ningirsu*, a₂-an-kar₂ aparece junto a otra arma singular (GIŠ.tukul-a-ma-ru) y en relación a las batallas y el heroísmo. A diferencia de lo que sucede en el resto de citas, en este caso la inscripción da algunos detalles sobre a₂-an-kar₂: posee las auras divinas temibles (ni₂-me-lam₂-bi) y ruge (za-pa-aĝ₂). Con los indicios disponibles, interpretamos que a₂-an-kar₂ es probablemente un arma. Por su asociación con las divinidades Inanna, Ninurta y Enlil, se trata de un objeto de carácter excepcional (X1).

En la caracterización de Ninurta, las armas, tanto excepcionales como comunes, son un elemento recurrente. En *Angim*, una de sus composiciones más representativas, se dedica un pasaje a describir con detalle el armamento excepcional del dios¹⁰⁴⁸. Ninurta,

¹⁰⁴⁸ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 129-152.

ya sea como personaje principal o secundario, siempre va acompañado de sus armas, especialmente de Šarur, “la destructora de multitudes” (a₂ zid-da-ĝu₁₀ šar₂-ur₃-ĝu₁₀ mu-da-an-ĝal₂-[la-am₃]¹⁰⁴⁹), que está personificada.

La caracterización de las figuras heroicas divinas en los poemas se construye mediante diversos elementos que son comunes a todos los personajes. Además de los talentos bélicos y de las armas, otros temas genéricos que completan la imagen de los héroes son los títulos y cargos políticos y los animales. La literatura sumeria describe a los personajes combinando elementos genéricos que comparten todas las figuras heroicas y singularidades que permiten diferenciar a los miembros del conjunto divino entre sí.

Con el propósito de señalar los elementos comunes y específicos más representativos que se emplean en los poemas para caracterizar a las figuras heroicas divinas, hemos agrupado los temas más recurrentes en tres bloques: la titulación, los atributos genéricos de clase y las singularidades. El primer grupo contiene los títulos y cargos políticos que ostentan los héroes (que se utilizan para transmitir la imagen del poder y el dominio). El segundo grupo comprende los atributos, dones y talentos que se atribuyen a todos los héroes y antihéroes que tienen naturaleza divina. Y, por último, señalamos las peculiaridades únicas que personalizan a cada personaje.

De los tres esquemas que planteamos los dos primeros, titulación y atributos genéricos de clase, son ejercicios comparativos ya que los temas y motivos literarios que hemos seleccionados son comunes a varios personajes. El tercer esquema, en cambio, es individual. En los poemas sumerios, los pasajes descriptivos sobre los protagonistas son muy numerosos. Dado que con estos esquemas pretendemos una aproximación general sobre la caracterización heroica, en lugar de señalar todas las citas en las que aparece cada concepto o tema seleccionado, proponemos una única referencia para ejemplificar cada caso.

El análisis de la caracterización heroica que proponemos trata sobre siete personajes: Inanna, Martu, Nergal, Ningišzida, Ninurta y Šulpa'e. Todos ellos protagonizan composiciones literarias (especialmente relatos de aventura e himnos), se identifican como héroes y tienen un vínculo destacado con el armamento. Exceptuando *Los himnos para los templos* (un poema que no tiene un protagonista único) cabe señalar que los elementos descriptivos que hemos utilizado proceden únicamente de los relatos que protagonizan los héroes seleccionados.

¹⁰⁴⁹ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 129.

- Titulatura

TÍTULO	PERSONAJE	RELATO
en ¹⁰⁵⁰	Nergal	<i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 5.
	Ninġišzida	<i>Ninġišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 1; <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 194.
	Ninurta	<i>Angim</i> , ETCSL 1.6.1, l. 80; <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 259.
lugal ¹⁰⁵¹	Nergal	<i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 463.
	Ninġišzida	<i>Ninġišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 8.
	Ninurta	<i>Angim</i> , ETCSL 1.6.1, l. 7; <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 12; <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 256.
	Šulpa'e	<i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, l. 12.
nam-lugal ¹⁰⁵²	Inanna	<i>Inanna y Enki</i> , ETCSL 1.3.1, Seg. F, ll. 17-19.
	Ninurta	<i>Angim</i> , ETCSL 1.6.1, l. 166; <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 53; <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 258.
nin ¹⁰⁵³	Inanna	<i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 1; <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 179; <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 321.
nun ¹⁰⁵⁴	Nergal	<i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 463.
	Ninġišzida	<i>Ninġišzida B</i> , ETCSL 4.19. ll. 2, 7; <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 193.
	Ninurta	<i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 69.

- Atributos genéricos de clase

ÍTEM	PERSONAJE	RELATO
am ¹⁰⁵⁵	Inanna	<i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 8; <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 25.
	Martu	<i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 16.
	Ninurta	<i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, 7; <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 256.

¹⁰⁵⁰ en: “amo, señor, sacerdote”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 6; Sallaberger 2006: 159-160; Sommerfeld 2014a: 1024-1029; Foxvog 2016: 18.

¹⁰⁵¹ lugal: “rey, amo, Señor, propietario/poseedor”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 62; Sallaberger 2006: 404-406; Sommerfeld 2014a: 2406-2411; Foxvog 2016: 40.

¹⁰⁵² nam-lugal: “realeza”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 124; Sallaberger 2006: 474; Sommerfeld 2014a: 2743-2744; Foxvog 2016: 45.

¹⁰⁵³ nin: “Señora, amante”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 38; Sallaberger 2006: 507-508; Sommerfeld 2014a: 2892-2895; Foxvog 2016: 48.

¹⁰⁵⁴ nun: “príncipe”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 38; Sallaberger 2006: 542-543; Sommerfeld 2014a: 2972-2973; Foxvog 2016: 49.

¹⁰⁵⁵ am: “toro, buey salvaje”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 19; Sallaberger 2006: 49-50; Sommerfeld 2014a: 223-224; Foxvog 2016: 7. Para un estudio sobre las metáforas relativas a los bóvidos en los textos literarios sumerios véase: Feldt 2007. Feldt propone que am es un atributo que resalta loel carácter agresivo y sexual de los dioses (Feldt 2007: 201).

a ₂ -an-kar ₂ ¹⁰⁵⁶	Inanna	<i>Inanna y Ebiḫ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 2.
	Ninurta	<i>La construcción del templo para Ningirsu</i> (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. A, vi 21, Cil. B, vii 12-13 ¹⁰⁵⁷ .
kalag ¹⁰⁵⁸	Inanna	<i>Inanna y Enki</i> , ETCSL 1.3.1, Seg. D, l. 2.
	Ninurta	<i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 50; <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 159; <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 259.
ki-sikil ¹⁰⁵⁹	Inanna	<i>Inanna y Enki</i> , ETCSL 1.3.1, Seg. B, l. 6; <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 274.
kug ¹⁰⁶⁰	Inanna	<i>Inanna y Enki</i> , ETCSL 1.3.1, Seg. B, l. 8.
	Ninġišzida	<i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 193.
mar-uru ₅ ¹⁰⁶¹	Inanna	<i>Inanna y Ebiḫ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 4; <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 19.
	Nergal	<i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 5.
	Ninġišzida	<i>Ninġišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 17.
me ¹⁰⁶²	Inanna	<i>Inanna y Ebiḫ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 1; <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 213; <i>Inanna D</i> , ETCSL 4.07.4, ll. 1-2.
	Martu	<i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 121.
	Ninurta	<i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 65.
	Šulpa'e	<i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, l. 4.
me-lam ₄ ¹⁰⁶³	Inanna	<i>Inanna y Ebiḫ</i> , ETCSL 1.3.2, ll. 55, 119.
	Ninurta	<i>Angim</i> , ETCSL 1.6.1, l. 124; <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 1.
nam-diġir ¹⁰⁶⁴	Inanna	<i>Inanna y Enki</i> , ETCSL 1.3.1, Seg. F, ll. 17-19; <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, ll. 2, 209.
	Martu	<i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 12.
nam-ur-saġ ¹⁰⁶⁵	Inanna	<i>Inanna y Enki</i> , ETCSL 1.3.1, Seg. D, l. 2; <i>Inanna I</i> , ETCSL 4.07.9, l. 11.
	Martu	<i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 9.
	Ninurta	<i>Angim</i> , ETCSL 1.6.1, l. 51.
	Nergal	<i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 12.

¹⁰⁵⁶ Sobre a₂-an-kar₂/an-kar₂ véase: PSD Vol.1, A II: 41, 73-74; Sallaberger 2006: 167-168; Sommerfeld 2014a: 263.

¹⁰⁵⁷ Este relato no forma parte de nuestro catálogo ya que el protagonista no es Ninurta sino el rey Gudea. Incluimos esta referencia por la cita a a₂-an-kar₂.

¹⁰⁵⁸ kalag: “fuerte”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 59; Sallaberger 2006: 335; Sommerfeld 2014a: 2020; Foxvog 2016: 34.

¹⁰⁵⁹ ki-sikil: “mujer joven”. Sobre este concepto véase: Halloran 2003: 111; Sallaberger 2006: 351; Sommerfeld 2014a: 2101-2102; Foxvog 2016: 36.

¹⁰⁶⁰ kug (ku₃): “sagrado”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 25; Sallaberger 2006: 364-365; Sommerfeld 2014a: 2187-2188; Foxvog 2016: 37.

¹⁰⁶¹ mar-uru₅: “carcaj, tormenta”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 118; Sallaberger 2006: 423; Sommerfeld 2014a: 2479-2480; Foxvog 2016: 42.

¹⁰⁶² me: “principios, poderes, esencia divina”.

¹⁰⁶³ me-lam₂/me-lim: “luminosidad aterradora”.

¹⁰⁶⁴ nam-diġir: “divinidad”. Sobre este término véase: Halloran 2003: 125; Sallaberger 2006: 470; Sommerfeld 2014a: 2721.

¹⁰⁶⁵ nam-ur-saġ: “heroísmo”.

ni ₂ ¹⁰⁶⁶	Inanna	<i>Inanna y Ebiḫ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 127; <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 10.
	Martu	<i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 15.
	Nergal	<i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 5; <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 453.
	Ninġišzida	<i>Ninġišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, ll. 1-2.
	Ninurta	<i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 17.
	Šulpa'e	<i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, l. 22.
nemur _x [PIRIĜ.TUR] ¹⁰⁶⁷	Inanna	<i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 24.
	Ninġišzida	<i>Ninġišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 5
piriġ ¹⁰⁶⁸	Inanna	<i>Inanna y Ebiḫ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 7; <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 23; <i>Inanna D</i> , ETCSL 4.07.4, ll. 1-2.
	Martu	<i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 3.
	Ninurta	<i>Angim</i> , ETCSL 1.6.1, l. 72; <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 256.
saġ piriġ ¹⁰⁶⁹	Martu	<i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 33.
	Ninurta	<i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 61.
sur ₂ -du ₃ ^{mušen} ¹⁰⁷⁰	Inanna	<i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 32.
	Ninġišzida	<i>Ninġišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 3.
šul ¹⁰⁷¹	Inanna	<i>Inanna I</i> , ETCSL 4.07.9, l. 17.
	Martu	<i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, ll. 1-2.
	Ninurta	<i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 30.
ur-saġ ¹⁰⁷²	Inanna	<i>Inanna D</i> , ETCSL 4.07.4, l. 24.
	Martu	<i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 1.
	Nergal	<i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 1.
	Ninġišzida	<i>Ninġišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 3.
	Ninurta	<i>Angim</i> , ETCSL 1.6.1, ll. 8-9; <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 4; <i>Ninurta y la tortuga</i> , ETCSL 1.6.3, l. 10; <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 257.
	Šulpa'e	<i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, ll. 1-2.
ušumgal ¹⁰⁷³	Inanna	<i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 322.
	Ninġišzida	<i>Ninġišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 6.

¹⁰⁶⁶ ni₂: “aura temible”.

¹⁰⁶⁷ nemur_x/piriġ.tur: “leopardo”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 63; Sallaberger 2006: 555; Sommerfeld 2014a: 3021.

¹⁰⁶⁸ piriġ: “león”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 64; Sallaberger 2006: 554; Sommerfeld 2014a: 3020; Foxvog 2016: 50.

¹⁰⁶⁹ saġ piriġ: “cabeza de león”.

¹⁰⁷⁰ sur₂-du₃^{mušen}: “halcón”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 147; Sallaberger 2006: 602; Sommerfeld 2014a: 3296; Foxvog 2016: 56.

¹⁰⁷¹ šul: “joven”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 33; Sallaberger 2006: 640-641; Sommerfeld 2014a: 3533; Foxvog 2016: 62.

¹⁰⁷² ur-saġ: “héroe”.

¹⁰⁷³ ušumgal: “dragón, gran serpiente”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 70; Sallaberger 2006: 696; Sommerfeld 2014a: 3938; Foxvog 2016: 70.

- Singularidades
- Inanna:

SINGULARIDADES	RELATO
nam-kalag-ga	“Poder”, <i>Inanna y Enki</i> , ETCSL 1.3.1, Seg. I, l. 54
nam-niĝ ₂ -si-sa ₂	“Justicia”, <i>Inanna y Enki</i> , ETCSL 1.3.1, Seg. I, l. 56
sukkal-a-ni ^d nin-šubur-ra	“Su ministro es Ninšubur”, <i>Inanna y Enki</i> , ETCSL 1.3.1, Seg. H, l. 29
in-nin me ħuš-a ni ₂ gur ₃ -ru me gal-la u ₅ -a	“Diosa de los temibles poderes divinos”, <i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 1.
nin gal	“Gran señora”, <i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 5.
nin me ₃	“Señora de la batalla”, <i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 23.
dumu gal ^d Suen-na	“Hija del gran Suen”, <i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 23.
ešemen ^d inanna kug	“El juego sagrado de Inanna”, <i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 39.
^{tu} _g 2pala ₃ -a	“Vestido de realeza”, <i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 54; <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 21.
šita saĝ 7-e zid-da-a	“A su derecha lleva el arma šita de 7 cabezas”, <i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 57.
mam-šita ₄ ¹⁰⁷⁴	“Armamento”, <i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 71.
nu-gig	“Mujer de alto rango”, <i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 131.
ib ₂ -ba-ni	“Furiosa”, <i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 131.
a-a-ĝu ₁₀ ^d mul-ul-lil ₂ -le	“Mi padre es Enlil”, <i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 167.
u ₃ -ma-ĝa ₂	“Victoriosa”, <i>Inanna y Ebiĥ</i> , ETCSL 1.3.2, l. 176.
ki-sikil ^d /Inanna\ nam-nitaĥ- gin ₇	“La joven Inanna como un hombre”, <i>Gilgameš y el toro celeste</i> , ETCSL 1.8.1.2, l. 55 ¹⁰⁷⁵ .
in-nin šag ₄ gur ₄ -ra	“Señora de gran corazón”, <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 1.
^{gi} _š tukul-bi uš ₂ lugud mu-un- tu ₅ -tu ₅ šag ₄ DU [?] ĤI [?] IM [?] X- aš	“Ella lava sus armas con sangre”, <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 45.
ur gal-gal 7(IMIN)-bi ba-e- u ₅ an-na ba-e-ed ₂ -de ₃	“Cabalgas sobre las 7 grandes fieras mientras sales del cielo”, <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 105 ¹⁰⁷⁶ .
[nitaĥ] munus-ra munus nitaĥ-ra ku ₄ -ku ₄ -de ₃ ^d inana za-kam	“Transformar a un hombre en una mujer y a una mujer en un hombre es tu poder”, <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 120.

¹⁰⁷⁴ Sobre este concepto véase: Sommerfeld 2014a: 2758.

¹⁰⁷⁵ Pese a que este relato no forma parte de nuestro estudio incluimos esta referencia ya que muestra la habilidad de Inanna para intercambiar los géneros masculino y femenino.

¹⁰⁷⁶ Inanna y Ninurta son los únicos personajes heroicos que se asocian con monturas.

izi-ĝar	“(La que posee) las antorchas ¹⁰⁷⁷ ”, <i>Inanna C</i> , ETCSL 4.07.3, l. 210.
piriĝ an-na	“La leona del cielo”, <i>Inanna D</i> , ETCSL 4.07.4, l. 1.
^d inana nin me šar ₂ -ra-me-en diĝir nu-mu-e-da-sa ₂	“Inanna, tú eres la señora de los poderes divinos, ninguna divinidad puede competir contigo”, <i>Inanna D</i> , ETCSL 4.07.4, l. 9.
ur-saĝ-gin ₇ ^{ĝi} š tukul a-ma-ra-da-tab	“Coges tu arma como un héroe”, <i>Inanna D</i> , ETCSL 4.07.4, l. 24.
kar-ke ₄	“Prostituta”, <i>Inanna D</i> , ETCSL 4.07.4, l. 105; <i>Inanna I</i> , ETCSL 4.07.9, l. 21.
nitalam-zu ^d ama-ušumgal-ana	“Tu esposo es Ama-ušumgal-ana”, <i>Inanna D</i> , ETCSL 4.07.4, l. 208 ¹⁰⁷⁸ .
ama-zu ^d nin-gal	“Hija de Ningal”, <i>Inanna E</i> , ETCSL 4.07.5, l. 1.
ḥi-li ¹⁰⁷⁹	“Hermosa”, <i>Inanna E</i> , ETCSL 4.07.5, l. 1.
ušumgal ḥub ₂ -ḥub ₂ ša-mu-ra-an-ĝal ₂	“Con la velocidad de un dragón”, <i>Inanna E</i> , ETCSL 4.07.5, l. 2.
ga-ša-an-ĝen	“Señora”, <i>Inanna I</i> , ETCSL 4.07.9, l. 3.
nu-nus-ĝen šul giri ₁₇ -zal-la me-e-ĝen-[na]	“Soy una mujer y un magnífico hombre joven”, <i>Inanna I</i> , ETCSL 4.07.9, l. 17.
sumun ₂	“Vaca salvaje”, <i>Inanna I</i> , ETCSL 4.07.9, l. 28.
UN-gal an ki-a	“La reina del cielo y la tierra”, <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 207.

- Martu:

SINGULARIDADES	RELATO
usu piriĝ ḥuš ḥur-saĝ ki sikil-la barag kug-ge si-a	“El que posee la fuerza de un león salvaje, aquel que pasa sus días en las sagradas montañas”, <i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 3.
ama ugu-ni ^d nin-ḥur-saĝ-ĝa ₂ -ke ₄	“Hijo de Ninḥursaĝa”, <i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 6.
^d a-nun-na diĝir gal-gal-e-ne nam-ur-saĝ-ĝa ₂ a ₂ mu-ni-in-maḥ-e-eš gu ₃ zid /mu\-[na]-/de ₂ \-eš	“Los Anuna, los grandes dioses, aumentaron su fuerza (de Martu) (dándole) los atributos heroicos”, <i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, ll. 8-9.
nam-nir-ĝal ₂ ¹⁰⁸⁰	“(Posee) autoridad”, <i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 10.
maḥ gal-la-am ₃ a ₂ piriĝ ḡal ₂ -la [...]	“Él es majestuoso, él posee la fuerza de un león”, <i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 14.

¹⁰⁷⁷ Sobre las antorchas de Inanna y su posible relación con un grupo de siete asistentes mágicos o servidores de la diosa véase: Konstantopoulos 2015: 82-89. Las antorchas de Inanna también se mencionan en uno de los relatos que protagoniza el héroe Lugalbanda (*Lugalbanda y la cueva de la montaña*, ETCSL 1.8.2.1, 463-469).

¹⁰⁷⁸ La filiación completa de la diosa aparece en este poema. *Inanna D*, ETCSL 4.07.4, 207-217.

¹⁰⁷⁹ ḥi-li: “encanto sexual, atractivo, belleza”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003:101; Sallaberger 2006: 278; Sommerfeld 2014a: 1746-1748; Foxvog 2016: 29.

¹⁰⁸⁰ nam-nir-ĝal: “autoridad”. Sobre este concepto véase: Halloran 2003: 124; Sallaberger 2006: 475; Sommerfeld 2014a: 2750; Foxvog 2016: 15.

tum ₉ 7-na zag mu-ni-in- /keše ₂ \ izi /mu\-[...] me ₃ šen-šen aga ₃ -kar ₂ sig ₁₀ - sig ₁₀ -ga nim-gin ₇ [...]	“(El que) agarra los siete vientos, el que lo somete todo en la batalla... como un rayo”, <i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, ll. 17-18.
dumu an-na saĝ piriĝ ur-saĝ-ĝa ₂ -am ₃ me ₃ -a a ₂ -taḥ /lugal\-[la ...]	“Hijo de An”, <i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 23. “Él es un héroe con cabeza de león, ¡el ayudante del rey en la batalla!”, <i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 33.
ešgiri ₂ zid-/da\-[na] /tukul\ šar ₂ laḥ ₅ -laḥ ₅ zag-ga-na la ₂ - a-ni /nam\-[lugal-še ₃] /šag ₄ \ sag ₉ -ga ba-pad ₃ -de ₃ KA 𒄩	“Le entrega (al rey) el bastón para su (mano) derecha y a su costado ata la maza que guía a las multitudes”, <i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 50. “Ha sido llamado para la realeza”, <i>Martu A</i> , ETCSL 4.12.1, l. 55.

- Nergal:

SINGULARIDADES	RELATO
[ur-saĝ dumu] /maḥ\ ni ₂ gur ₃ -ru ^d en-lil ₂ -la ₂	“Héroe, hijo majestuoso y temible, de Enlil”, <i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 1.
[ud-gin ₇ ra-ra] ki-bal- še ₃ gu ₃ ĝar-ra	“El que golpea como una tormenta y ruge contra las tierras rebeldes”, <i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 2.
[en] [^d meš ₃]-/lam\-ta- e ₃ -a /ni ₂ \ [ḥuš gur ₃ -ru]	“El señor Mešlamta-ea, su aura es aterradora”, <i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 5; <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 465.
[a ₂] nam-ur-saĝ- <ĝa ₂ >-zu mu-gub- /be ₂ -en ₆ \	“(Enlil) te ha dado el heroísmo”, <i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 12.
ur-saĝ /gal\ kur-kur- /ra\-[me]-/en\	“Tú eres el gran héroe de todas las tierras”, <i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 21.
ki nin ki kal-kal nam- ^d en-lil ₂ ša-ba-ak-e	“En el lugar de la gran señora, en el espacio más apreciado, tú eres la divinidad suprema”, <i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 32.
igi saĝ il ₂ kalam-ma nam-lugal ša-ba-ak-e	“Tu ejerces la realeza en el País”, <i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 33.
en-e ḥur-saĝ-ta [lu ₂ - sa]-gaz ki mu-e ₃ -a- me-en	“Tú eres el señor que ha hecho salir a los bandidos de la montaña”, <i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 41.
[...] ^d lugal-er ₉ -ra	“Lugal-erra”, <i>Nergal B</i> , ETCSL 4.15.2, l. 56.
nun-zu diĝir er ₉ -ra lugal meš ₃ -lam-ma diĝir ḥuš ki-a lugal ud-šu ₂ -[uš]	“Tu príncipe (Nergal) (es) el dios poderoso, el señor de Mešlam, el dios feroz del Inframundo, el soberano del ud-šu ₂ ”, <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, ll. 463-464.

- Ninĝišzida:

SINGULARIDADES	RELATO
en me-te kug-ga ni ₂ ḥuš gal gur ₃ -ru	“¡Señor! El que está provisto de atributos sagrados, el que posee la gran aura salvaje”, <i>Ninĝišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 1.

ur-saĝ sur ₂ -du ₃ ^{mušen} diĝir-re-e-ne	“¡Héroe! El halcón de los dioses”, <i>Ninĝišzida B</i> , ETCSL 4.19. ll. 2, 3.
lugal-ĝu ₁₀ giri ₁₇ -zal igi gun ₃ ti mar-uru ₅ šu du ₇	“Mi rey, alegría, con ojos brillantes, totalmente equipado con las flechas y el carcaj”, <i>Ninĝišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 4.
nemur _x (PIRIG.TUR) ban ₃ -da saĝ ĝiš ra-ra muš-ĥuš šeg ₁₁ [!] gi ₄ -gi ₄ DU.DU-ma bi-ĤI ušumgal ambar-ra guruš ₃ bur ₂ -ra u ₁₈ -lu lu ₂ -ra te-a	“Leopardo impetuoso, asesino, muš-ĥuš aullador [...] dragón que gruñe en la laguna, tormenta furiosa que cubre a todas las personas”, <i>Ninĝišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, ll. 5-6.
nun saĝ maĥ kur-šag ₄ -ga lug-ga edin DIB saĝ dub ₂ -dub ₂ [(X)]	“Príncipe de cabeza alta, el que descansa en medio de las montañas [...] rompiendo cabezas”, <i>Ninĝišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 7.
^d nin-ĝiš-zid-da ka-zu maš-maš en ^d nin-ĝiš-zid-da ki [ra ki ra-ra]	“Ninĝišzida tu boca es la de un mago puro. Señor Ninĝišzida [...]”, <i>Ninĝišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 9.
a-šag ₄ -ga mar-uru ₅ -am ₃ na-zi-zi	“Caes sobre los campos como una inundación”, <i>Ninĝišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 17.
ma ₂ -gi-lum a-u ₃ me kud-ku ₅ -ru im-[me]	“Barco Magilum, gran inundación que corta la batalla”, <i>Ninĝišzida B</i> , ETCSL 4.19.2, l. 18.
nun-zu nun šu sikil gid ₂ kug an-na-ke ₄ siki ul ĥe-nun bar-ra ĝal ₂ -la en ^d nin-ĝiš-zid-da	“Tu príncipe es el príncipe que extiende su mano pura, el sagrado del cielo, el que tiene hermoso y abundante cabello cayendo sobre su espalda”, <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, ll. 193-194.

- Ninurta¹⁰⁸¹:

SINGULARIDADES	RELATO
an-<gin ₇ > dim ₂ -ma dumu ^d en-lil ₂ -la ₂	“Creado a imagen de An, hijo de Enlil”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 1.
a ₂ -ĝa ₁₂ diĝir ^d a-nun-na-ke ₄ -ne	“El más fuerte de los Anuna”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 4.
lugal kur-kur-ra nam a ₂ gur-ra-zu-še ₃	“Rey de todas las tierras con tu enorme poder”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 7.
ur-saĝ ĥuš-a me an-gin ₇ mu-e-il ₂	“Guerrero feroz, tus me son como el cielo”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 9.
^d nin-urta a ₂ nam-ur-saĝ-ĝa ₂ šu du ₇ -a-[me-en]	“Ninurta, estás hecho de un heroísmo perfecto”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 15.
en ^d nin-urta-ke ₄ inim-/ma\ -ni ud-dam X [...]	“La palabra del señor Ninurta es una tormenta”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 17.
lugal-/e\ [a ₂] nam-/ur\ -saĝ-ĝa ₂ -/ni\ -še ₃ ^d nin-[urta] /dumu\ / ^d en-lil ₂ -la ₂ \ -ke ₄ nam a ₂ kalag-ga-še ₃	“El rey con su heroísmo, Ninurta el hijo de Enlil, en su gran poder”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, ll. 30-31.

¹⁰⁸¹ Para un listado completo de los talentos que se atribuyen al dios en *Lugale* véase: Feldt 2011: 140-142.

[^{ĝi} gigir] /za\-gin ₃ -na ni ₂ huš gur ₃ -ru\-[na]	“Su carro brillante inspira un aura temible”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 52 ¹⁰⁸² .
^{ĝi} [gigir] me ₃ -a tum ₂ - ma-na	“(Ninurta) lleva su carro a la batalla”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 64.
ni ₂ kur-kur-/ra\ [^d lugal-kur-dub ₂ en ^d nin-urta-/ke ₄ ?\ (X) X /eĝer [?] -ra\-[ni nam-mi-in-us ₂]	“Aquel que es impresionante en las montañas, Lugal-kur-dub ¹⁰⁸³ , el [...] del señor Ninurta, le sigue”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, ll. 68-69.
am a ₂ huš il ₂ -/il ₂ \ dumu / ^d mu\-ul-lil ₂ kur-ba mu- e-tu ₁₁ -tu ₁₁ ur-saĝ /u ₃ -mu-un ^d nin- urta [?] X-/bi\ -a ba-e-X ki-bal [...] /ba-e\ -X-X	“Toro salvaje, con los cuernos alzados, hijo de Enlil, has golpeado las montañas. ¡Ninurta!, ¡Héroe!, en las tierras rebeldes”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, ll. 110-112.
me ₃ an-gin ₇ /keše ₂ ?- am ₃ ? \ [...] -ab-sa ₂ -e a-ma-ru-gin ₇ [...]	“(Ninlil) yo soy una batalla perfecta como el cielo, nadie puede rivalizar conmigo, Soy como la inundación”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, ll. 116-117 ¹⁰⁸⁴ .
su piriĝ sa piriĝ-ĝa ₂	“Con la carne y los tendones de un león”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 120.
a ₂ zid-da-ĝu ₁₀ šar ₂ -ur ₃ - ĝu ₁₀ mu-da-an-ĝal ₂ -[la- am ₃]	“A mi derecha llevo mi Šarur”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 129.
a ₂ gab ₂ -bu-ĝu ₁₀ šar ₂ - gaz-ĝu ₁₀ mu-da-an-ĝal ₂ - /la\-[am ₃]	“A mi izquierda llevo mi Šargaz”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 130.
ud an-na ^{ĝi} rab ₃ diĝir- re-/e\ -ne	“Yo soy la tormenta del cielo, el grillete de los dioses”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 162.
[...] /zi-šag ₄ -ĝal ₂ \ ^d /inana-me-en\ /ur\-[saĝ] /nam tar\ -ra ^d en-ki-da me huš tum ₂ - [a-me]-/en\ en kur gul-gul gaba-ri nu-tuku-a me ₃ /mah\ -bi sumur-bi du ₇ -du ₇ ur-saĝ gal a ₂ X [...] e ₃ -a kalag-ga a-ma-ru ^d en- lil ₂ -la ₂	“Yo soy [...] de Inanna”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 164 ¹⁰⁸⁵ .
	“¡Yo soy el héroe! Destinado por Enki para portar los temibles poderes divinos”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 165.
	“Señor que ha destruido las montañas, el que no tiene rival, el que se enfurece en la batalla magnífica, el gran héroe que avanza [...], poderoso, fuerte, inundación de Enlil”, <i>Angim</i> ETCSL 1.6.1, l. 165.

¹⁰⁸² Ninurta es el único personaje heroico que aparece en los poemas con un carro por lo que consideramos que este accesorio es una peculiaridad.

¹⁰⁸³ Lugal-kur-dub es uno de los servidores de Ninurta (Suter 2000: 81). Este personaje, que aparece en *La construcción del templo para Ningirsu*, podría ser otra personificación. En dicho relato Lugal-kur-dub desempeña dos funciones: es el emblema del dios y su lugarteniente (Suter 2000: 89, 91, 98, 178). Sobre este personaje véase: Lambert 1987-1990.

¹⁰⁸⁴ Ninurta también se califica de ese modo en *Lugale* (*Lugale*, ETCSL 1.6.2, 3).

¹⁰⁸⁵ Esta referencia es otro detalle que conecta a Inanna y Ninurta.

lugal ud me-lem ₄ -bi nir- ĝal ₂ ^d nin-urta saĝ-kal usu maḥ tuku kur a-ga-na lah ₄	“¡Oh rey! ¡tormenta majestuosa! Ninurta, sin igual, el que posee una fuerza superior, el que saquea las montañas en solitario”, <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 1.
ur-saĝ me ₃ -še ₃ ti-na gub-bu	“Héroe que avanza formidable hacia la batalla”, <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 4.
^d nin-urta lugal ^d en-lil ₂ - le ni ₂ -te-na dirig-ga ur-saĝ ^{sa} šu ₂ -uš-gal lu ₂ - erim ₂ -ra šu ₂ -a ^d nin-urta ni ₂ ĝissu-zu kalam-ma la ₂ -a	“Ninurta, rey, a quien Enlil ha exaltado por encima de sí mismo, ¡héroe! la red de batalla que cubre a los enemigos. Ninurta tu aura temible se extiende sobre el país como una sombra”, <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, ll. 12-14.
taraḥ an-na kur umbin ba-e-zukum	“Antílope del cielo debes pisotear las montañas bajo tus pezuñas”, <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 58.
še-er-zid ¹⁰⁸⁶ me-te diĝir- re-e-ne	“Resplandor, la joya de los dioses”, <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 66.
^d u ₄ -ta-u ₁₈ -lu	“Uta-ulu”, <i>Lugale</i> ETCSL 1.6.2, l. 69; <i>Ninurta y la tortuga</i> , ETCSL 1.6.3, 12.
ur-saĝ a-RU-ub ^{sa} šu ₂ -uš me ₃ ^d nin-urta lugal ĝi ^š šita ₂ an-na erim ₂ -še ₃ ŠID nu- ru-gu ₂	“¡Héroe, trampa, red de batalla! Ninurta, rey, el arma šita ₂ celestial, imparable contra los enemigos”, <i>Lugale</i> ETCSL 1.6.2, ll. 122-123.
en mir-DU an-na ĝi ^š gag ¹⁰⁸⁷ -a ĝi ^š tukul-e a tu ₅ -bi ₂ -ib ₂	“¡Señor, serpiente celestial, lava tu pico y tu arma!”, <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 127.
dumu-saĝ ^d nin-lil ₂ -le ḥi-li-a nu-til-e	“El primogénito a quien Ninlil ha adornado con innumerables encantos”, <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 141.
ur-saĝ ^d suen-gin ₇ si mu ₂ -mu ₂	“Héroe que lleva cuernos como Suen”, <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 143.
ur-saĝ gal tab-ba nu- tuku-tuku	“El gran héroe que no tiene compañero”, <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 148.
^d nin-urta kišib-la ₂ ^d en- lil ₂ -la ₂ ĝen-a na-ĝal ₂ -en	“Ninurta, portador del sello de Enlil, ¡ve!”, <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 236.
en meš ₃ maḥ gan ₂ -e a dug ₄ -ga ur-saĝ a-ba za- gin ₇	“Señor, como un gran (árbol) meš en un campo regado, héroe, ¿quién es igual que tú?”, <i>Lugale</i> , ETCSL 1.6.2, l. 310.
ur-saĝ gal ur-saĝ ug ₅ - ga-za	“Los héroes que has vencido”, <i>Lugale</i> ETCSL 1.6.2, l. 414 ¹⁰⁸⁸
lugal me ₃ ki-bal-a ud /an [?] -na [?] \ saĝ-e-eš ḥe ₂ - rig ₇	“(Enlil dice a Ninurta) rey de la batalla te di la tormenta del cielo para que pudieses usarla contra las tierras rebeldes. ¡Oh héroe del cielo y la tierra! te di el

¹⁰⁸⁶ še-er-zid: “brillo, resplandor”. Sobre esta palabra véase: Halloran 2003: 142; Sallaberger 2006: 613; Sommerfeld 2014a: 3369; Foxvog 2016: 58.

¹⁰⁸⁷ gag: “clavo, uña, pico, punta de flecha, objeto punzante”. Sobre esta palabra véase: Sommerfeld 2014a: 1155.

¹⁰⁸⁸ Esta línea de texto identifica a Ninurta como el “mata monstruos”, el que es capaz de derrotar a otros héroes. Los enemigos vencidos a los que se refiere el pasaje son los denominados “Slain-heroes” (*Angim*, ETCSL 1.6.1, 53-63; *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 122-134).

ĝi ^š tukul mar-uru ₅ kur-re izi šum ₂ -mu	arma, la inundación que incendia las montañas”, <i>Lugale</i> ETCSL 1.6.2, ll. 685-686.
ur-saĝ-e diĝir šeš-[zu- ne]-a diĝir /na\ -me ur ₅ - gin ₇ nu-mu-un-ak-e mušen ĝi ^š tukul /kalag\ [ga]-/zu\ bi ₂ -dab ₅ -ba- še ₃ ud me-da ud ul-/le ₂ -še ₃ gu ₂ \-bi ĝiri ₃ -zu(source: su) /ba\-[gub-be ₂ -en]	“(i.e. Enki) ¡Héroe!, ningún dios entre tus hermanos podría haber actuado así. En cuanto al pájaro que ha capturado tu arma poderosa de ahora en adelante mantendrás tu pie sobre su cuello”, <i>Ninurta y la tortuga</i> , ETCSL 1.6.3, ll. 16-18.
saĝ-kal piriĝ kur gal-e tud-da	“El primero, el león engendrado por la montaña”, <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 73.
a ₂ me ₃ ud huš lu ₂ -ra su ₃ -su ₃	“La fuerza en la batalla, la tormenta aterradora que envuelve a todos los hombres”, <i>Los himnos para los templos</i> , ETCSL 4.80.1, l. 243.

- Šulpa'e:

SINGULARIDADES	RELATO
ur-saĝ uru ₂ -bad ₃ -da iti ₇ - gin ₇ ¹ e ₃ -a	“Héroe, el que brilla como la luz de la luna sobre la ciudad”, <i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, l. 1.
^d šul-pa-e ₃ me gal-gal diĝir pa e ₃ -nir-ĝal ₂ me ₃ -a u ₂ -šim kalam-ma sud-sud	“Šulpa'e, el de grandes poderes divinos, la autoridad en la batalla, el que hace crecer la vegetación”, <i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, ll. 5-6.
šul zid ^d en-lil ₂ -la ₂ mu maḥ-zu mu-un-pad ₃	“El de buena juventud. Enlil ha pronunciado tu majestuoso nombre”, <i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, l. 9.
nir-ĝal ₂ ĝi ^š tukul-a lipiš me ₃ -a	“La autoridad con las armas en medio de la batalla”, <i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, l. 10.
^d /nin-ḥur\ -saĝ-ĝa ₂ -ke ₄ ki aĝ ₂ -ĝa ₂ -ni za-e-me-en	“Amado de Ninḥursaĝa”, <i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, l. 14.
/ur-saĝ\ ni ₂ gal diĝir-re-e- ne-me-en /ur-saĝ\ ^d šul-pa-e ₃ -a an ki-a nir-ĝal ₂	“Eres el héroe ante el que los dioses sienten temor. Héroe Šulpa'e eres la autoridad en el cielo y la tierra”, <i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, ll. 15-16.
/ni ₂ \ gur ₃ -ru su zig ₃ gur ₃ - ru ni ₂ gal mu-da-ri	“De apariencia aterradora, dotado con el aura temible, imbuido de genialidad”, <i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, l. 22.
nam-tar šu nu-tuku ĝiri ₃ nu-tuku lu ₂ ĝi ₆ -a tum ₂ -mu	“(Eres) como un nam-tar sin manos ni pies, preparado para la noche”, <i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, 32.
pu ₂ -kiri ₆ mu ₂ -sar ĝi ^š -gi sig ₇ -ga niĝ ₂ -ur ₂ -limmu ₂ an-edin daĝal-la maš ₂ -anše niĝ ₂ -zi-ĝal ₂ edin-na	“(Eres) el señor de los huertos y de los jardines, de las plantaciones y los cañaverales, de los cuadrúpedos del desierto, de los animales y de las criaturas de las llanuras”, <i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, ll. 34-36.

gu-za-la ₂ an ^d en-lil ₂ -la ₂ - me-en maškim sumur diĝir-re-e- ne-me-en	“(Eres) el portador del trono de An y Enlil, el feroz agente de los dioses”, <i>Šul-pa-e A</i> , ETCSL 4.31.1, ll. 49-50.
---	---

A través de estos tres esquemas que aluden a los atributos relativos al poder político (titulatura), a los talentos de los héroes divinos (atributos genéricos de clase) y a las peculiaridades que presenta cada personaje podemos extraer diversas conclusiones acerca de la caracterización de las figuras divinas que plantea la literatura sumeria.

El poder es un elemento que ostentan los héroes. La realeza, el señorío y la dominación son atributos que se asocian con los personajes heroicos que hemos analizado. Todos ellos son lugal (“rey”), en (“señor”) o nun (“príncipe”). Inanna, la única heroína que aparece en los poemas, también posee títulos relativos al poder político. Ella es nin (princesa, señora), nin gal (“gran señora”) y nu-gi-g (“mujer de alto rango”). Aunque todos los héroes tienen poder, Inanna y Ninurta son los únicos personajes que poseen el nam-lugal, la realeza.

Igual que sucede en la esfera religiosa, los dones más destacados de los dioses, son los me, el me-lam y el ni₂. De los tres, el don más exclusivo parece ser el me-lam que, en contexto literario, solamente poseen Inanna y Ninurta. Sorprende la poca relevancia que tiene el concepto nam-diĝir. De todos los héroes que hemos analizado los únicos que explícitamente ostentan esta condición son Inanna¹⁰⁸⁹ y Martu¹⁰⁹⁰. Interpretamos que la ausencia generalizada de nam-diĝir responde a una cuestión estilística. La comunidad que elabora y transmite los poemas identifica perfectamente la naturaleza de sus héroes sin necesidad de tener que especificarla. En el caso de Inanna y Martu nam-diĝir no hace referencia a la naturaleza de estas figuras, sino que se utiliza para ensalzar a ambos personajes. En ese mismo sentido interpretamos el concepto nam-ur-saĝ que solo se asocia con Inanna¹⁰⁹¹, Martu¹⁰⁹² y Ninurta¹⁰⁹³ aunque todos los personajes que hemos analizado se describen como ur-saĝ.

Al examinar los atributos genéricos de clase que se asocian con los héroes divinos se observa que el reino animal se emplea con frecuencia para describir los talentos, tanto

¹⁰⁸⁹ *Inanna y Enki*, ETCSL 1.3.1, Seg. F, 17-19; *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 209. En este último poema se detalla que la divinidad de Inanna “brilla en el cielo como Nanna o Utu” (nam-diĝir-zu^dnanna^dutu-gin₇ an kug-ge dalla e₃).

¹⁰⁹⁰ *Martu A*, ETCSL 4.12.1, 12.

¹⁰⁹¹ *Inanna I*, ETCSL 4.07.9, 11.

¹⁰⁹² *Martu A*, ETCSL 4.12.1, 9.

¹⁰⁹³ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 51.

físicos como psíquicos, de los héroes. Los personajes se comparan con toros (am), leones (piriĝ), ofidios (ušumgal), halcones (sur₂-du₃^{mušēn}) o leopardos (nemur_x). Interpretamos que estas metáforas retratan las habilidades excepcionales de los personajes en sentido figurado realizando atributos como la fuerza, la potencia o la bravura a través de las características más destacadas de ciertos animales¹⁰⁹⁴.

Tal y como se ha comentado en el presente capítulo, los poemas sumerios apenas incluyen datos relativos al aspecto físico de los héroes. Detalles como la estatura, el color de los ojos, el pelo, el color de la piel, el atuendo, etc. son elementos secundarios en la caracterización de los personajes. En lugar de especificar ese tipo de rasgos, las composiciones se limitan a dotar a las figuras de dos elementos genéricos: la juventud (šul y ki-sikil) y el belicismo (ur-saĝ). Aunque la caracterización física es secundaria en ocasiones los relatos mencionan algún detalle sobre el protagonista. De Inanna se dice que es hermosa (hi-li), que lleva un atuendo especial (^{tu}g₂pa₃la₃)¹⁰⁹⁵ y que posee rasgos masculinos y femeninos¹⁰⁹⁶. De Martu se dice que tiene “cabeza de león”¹⁰⁹⁷. Sobre Ningišzida se detalla que sus ojos son brillantes¹⁰⁹⁸ y que posee una larga cabellera¹⁰⁹⁹. Y sobre Ninurta que tiene “el cuerpo y los tendones de un león”¹¹⁰⁰, que “lleva cuernos como Suen”¹¹⁰¹ y que “ha sido creado a imagen de An”¹¹⁰². En todos los casos se trata de referencias puntuales que son poco significativas en la imagen que se transmite del héroe.

Al examinar las peculiaridades y singularidades que se atribuyen a cada personaje para distinguirlo de sus congéneres observamos que el linaje es un tema recurrente. Las alusiones a los progenitores son constantes ya que, a través de los padres, se reivindica la excepcionalidad de sus hijos. Los héroes que hemos analizado, exceptuando a Ningišzida y Šulpa'e, comparten el mismo padre, An o Enlil. En cambio, la madre varía en cada caso. Inanna es, según el poema, hija de Suen¹¹⁰³, An¹¹⁰⁴ o Enlil¹¹⁰⁵ y Ningal¹¹⁰⁶. Martu

¹⁰⁹⁴ Sobre la relación entre la fauna y las divinidades véase: Watanabe 2002; Espak 2019; Selz 2019.

¹⁰⁹⁵ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 120.

¹⁰⁹⁶ *Inanna I*, ETCSL 4.07.9, 17.

¹⁰⁹⁷ *Martu A*, ETCSL 4.12.1, 33; *Angim*, ETCSL 1.6.1, 161.

¹⁰⁹⁸ *Ningišzida B*, ETCSL 4.19.2, 4.

¹⁰⁹⁹ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 194.

¹¹⁰⁰ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 120.

¹¹⁰¹ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 143.

¹¹⁰² *Angim*, ETCSL 1.6.1, 1.

¹¹⁰³ *Inanna y Ebiĥ*, ETCSL 1.3.2, 23.

¹¹⁰⁴ *Gilgameš y el toro celeste*, ETCSL 1.8.1.2.

¹¹⁰⁵ *Inanna y Ebiĥ*, ETCSL 1.3.2, 167.

¹¹⁰⁶ *Inanna E*, ETCSL 4.07.5, 1.

desciende de An y Ninḫursaĝa¹¹⁰⁷. Nergal de Enlil¹¹⁰⁸. Ninĝišzida de Ninazu y Ningirida¹¹⁰⁹. Ninurta de Enlil y Ninlil¹¹¹⁰ (aunque dependiendo del relato en lugar de Ninlil se menciona a Ninmaḫ¹¹¹¹, Ninḫursaĝa¹¹¹² y Ninmena¹¹¹³). Šulpa'e es el único del que desconocemos su filiación.

A modo de resumen concluimos que la caracterización de los héroes divinos se elabora mediante atributos genéricos que definen a los personajes a través del poder, la juventud, el belicismo y ciertos talentos excepcionales y peculiaridades que diferencian a unas figuras heroicas de las otras. Tanto los elementos genéricos como las singularidades focalizan las aptitudes y el carácter que tienen los héroes relegando su físico a un segundo plano. De los diversos elementos que se emplean en los poemas para describir a las figuras divinas sumerias el aspecto más destacado es ur-saĝ, es decir, que todos los personajes son guerreros. Por este motivo, el armamento y la escenografía bélica son dos componentes básicos de la imagen heroica.

5.4 Las criaturas divinas

Las criaturas forman parte del conjunto de figuras heroicas de naturaleza divina. A diferencia de los dioses, los entes sobrenaturales tienen limitado su rango de acción en los poemas, a las esferas sobrenatural e intermedia, y sus funciones. Las criaturas desempeñan esencialmente los roles de donantes, auxiliares y antihéroes. Los tres son relevantes en las aventuras heroicas. Sin embargo, el antagonista es el protagonista del relato mientras que donantes y auxiliares son personajes secundarios cuya presencia, que es opcional en la historia, es más significativa en las carencias que en las fechorías.

El diccionario de la Real Academia Española define a los antihéroes como aquellos personajes destacados o protagonistas de una obra de ficción cuyas características y comportamientos no se corresponden con los del héroe tradicional¹¹¹⁴. Lo que caracteriza

¹¹⁰⁷ *Martu A*, ETCSL 4.12.1, 6, 23.

¹¹⁰⁸ *Nergal B*, ETCSL 4.15.2, 1.

¹¹⁰⁹ *Ninĝišzida A*, ETCSL 4.19.1, 4, 35. En este relato se menciona expresamente la filiación del personaje. Este texto no forma parte de nuestro catálogo porque Ninĝišzida no va armado.

¹¹¹⁰ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 1, 108.

¹¹¹¹ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 369.

¹¹¹² *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 390-410.

¹¹¹³ *Ninurta y la tortuga*, ETCSL 1.6.3, 55.

¹¹¹⁴ <https://dle.rae.es/antih%C3%A9roe?m=form>. Última consulta, 28-10-2019.

a este tipo de personajes, por tanto, es el rol antagónico que desempeñan con respecto a los héroes.

La tendencia natural del lector o receptor de un relato de aventuras es la de identificar de inmediato a los dos protagonistas. Cada uno de ellos, además, se asocia con un valor: el héroe es “el bueno” y el antihéroe “el villano, el malvado”. La dicotomía entre el protagonista positivo y el antagonista negativo, desde la perspectiva ética o moral, no sucede en el universo literario sumerio del mismo modo que en la producción literaria influenciada por la tradición cultural judeo-cristiana. En los poemas el antihéroe es un agresor, pero no un malvado ya que el tema central de las aventuras heroicas no es la lucha entre el bien y el mal sino la oposición entre el orden y el caos, un binomio que no necesariamente implica connotaciones morales. Cuando Ninurta (p.e. *Ninurta y la tortuga*) o Inanna (p.e. *Inanna y Ebiḥ*) actúan como antihéroes, los poemas no juzgan si los actos o las motivaciones de los personajes son positivos o negativos, sino que lo que plantean es que la voluntad individual de los dioses pretende quebrantar el orden preestablecido. Se trata, por tanto, de transgresiones, no de maldades. Los antagonistas son los representantes del caos y de la ruptura, no personificaciones del mal en el sentido moral o ético.

En la literatura sumeria, a diferencia de lo que sucede en los cuentos, antihéroe y malvado no son sinónimos. Un villano (en el sentido moral) es un personaje “ruin, indigno e indecoroso”¹¹¹⁵, un enemigo, que causa desastres, comete actos terribles y va contra la ética y la moral. La literatura occidental, especialmente los relatos folclóricos europeos de la Edad Media aúnan los conceptos antihéroe, villano y agresor y los convierten en una unidad indivisible. En cualquiera de los cuentos de los hermanos Grimm, que recopilaron y modificaron sustancialmente los relatos más populares que circulaban por Alemania durante el siglo XIX, todos los antihéroes son villanos y agresores del estilo, por ejemplo, del lobo feroz en el cuento de *La caperucita roja* (o *Rotkäppchen*)¹¹¹⁶.

La asociación que establecen los cuentos entre los antihéroes, los villanos y los agresores no ocurre en la literatura sumeria. En los poemas, los antihéroes son agresores, pero no villanos. Ninurta, en el relato *Ninurta y la tortuga*, es distinto del Lobo feroz del cuento de *La caperucita Roja*. Tras someter por la fuerza al pájaro Anzu, la tablilla de los destinos cae al Abzu. Ninurta pretende adueñarse del singular objeto de modo que viaja

¹¹¹⁵ <https://dle.rae.es/villano?m=form>. Última consulta, 28-10-2019.

¹¹¹⁶ Este relato y muchos otros forman parte de la obra publicada entre 1812 y 1857, en Berlín, de J. y W. Grimm titulada *Kinder und Hausmärchen* (Grimm [1812-1857] 2019: 79-82). Para una panorámica general de las aportaciones de los hermanos Grimm a los cuentos folclóricos véase: Aina Maurel 2012: 34-42.

al reino de Enki con el propósito de robarlo. Las pretensiones ilegítimas de Ninurta convierten al dios en el agresor de la historia. Enki, que capta rápidamente las intenciones de Ninurta, da vida a una tortuga que cava un hoyo profundo. Tras un fugaz encuentro entra ambos, la tortuga logra capturar al dios y le arrastra al interior del agujero. En tanto que agresor, Ninurta es el antihéroe de la historia. Sin embargo, más allá de pretender apoderarse de algo que no le pertenece (un acto que desde nuestra perspectiva se puede juzgar como algo negativo o moralmente reprochable) el poema no califica éticamente el acto en sí mismo, sino que lo que plantea es que una divinidad inferior en rango, Ninurta, pretende desafiar a otra de mayor poder, Enki. Es decir, que los actos del joven van en contra del orden preestablecido. A diferencia de lo que sucede con el Lobo de *La caperucita roja*, Ninurta no es un malvado villano, es un agente del cambio.

En las aventuras de fechorías sumerias el *leitmotiv* de la historia es la legitimidad del sistema preestablecido, no la oposición entre el bien y el mal que funciona en los cuentos maravillosos del folclore occidental. En el ideario sumerio el héroe representa y defiende el orden natural mientras que el antihéroe encarna la transgresión, el caos y el intento de ruptura de éste. En ningún caso se cuestiona si es sistema previo es mejor o peor con respecto al que se pretende instaurar.

Además de los valores que representan, otro elemento que se ha utilizado tradicionalmente para distinguir a los antihéroes de los héroes es el físico. En los cuentos de los hermanos Grimm los antihéroes, agresores y malvados villanos, son criaturas monstruosas y temibles, de aspecto grotesco y desagradable (Lobo feroz) que contrastan con los héroes que son hermosos, bien dotados, proporcionados y agradables (Caperucita). Ogros, trolls, brujas, bestias salvajes, monstruos, enanos, etc. son algunas de las criaturas antiheroicas más populares de los cuentos. El aspecto desagradable de los personajes sirve para identificar al agresor de la historia y es una marca mágica. Generalmente las figuras que tienen un aspecto peculiar tienen poderes sobrenaturales. Los donantes y los auxiliares mágicos también son personajes grotescos. En los cuentos maravillosos la oposición héroe vs villano se evidencia a través del físico de los protagonistas (antropomorfo vs híbrido).

Esta cuestión es otra diferencia significativa entre los cuentos y los poemas sumerios. En la caracterización de las figuras heroicas divinas la descripción física de los personajes, tal y como se ha comentado, es secundaria. En el caso de los antihéroes, el aspecto solo es relevante en las criaturas ya que los dioses que desempeñan el rol antagónico no cambian. Los poemas no necesitan dotar a los antihéroes de un físico

concreto para distinguirles de los personajes heroicos. El aspecto es un elemento adicional para diferenciar a los dioses de las criaturas que se utiliza con independencia del rol que se otorga a cada figura. La mayor parte de las aventuras de fechoría las protagonizan los dioses y éstos no cambian su aspecto ni sus peculiaridades por el hecho de ser antihéroes. Las criaturas, ya sean antihéroes, auxiliares o donantes, no son antropomorfas. Se trata de seres sobrenaturales cuyo aspecto varía en función del tipo de personajes. Entre sus filas hay animales fabulosos, criaturas híbridas cuyo cuerpo combina atributos de diversas bestias o miembros animales y humanos, seres incorpóreos, etc. de modo que no se puede generalizar que las criaturas sean híbridas.

Por todo ello podemos concluir que los antihéroes sumerios presentan cuatro características básicas: protagonizan fechorías, son agresores pero no villanos (los personajes no tienen una carga ética o moral negativa), son los representantes del caos, la transgresión y la ruptura y no se asocian específicamente con un modelo físico determinado.

En los poemas sumerios que protagonizan los personajes de naturaleza divina, identificamos dos tipos de antihéroes: los dioses y las criaturas. Dado que todos los miembros de ambos grupos son divinos, los personajes comparten ciertas características: son inmortales, poseen atributos excepcionales y poderes mágicos y pertenecen a la esfera sobrenatural. Sin embargo, los dioses y las criaturas son diferentes en el aspecto físico, en la caracterización y en el rol que desempeñan en los poemas. Los dioses son antropomorfos mientras que las criaturas presentan un aspecto distinto según el tipo de personaje. Los dioses se caracterizan de forma homogénea (todas las divinidades comparten atributos). Las criaturas, en cambio, son un conjunto heterogéneo que aúna seres muy distintos entre sí. Los dioses, desde la perspectiva sociocultural, son como los seres humanos (se agrupan en familias, pertenecen a un reino determinado, ostentan cargos políticos, tienen necesidades básicas, etc.). Las criaturas, en cambio, representan todo lo opuesto a la civilización: no tienen familia, viven aisladas y alienadas, se ubican en escenarios peligrosos y salvajes, no experimentan las mismas necesidades que los seres humanos, etc. Con respecto al rol que desempeñan, los dioses ejercen todos los papeles principales y secundarios de las composiciones heroicas mientras que las criaturas solamente actúan como antihéroes, donantes o auxiliares mágicos¹¹¹⁷.

¹¹¹⁷ La única excepción es la criatura Ebiḫ que desempeña el rol de héroe en el poema *Inanna y Ebiḫ*, ETCSL 1.3.2.

El universo literario, iconográfico y religioso sumerio dispone un amplio elenco de criaturas¹¹¹⁸. Sin embargo, no existe un término específico para referirse a los entes divinos. Al buscar las palabras “criatura”, “monstruo” o “demonio” en los principales diccionarios de sumerio aparecen numerosos términos que identifican a todo tipo de seres sobrenaturales: a-la₂¹¹¹⁹, a₂-saĝ₃¹¹²⁰, EREN₂+X¹¹²¹, galla¹¹²², gal₅-la₂¹¹²³, gu₄-alim¹¹²⁴, GU₄-AN-NA¹¹²⁵, Ĥuwawa¹¹²⁶, IM-du-gud¹¹²⁷, KID-KID-gi₄¹¹²⁸, la-ĥa-ma¹¹²⁹, lil₂¹¹³⁰, maškim¹¹³¹, maš-maš¹¹³², muš¹¹³³, muš-huš¹¹³⁴, muš-mah¹¹³⁵, muš-ša₃-tur¹¹³⁶, nam-tar¹¹³⁷, u₄-gal¹¹³⁸, ud¹¹³⁹, udug¹¹⁴⁰, ulu¹¹⁴¹, ur-saĝ¹¹⁴², ur-saĝ-imin¹¹⁴³ o ušumgal¹¹⁴⁴, por citar sólo a unos cuantos. Además de los fantasmas, espíritus, demonios y monstruos, también se sitúan en esta categoría los denominados “monstruos-montaña” como Ebiĥ¹¹⁴⁵.

¹¹¹⁸ Sobre esta cuestión véase: Sonik 2013a: 107-109.

¹¹¹⁹ Sommerfeld 2014: 52. Tipo de demonio.

¹¹²⁰ Halloran 2003: 75, Sommerfeld 2014: 123. Tipo de demonio/enfermedad o mal.

¹¹²¹ Sommerfeld 2014: 1071. Se trata de un “monstruo-esfinge”.

¹¹²² Sommerfeld 2014: 1176. Tipo de demonio.

¹¹²³ Halloran 2003: 91; Sommerfeld 2014: 1170. Tipo de demonio.

¹¹²⁴ Sallaberger 2006: 256; Sommerfeld 2014: 1403. Wiggermann propone que se trata del “Gran toro/Bisonte”, uno de los denominados “Slain-heroes” a los que Ninurta derrota (Wiggermann 1993a: 242).

¹¹²⁵ Sallaberger 2006: 256; Sommerfeld 2014: 1404. Wiggermann propone que esta criatura es el “Toro celeste” (Wiggermann 1993a: 243).

¹¹²⁶ Wiggermann 1993a: 243; Sallaberger 2006: 280; Sommerfeld 2014: 1758, 2684. Ĥuwawa se define como un “monstruo mitológico”.

¹¹²⁷ Wiggermann 1993a: 243; Sommerfeld 2014: 1893. El pájaro Imdugud o Anzu es uno de los enemigos más destacados de Ninurta.

¹¹²⁸ Sommerfeld 2014: 2122. Tipo de demonio.

¹¹²⁹ Halloran 2003: 114; Sommerfeld 2014: 2261. Wiggermann sugiere que este híbrido es el “héroe de pelo largo” (Wiggermann 1993a: 242).

¹¹³⁰ Sommerfeld 2014: 2304. Tipo de fantasma, espíritu.

¹¹³¹ Sommerfeld 2014: 2370, 2499. Tipo de demonio.

¹¹³² Sommerfeld 2014: 2488. Hechicero, mago, ser mágico.

¹¹³³ Sallaberger 2006: 457; Sommerfeld 2014: 2634. Tipo de “monstruo-serpiente”.

¹¹³⁴ Sallaberger 2006: 458; Sommerfeld 2014: 2636. Wiggermann define a esta criatura como la “serpiente-dragón” (Wiggermann 1993a: 244, 1993b).

¹¹³⁵ Sallaberger 2006: 458. Wiggermann propone que se trata de la “serpiente de siete cabezas” o “la serpiente distinguida” (Wiggermann 1993a: 244).

¹¹³⁶ Sallaberger 2006: 459. Wiggermann propone que este monstruo es la “serpiente cornuda” (Wiggermann 1993a: 244).

¹¹³⁷ Sommerfeld 2014: 2763. Además del destino, esta palabra sumeria también alude a un tipo de demonio.

¹¹³⁸ Wiggermann 1993a: 242; Sallaberger 2006: 668. Tipo de “demonio-león”.

¹¹³⁹ Halloran 2003: 5; Sommerfeld 2014: 3768. Tipo de demonio relacionado con las tormentas.

¹¹⁴⁰ Sommerfeld 2014: 3786-3787. Tipo de demonio vinculado al desierto o las montañas.

¹¹⁴¹ Sommerfeld 2014: 3653. Demonio del viento, probablemente del viento del sur.

¹¹⁴² Sallaberger 2006: 685; Sommerfeld 2014: 3860. Muchas criaturas llevan, igual que los héroes, el epíteto ur-saĝ.

¹¹⁴³ Wiggermann 1993a: 244; Sommerfeld 2014: 3860. Este es el dragón llamado “león de siete cabezas”.

¹¹⁴⁴ Halloran 2003: 70; Sommerfeld 2014: 3938. Tipo de “monstruo-dragón”.

¹¹⁴⁵ Sobre esta cuestión véase: Wiggermann 1993a: 235-236, 244.

Para tratar de interpretar a las criaturas mesopotámicas, los investigadores han tomado prestados conceptos y modelos taxonómicos de otras culturas de la antigüedad y de otros periodos históricos (especialmente de Egipto¹¹⁴⁶, la Grecia clásica y la época medieval europea), para nombrar, definir y clasificar a las criaturas que se identifican en la tradición cultural mesopotámica.

En líneas generales, se distinguen dos grupos de criaturas que se denominan respectivamente monstruos y daimones¹¹⁴⁷. La diferencia entre ambos se establece por medio de su aspecto. Los primeros son seres híbridos animales mientras que los segundos combinan partes de fieras y de seres humanos. Basándose en las representaciones iconográficas, las escenas de la glíptica, en la literatura y en los escritos mágicos, los expertos que han estudiado las criaturas mesopotámicas con el propósito de clasificarlas y de interpretar cuáles son sus funciones¹¹⁴⁸. De entre todos ellos, cabe señalar los trabajos de E. Porada, F. Wiggermann y K. Sonik.

Porada estudia las criaturas que aparecen en las representaciones artísticas, especialmente en las escenas glípticas. Tomando como referencia la Grecia clásica, la autora denomina “criaturas” a todos los seres sobrenaturales¹¹⁴⁹. Interpreta que estos entes fabulosos tienen su origen en la fauna y en los fenómenos climatológicos que se personifican a partir del IV milenio a.n.e. Las tormentas, las águilas, las serpientes y los leones son los elementos básicos que se emplean para crear a las primeras criaturas fabulosas en Mesopotamia. Una vez nombradas, identificado su origen y los componentes básicos de diseño, Porada clasifica a las criaturas en función del modo en el que estas se desplazan¹¹⁵⁰. Así, distingue dos tipos: los denominados “monstruos”, los animales fantásticos que se desplazan a cuatro patas, y los “demonios”, las bestias híbridas, mitad animales mitad seres humanos, que son bípedas.

La propuesta de Porada es de carácter práctico y a nivel iconográfico funciona. Sin embargo, en contexto literario el modo de desplazarse o el número de extremidades que tienen los personajes no suele detallarse de modo que su planteamiento no es del todo útil

¹¹⁴⁶ Para una comparativa entre Egipto y Mesopotamia véase: Lucarelli 2013.

¹¹⁴⁷ Konstantopoulos 2015:10-14. Daimon se interpreta desde la perspectiva griega, Δαίμων, un ser que puede ser positivo o negativo para la humanidad (Sonik 2010: 27-28).

¹¹⁴⁸ Entre otros cabe señalar las publicaciones de: Porada 1987; Black y Green 1992; Wiggermann 1992; Green 1993a; Cunningham 1997; Alster 2005b; Geller 2007; Feldt 2010, 2011; Sonik 2010, 2013a, 2013b; Abusch 2011; Verderame 2011; Konstantopoulos 2015, 2019.

¹¹⁴⁹ Porada 1987: 1. La autora las denomina “evil beings”.

¹¹⁵⁰ Porada 1987: 1.

para identificar los distintos tipos de criaturas que aparecen en los poemas sumerios, donde la descripción física de los personajes es secundaria.

Wiggermann analiza las criaturas mesopotámicas desde la perspectiva filológica y textual¹¹⁵¹. Este autor define a los entes sobrenaturales como “monstruos” o “Mischwesen” y señala que su característica más representativa es el aspecto físico híbrido. Wiggermann coincide con Porada en que el origen de los “mischwesen” está en la fauna y los fenómenos sobrenaturales. De hecho, utiliza ese criterio para diferenciar dos tipos de “Mischwesen”: los monstruos de origen animal y los que están relacionados con los fenómenos atmosféricos¹¹⁵².

En la literatura sumero-acadia Wiggermann advierte que las relaciones que se establecen entre los “mischwesen” y los dioses representan la dicotomía entre antropomorfo e híbrido, cuya máxima expresión es el combate heroico¹¹⁵³:

“The establishment of formal complementarity fixes the character of the monsters in opposition to that of the anthropomorphic gods: whereas the gods represent the lawfully ordered cosmos, the monsters represent what threatens it, the unpredictable. Mesopotamian mythology, as reflected in the art of the late ED and Akkadian Periods, found two ways of formulating the difference between gods and monsters, both subordinating monsters to gods: A) The vague “associations” assumed for the previous period are transformed into master-servant relations. The monsters became the doormen (Long-haired hero of Enki, Bull-man of Utu) or mounts (Human-headed Bison of Utu, Lion-dragon of Iškur, Snake-dragon of Ninazu) of the gods they were associated with. The monsters may change hands (*mušḫušu**), but remain in the service of gods until the end of Mesopotamian civilization, even though in other contexts they are rebels and defeated enemies. B) Rebels and defeated enemies. The art of the Akkad period gives precedence to a subject that was hardly treated before, battles between gods and gods (*Götterkämpfe**) and between gods and monsters.”¹¹⁵⁴

Los “mischwesen” se sitúan en un nivel inferior al de las divinidades ya que, aunque poseen talentos sobrenaturales, su poder es menor. Estos personajes cumplen dos funciones: son servidores y enemigos de los dioses. Los servidores son seres híbridos, compuestos por varios animales, que tienen un carácter dócil y fiel y cumplen las tareas encomendadas por sus amos. También funcionan como mascotas o como animales totémicos (p.e. el dragón *muš-ḫuš* y *Ninḡišzida*, el pájaro Anzu y Ninurta o el toro

¹¹⁵¹ Wiggermann 1992, 1993a, 1993b, 2007, 2010, 2011, entre otros.

¹¹⁵² Wiggermann 1993a: 226.

¹¹⁵³ Wiggermann 1993a: 226-228.

¹¹⁵⁴ Wiggermann 1993a: 226-227.

celeste de An e Inanna). Los rebeldes, en cambio, son criaturas hostiles que luchan contra los dioses y que tienen un carácter impredecible. Estos personajes representan el caos y la transgresión ya que con sus actos ponen en peligro el orden establecido. Desde la perspectiva literaria, los servidores ejercen las funciones de donantes y auxiliares y los enemigos actúan como antihéroes.

La oposición entre antropomorfo e híbrido que Wiggermann interpreta a través de las relaciones entre las criaturas y los dioses, ocurre en la literatura sumeria y es un factor que condiciona la interacción que se produce entre los personajes. Wiggermann centra esta cuestión en el combate heroico que enfrenta a los dioses antropomorfos contra las criaturas híbridas. Sin embargo, este modelo se puede matizar en los poemas ya que los entes sobrenaturales no son los únicos personajes que actúan como antihéroes. Cuando Inanna y Ninurta desempeñan ese rol ambos siguen siendo antropomorfos, aunque los valores e ideales que representan, la transgresión y el caos, son los mismos que se atribuyen a las criaturas enemigas de los dioses. El combate heroico, por tanto, no se manifiesta únicamente a través del físico de los protagonistas, sino que la clave son los actos y las motivaciones que empujan a los personajes. La diferencia entre los dioses antiheroicos y las criaturas que desempeñan ese mismo rol es el resultado del combate. Los entes sobrenaturales mueren y se convierten en trofeos de guerra mientras que los dioses rebeldes son castigados, con mayor o menor severidad¹¹⁵⁵. Todo ello sugiere que el físico es un factor determinante cuando el combate heroico sucede entre seres de distintas especies, no entre iguales.

Wiggermann también sostiene que cada tipo de ente divino se asocia con una forma determinada: las divinidades son antropomorfas y las criaturas híbridas. Sin embargo, en la literatura sumeria aparecen personajes que no se ajustan a este modelo (algunos seres sobrenaturales no son híbridos y algunas divinidades son teriomorfos).

El teriomorfismo es la habilidad que poseen ciertos personajes para adoptar puntualmente, de forma total o parcial, aspecto animal. Esta es una habilidad genérica que tienen todas las divinidades egipcias que se representan de forma antropomorfa, zoomorfa o teriomorfa indistintamente. Las criaturas híbridas tienen siempre el mismo aspecto, su forma no cambia. Los dioses, en cambio, pueden variar. Algunas divinidades

¹¹⁵⁵ Esta cuestión es diferente en la literatura acadia. En relatos como el *Enûma Eliš* los dioses sublevados, igual que las criaturas, mueren.

sumerias presentan esta habilidad. Sucede así con Enlil¹¹⁵⁶ y con Dumuzid¹¹⁵⁷. Sin embargo, se trata de manifestaciones puntuales, lo que sugiere que el don de transformarse en animales no es un atributo característico de los dioses sumerios. Jacobsen señala que las metáforas y los símiles de animales que caracterizan frecuentemente a las divinidades son una reminiscencia del pasado teriomorfo. Plantea que el origen de la experiencia religiosa está en la naturaleza. Las primeras divinidades se asocian con los animales y los fenómenos atmosféricos. El triunfo del antropomorfismo, según Jacobsen, acaba con el teriomorfismo y separa a los dioses de su forma original que es la que se utiliza para dar vida a las criaturas¹¹⁵⁸. La habilidad de transformarse en animales, por tanto, es una facultad divina previa a la adopción del aspecto antropomorfo definitivo. Green, en su catálogo de criaturas, que comprende prácticamente a todos los seres sobrenaturales de la iconografía mesopotámica entre el IV y el I milenio a.n.e., también ha tratado de señalar las diferencias conceptuales entre las distintas formas de representar a las divinidades¹¹⁵⁹.

La última propuesta de clasificación de las criaturas mesopotámicas a comentar es la de K. Sonik¹¹⁶⁰. A diferencia de Porada y de Wiggermann, la autora no se centra en el físico, sino que utiliza las esferas de acción (el lugar en el que se sitúan las criaturas) y la interacción con los seres humanos para agrupar a las criaturas¹¹⁶¹ o “zwischenwesen” (“in-between”)¹¹⁶². Sonik considera que todos los entes sobrenaturales y fantásticos que se sitúan entre los dioses y los hombres forman parte de la categoría “zwischenwesen”. Ello incluye a los visires¹¹⁶³, los monstruos¹¹⁶⁴, los daimones¹¹⁶⁵ (que son de dos tipos genios y demonios), los sabios, los héroes, los brujos y los fantasmas.

Sonik incluye a las figuras heroicas en el conjunto de “zwischenwesen”. Partiendo de su supuesto, el estadio entre dos mundos y los talentos mágicos, su definición de héroe

¹¹⁵⁶ *Enlil y namzitara*, ETCSL 5.7.1.

¹¹⁵⁷ *Dumuzid y Ĝestinanna*, ETCSL 1.4.1.1, 22-32; *El Sueño de Dumuzid*, ETCSL 1.4.3, 165-180, 192-199. Sobre este personaje y sus composiciones véase: Jacobsen 1970c; Foxvog 1993; Alster 1972, 1999, 2012; Fritz 2003; Klein 2010, entre otros.

¹¹⁵⁸ Jacobsen 1976a: 128-129.

¹¹⁵⁹ Green 1993a: 248-264.

¹¹⁶⁰ Sonik 2010.

¹¹⁶¹ Sonik 2013a; 2013b.

¹¹⁶² Sonik 2013a: 106.

¹¹⁶³ Sonik los define así: “Sukkal/ *sukkallu* identified the divine viziers, gods proper that nevertheless evinced an interstitial nature in their service as messengers, capable of navigating in this capacity those borders and boundaries between realms that were impassable even to the great gods” (Sonik 2013a: 104).

¹¹⁶⁴ Los monstruos son aquellos que: “Interact primarily with gods (and heroes). Operate on a cosmic level” (Sonik 2013a: 104).

¹¹⁶⁵ Los daimones se definen así: “Interact mainly with humans /natural world. Operate on whim or command of gods” (Sonik 2013a: 104).

en este contexto es muy restrictiva, ya que los únicos personajes que se ajustan a este supuesto son las figuras legendarias, que no son estrictamente divinas ni humanas. Los dioses y los héroes históricos que no tienen poderes no forman parte de este grupo.

Este modelo no se ajusta a la literatura sumeria por dos motivos. En primer lugar, no todos los personajes heroicos, héroes y antihéroes, tienen poderes sobrenaturales. Las figuras históricas, tal y como se ha comentado en el capítulo anterior, no tienen facultades mágicas y su relación con las divinidades es indirecta y está muy limitada, aunque no por ello dejan de ser héroes. Por otro lado, los dioses son las figuras heroicas más destacadas de la literatura sumeria y pertenecen a la esfera divina. En segundo lugar, cabe destacar que los protagonistas de los poemas de aventuras, exceptuando a los reyes históricos, no se limitan a una esfera de acción. Los dioses tienen la capacidad de actuar en todas ellas y las criaturas y los héroes legendarios se asocian con dos espacios: la esfera sobrenatural e intermedia (criaturas) y la intermedia y la humana (héroes legendarios). Los poemas no limitan a las figuras heroicas que tienen habilidades mágicas a un solo escenario.

El modelo de Sonik implica que los visires, monstruos, daimones, sabios, héroes, brujos y fantasmas son seres mágicos inferiores a los dioses y superiores a los hombres. Sin embargo, en la literatura sumeria este planteamiento no siempre sucede. Ninšubur e Isimud, visires de Inanna y Enki respectivamente, son personajes poderosos y decisivos en los relatos en los que aparecen junto a sus señores (*Inanna y Enki* y *Ninurta y la tortuga*), de modo que, salvo por una cuestión de jerarquía, no son inferiores en dones y atributos. Asag, un daimon, lucha contra Ninurta en igualdad de condiciones llegando incluso a derrotarle (sucede así en *Lugale*). Los enviados del Inframundo, por poner un último ejemplo, asedian a Inanna y finalmente logran hacerse con Dumuzid y llevarle a su reino de modo que se trata de personajes muy poderosos cuyas habilidades están al nivel de los dioses (tal y como ocurre en *El descenso de Inanna al Inframundo*).

Para argumentar la incorporación de ciertas figuras heroicas entre las criaturas, Sonik utiliza el concepto *ur-saĝ*. La autora advierte que los denominados “Slain-heroes”¹¹⁶⁶ a los que Ninurta derrota en la montaña son *ur-saĝ*¹¹⁶⁷. También ocurre así, aunque Sonik no incluye esta referencia, con los “Siete asistentes” de Utu¹¹⁶⁸. En los poemas sumerios *ur-saĝ* es un calificativo que se utiliza para definir a todo tipo de

¹¹⁶⁶ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 52-63, *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 128-134. Sobre estos personajes véase: Black 1987; Black y Green 1992: 164-165; Feldt 2010.

¹¹⁶⁷ Sonik 2013a: 104-105.

¹¹⁶⁸ *Gilgameš y Ĥuwawa* (versión A), ETCSL 1.8.1.5, 34-47; *Gilgameš y Ĥuwawa* (versión B), ETCSL 1.8.1.5.1, 34-50.

personajes divinos y humanos. Los dioses, los reyes legendarios e históricos y algunas criaturas son ur-saĝ, de modo que no se trata de un calificativo que se pueda vincular únicamente con un colectivo determinado.

De entre todos los “zwischenwesen”, Sonik señala que los dos grupos de criaturas más importantes en la tradición mesopotámica son los monstruos y los daimones, cuyas particularidades son las siguientes:

MONSTRUOS ¹¹⁶⁹	DAIMONES ¹¹⁷⁰
Aspecto híbrido y exagerado que combina elementos de diversos animales	Aspecto híbrido que combina elementos animales y humanos
Se mueven a cuatro patas	Son bípedos
Forman parte de la esfera sobrenatural	Forman parte de la esfera humana
Representan el caos y el peligro cósmico	Mantienen el orden y materializan la voluntad divina
Están geográficamente alienados: habitan en las montañas, desiertos y territorios salvajes y rebeldes	Conviven con los humanos
Están socialmente exiliados, son solitarios	Pueden actuar en solitario o formar parte de un grupo
Son servidores	Son ejecutores
Algunos tienen nombre propio (p.e. Anzu)	Algunos tienen nombre propio (p.e. Asag)
Interactúan con los dioses y los héroes legendarios	Interactúan con los dioses y los seres humanos
Actúan con neutralidad respecto a la humanidad	Sus actos repercuten positiva o negativamente sobre la humanidad

La propuesta de Sonik se basa en los textos y las representaciones artísticas del II y el I milenio a.n.e. para definir, clasificar e interpretar el rol que desempeñan las criaturas mesopotámicas. Sin embargo, al trasladar su propuesta sobre el corpus sumerio, esta no encaja por diversos motivos.

En los relatos sumerios, la descripción física de las criaturas, igual que sucede el resto de personajes, es limitada, lo que dificulta determinar el tipo de híbrido (si es animal o animal y humano) y el número de extremidades que posee la criatura (si es cuadrúpeda o bípeda). Por todo ello, igual que sucede con el modelo de Porada, el físico no es un factor decisivo para distinguir a las criaturas entre sí en contexto literario.

En los poemas, las criaturas no tienen relación con los seres humanos. Los personajes corrientes no aparecen en los relatos, de modo que la humanidad es un

¹¹⁶⁹ Sonik 2013a: 107-109.

¹¹⁷⁰ Sonik 2013a: 109-113.

elemento que no forma parte del contexto literario. La interacción entre las criaturas y los seres humanos que aparece en los poemas se limita exclusivamente a los héroes legendarios y se sitúa, salvo excepciones, en la esfera intermedia, fuera del mundo natural. Los pocos daimones que se identifican en la literatura sumeria no tienen contacto con los seres humanos. La ausencia de interacción entre las criaturas y los seres humanos implica que los actos de los entes sobrenaturales, positivos, neutros o negativos, no tienen repercusión sobre la humanidad.

Por último, cabe señalar que el carácter que Sonik atribuye a monstruos y daimones tampoco se corresponde al que muestran las criaturas sumerias. El pájaro Anzu según el modelo de Sonik es un monstruo (un animal híbrido, con nombre propio, pertenece a la esfera sobrenatural, vive en un lugar remoto, es servidor de los dioses e interactúa con el héroe legendario Lugalbanda). Sin embargo, Anzu vive con su familia (no es solitario), conoce perfectamente todo aquello que forma parte de la civilización y no siempre representa el caos. Asag, por su parte, es un daimon (es un ser híbrido, probablemente bípedo, tiene nombre propio) que presenta las características propias de los monstruos, ya que está sólo (pero pronto se hace con un ejército) y aislado (se sitúa en las montañas), no tiene familia ni reino (eso es lo que trata de conseguir), está al margen la civilización, pero no sirve ni ejecuta las órdenes de ningún dios. Los atributos que Sonik asocia a monstruos y daimones no se corresponden con la forma que adoptan este tipo de seres en los poemas sumerios.

Dado que no disponemos de elementos sólidos para definir y clasificar a las criaturas sumerias, ni el aspecto, extremidades, carácter o esferas de acción sirven para este propósito en contexto literario, utilizamos el armamento y el rol que desempeñan los personajes en los poemas para proponer un modelo de clasificación propio.

5.5 La caracterización de las criaturas

En los poemas heroicos que hemos seleccionado aparecen las siguientes criaturas: el pájaro Anzu, los “Slain-heroes”, Ebiḫ, la tortuga de Enki, Asag y Gudam. Junto a ellos, cabe añadir al toro celeste, Ḫuwawa y los “Siete asistentes” que aparecen en las aventuras del héroe legendario Gilgameš. Aunque este personaje y sus composiciones no forman parte de nuestro estudio sobre el armamento heroico (que se limita a las figuras divinas), las criaturas que aparecen en estos poemas se han incluido en el análisis que proponemos acerca de los entes sobrenaturales de la literatura sumeria.

Basándonos en la capacidad de los personajes para utilizar armas y en la función que éstos desempeñan en los poemas, identificamos tres tipos de criaturas: los animales fabulosos, los monstruos y los daimones. Los miembros que situamos en cada grupo son los siguientes:

ANIMALES FABULOSOS	MONSTRUOS	DAIMONES
El toro celeste	Anzu	Asag
La tortuga de Enki	“Slain-heroes”,	Gudam
Ebiḫ	“Siete asistentes”	
	Ḫuwawa	

El primer factor que distingue a los animales fabulosos de los monstruos y los daimones es la habilidad o capacidad para utilizar las armas. Esta cuestión está directamente relacionada con las extremidades que posee cada criatura (especialmente las superiores). De los tres grupos, los únicos con la habilidad de manejar armas son los daimones.

Los poemas sumerios no aportan muchos detalles sobre el aspecto físico de los personajes de modo que identificar si la criatura es un híbrido animal o humano, si es cuadrúpeda o bípeda, o su tipo de desplazamiento, es complicado. Un elemento que facilita la caracterización de las criaturas son las armas. Los poemas utilizan el armamento, desde una perspectiva práctica y simbólica, con el propósito de adornar a los personajes con complementos excepcionales, para describirlos como guerreros o para señalar las habilidades bélicas que poseen. Aunque no podemos determinar exactamente cómo es su aspecto, en los poemas los daimones utilizan armas lo que indica que este tipo de personajes tienen manos y brazos humanos. Exceptuando a Asag y Gudam, ningún personaje de la tabla anterior, ni animales fabulosos ni monstruos, empuñan armas.

Otros detalles en los poemas permiten distinguir los distintos tipos de criaturas, además de su capacidad de usar armas. Los animales fabulosos son seres que pertenecen íntegramente al reino animal. Se trata de bestias sobrenaturales que no son híbridas. El toro celeste de An o la tortuga de Enki son (un toro, una tortuga y una montaña) de este tipo. También situamos en este grupo la montaña Ebiḫ ya que, aunque no es un animal, es un ser que no posee partes de otros entes sobrenaturales. Los monstruos, igual que los daimones, son híbridos. Anzu es un pájaro fantástico, mezcla de león y águila. Los “Slain-heroes” son un conjunto de seres con las peculiaridades de diversos animales y fenómenos naturales, igual que los “Siete asistentes”.

Los monstruos y los daimones son morfológicamente similares. Sin embargo, los poemas describen a estos dos grupos de forma distinta. En el caso de los monstruos se incorporan características grotescas al aspecto de la criatura para enfatizar su poderío y ferocidad. En cambio, cuando se trata de los daimones, la caracterización de los personajes es del estilo de los dioses inmortales, es decir, que los detalles físicos quedan subordinados a las habilidades y los dones psíquicos. Anzu es una especie de águila temible con garras de león con las que atrapa a los toros salvajes¹¹⁷¹ mientras que Asag es un poderoso guerrero que rivaliza en talentos con Ninurta y que dirige un ejército con el propósito de conquistar las montañas¹¹⁷². H̄uwawa es un personaje peculiar ya que su descripción, en el relato *Gilgameš y H̄uwawa*¹¹⁷³, es similar a la de los daimones, pero H̄uwawa no tiene la capacidad de emplear armas y su aspecto es monstruoso. A modo de resumen, cada grupo de criaturas se define así:

- Animales fabulosos: bestias o elementos naturales de origen divino que pertenecen y sirven a los dioses.
- Monstruos: seres híbridos, mezcla de distintos tipos de animales y de animales y seres humanos, que están al servicio de los dioses.
- Daimones: criaturas híbridas que poseen partes del cuerpo humanas (al menos las extremidades superiores), que son capaces de emplear el armamento y que se enfrentan a los dioses.

En los poemas sumerios las criaturas desempeñan dos funciones. Los animales fabulosos y los monstruos son servidores, donantes y auxiliares mágicos. Los daimones, que son enemigos de los dioses, actúan como antihéroes. Cada tipo de criatura, además suele aparecer en un modelo de aventura. Los animales fabulosos y los monstruos forman parte de las carencias mientras que los daimones protagonizan relatos de fechoría. Anzu es el donante en el poema *Lugalbanda y el pájaro Anzu* (el pájaro otorga el poder de la rapidez extrema al héroe). Por su parte, el toro celeste, la tortuga de Enki y H̄uwawa son auxiliares mágicos que cumplen las órdenes de sus amos (el toro ataca Uruk a petición de Inanna, la tortuga cava el agujero tal y como le ordena Enki y H̄uwawa tiene la misión de proteger el bosque de los cedros de Enlil). Asag y Gudam, en cambio, son los agresores o antihéroes que se enfrentan a Ninurta y a los habitantes de Uruk y la diosa Inanna respectivamente.

¹¹⁷¹ *Lugalbanda y el pájaro Anzu*, ETCSL 1.8.2.2, 111-131.

¹¹⁷² *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 24-47.

¹¹⁷³ *Gilgameš y H̄uwawa* (versión A), ETCSL 1.8.1.5, 125-131.

Desde la perspectiva de la caracterización de los personajes, los dioses constituyen un bloque homogéneo y uniforme ya que, más allá de las singularidades que distinguen a cada miembro del grupo, todos ellos presentan atributos y dones de clase que son independientes al rol que desempeña cada personaje. Las criaturas, en cambio, forman un bloque heterogéneo, donde cada ser es distinto al resto (esta diferencia se aprecia entre grupos y en los miembros que componen dichos grupos).

En el modelo de clasificación que proponemos para las criaturas sumerias hay personajes que encajan completamente en el grupo en el que se han situado (el toro, la tortuga, Anzu, los denominados “Slain-heroes”, los “Siete asistentes”, Asag y Gudam) y otros que, por sus peculiaridades, pueden colocarse en distintos grupos. Esta cuestión afecta a Ebiḫ y Ḫuwawa, dos personajes que no se ajustan a las características generales que presentan los demás miembros de sus respectivos grupos y que presentan roles anómalos en los poemas en los que aparecen.

Ebiḫ es una criatura que forma parte del bloque de los animales fabulosos, aunque no es un animal sino una montaña. Por la descripción que presenta no parece que se trate de un híbrido, de modo que, desde el punto de vista morfológico, se asemeja más a los animales fabulosos que a los monstruos o los daimones. Ebiḫ protagoniza junto a Inanna el relato *Inanna y Ebiḫ*. El poema narra la destrucción de la montaña a manos de la diosa. Se trata de un relato de fechoría del subtipo F1 donde Ebiḫ desempeña el rol de héroe (HC, HCV, HCL) mientras que Inanna es la antiheroína (ADF, ADBF, ADLF).

Inanna y Ebiḫ es un poema inusual. El héroe del relato es una criatura personificada no antropomorfa, algo anómalo ya que este tipo de personajes no desempeñan ese rol. Además, el desenlace de la aventura es trágico para el héroe ya que la vencedora es Inanna, la antiheroína. Las dos anomalías que suceden en este relato se pueden explicar a través del modelo de enfrentamiento.

Tras examinar las aventuras de fechoría y los episodios de combate que aparecen en las misiones imposibles de algunas carencias, detectamos que existe una relación directa entre la naturaleza de los protagonistas de la historia, los rivales idóneos a los que enfrentarles y el resultado del combate. El patrón de enfrentamiento que utilizan los poemas sumerios es el siguiente:

A. Combate entre iguales

A.1. Enfrentamiento divino

A.2. Enfrentamiento entre mortales legendarios y criaturas

B. Combate desigual

B.1. Enfrentamiento entre seres divinos

B.2. Enfrentamiento entre seres divinos y mortales

El resultado de la contienda en cada caso es este:

COMBATE	OPONENTES	RESULTADO
A.1	Divinidad vs divinidad → Divinidad vs representante divino	Victoria del representante divino
A.2	Héroe legendario vs animales fabulosos o monstruos	Victoria del héroe legendario
B.1	Divinidad vs criatura	Victoria divina
B.2	Divinidad vs héroe legendario → criatura intermediaria → Héroe legendario vs criatura	Victoria del héroe legendario

El grupo A (Combate entre iguales) comprende los enfrentamientos entre personajes que se consideran del mismo nivel, es decir, figuras con la misma naturaleza y dones y habilidades similares. Este grupo contempla dos versiones del combate: entre dos divinidades (A.1) y entre los héroes legendarios y las criaturas (A.2). En ambos casos se trata de una oposición directa entre dos contendientes. *Inanna y Gudam* y *Ninurta y la tortuga* son del primer tipo mientras, que *Gilgameš* y *Huwawa* es del segundo. El resultado de estos combates es la victoria de la divinidad que ostenta el mayor rango en el panteón (A.1) y del héroe legendario (A.2). En cuanto a los vencidos, los dioses perdedores son castigados mientras que las criaturas son aniquiladas.

En el tipo A.1 el enfrentamiento entre los dos personajes divinos se expresa de un modo singular en los poemas. En el combate, una de las divinidades se representa por medio de otro personaje que funciona como ejecutor. En *Inanna y Gudam* y *Ninurta y la tortuga*, Inanna y Enki no luchan directamente contra el agresor, sino que envían a uno de sus subordinados al enfrentamiento. El auxiliar es el vencedor ya que dicho personaje es una manifestación de la divinidad a la que representa.

El grupo B (Combate desigual) agrupa los enfrentamientos que suceden entre personajes cuya naturaleza y talentos son distintos, es decir, que uno de los personajes es inferior al otro. Este grupo también presenta dos variantes: el combate entre dioses y criaturas (B.1) y entre divinidades y mortales (B.2). Los enfrentamientos del tipo B.1 son directos mientras que los del tipo B.2 son indirectos y se materializan a través de un personaje intermediario. En este bloque los dioses y los héroes legendarios vencen a las criaturas. *Lugale*, *Inanna y Ebiḥ* y el triunfo de Ninurta sobre los “Slain-heroes” en *Angim* son enfrentamientos del tipo B.1, *Gilgameš* y *el toro celeste* pertenece al grupo B.2.

En el cuadro de enfrentamientos que proponemos hay dos tipos de combate en los que intervienen personajes intermediarios: A.1 y B.2. Sin embargo, estos auxiliares desempeñan funciones distintas. En el primer caso, los personajes son una representación de los dioses a los que pertenecen y transmiten la imagen de superioridad de su propietario. En el segundo, los auxiliares son enemigos razonables para el héroe al que se enfrentan.

La utilización de personajes intermediarios en algunos enfrentamientos sirve para mantener la armonía y la convivencia entre las figuras divinas que forman parte de cada tradición cultural. Aunque el sistema religioso tiene carácter local y cada ciudad prioriza a su dios o diosa protector, las comunidades comparten los centros de Nippur y Eridu y respetan todas las tradiciones. La literatura refleja estos principios evitando la lucha a muerte entre dos divinidades. Con los héroes legendarios de Uruk, sucede algo parecido. Se trata de figuras trascendentales que sobrepasan su ciudad natal y que se convierten en símbolos de la tradición colectiva, ya que son el punto de encuentro entre el reino divino y el humano. No sería comprensible un enfrentamiento entre estos héroes y los dioses ya que los seres humanos son inferiores a ellos y están a su servicio. Tampoco sería aceptable que las divinidades les destruyesen.

Para desarrollar las composiciones y que estas encajen en la comunidad de la que forman parte, la literatura aplica los principios culturales básicos para evitar que los episodios de combate puedan ser incongruentes o ideológicamente incompatibles con la tradición cultural, la religión y el folclore.

En los episodios de enfrentamiento entre los seres antropomorfos e híbridos, los personajes que tienen aspecto humano son los vencedores. La imposición del antropomorfismo sobre lo híbrido que propone Wiggermann se cumple. Interpretamos, además, que este puede ser uno de los motivos por los que la caracterización física de las figuras antropomorfas en la literatura sumeria es poco significativa. Según la naturaleza de los protagonistas, la comunidad receptora del relato sobreentiende el aspecto que tienen. No es necesario detallar cómo es el físico de los dioses o de los héroes legendarios ya que todos ellos son esencialmente iguales. La comunidad sabe que las diferencias entre las divinidades y los hombres residen en sus talentos mágicos, no en su aspecto, ya que la imagen divina es una réplica mejorada de la humana. En cambio, cuando se trata de las criaturas sí resulta necesario detallar algunos de sus rasgos para que los receptores puedan imaginarlas ya que, a diferencia de lo que sucede con los seres antropomorfos, los híbridos son muchos y muy diferentes entre sí. Para dotar de sentido pleno a la aventura,

a los personajes y al episodio de enfrentamiento (ya sea un combate o parte de una misión), es suficiente con especificar la naturaleza (divina o humana) y el tipo de personaje (dios, criatura, rey legendario o histórico). Cuando se trata de los héroes más famosos y trascendentales, la comunidad solo necesita el nombre propio para construir la imagen del personaje y algún detalle para imaginar cómo es la criatura a quien se enfrenta.

El patrón de enfrentamientos revela que las figuras heroicas se distribuyen en una escala, que definimos como escala de trascendencia, que ordena a los personajes de mayor a menor importancia, en función de la repercusión sociocultural que tienen. La secuencia es la siguiente: dioses, héroes legendarios y criaturas divinas. La trascendencia sociocultural de las divinidades y de los reyes de Uruk explica que los mortales excepcionales estén por encima de las criaturas, aunque estas forman parte de la esfera sobrenatural.

La dicotomía entre antropomorfo e híbrido condiciona las normas básicas sobre la interacción entre los personajes principales de los poemas. Los seres antropomorfos siempre vencen a los híbridos incluso cuando los oponentes son de naturalezas diferentes. De este modo, el principio que establece la superioridad de los seres divinos frente a los humanos no se cumple cuando se trata de las criaturas ya que los héroes legendarios están por encima de ellas en la escala. El triunfo del héroe legítimo sobre el antihéroe de pretensiones ilegítimas también se ve afectado por la morfología ya que los personajes antropomorfos se imponen sobre las criaturas en cualquier circunstancia, incluso cuando estas son las víctimas de la situación.

Las anomalías que aparecen en algunos poemas, con respecto al rol de los personajes y al desenlace de la aventura, tienen que ver con el patrón de enfrentamiento, con la escala de trascendencia y con la oposición entre antropomorfo e híbrido.

Inanna y Ebiḫ es un enfrentamiento del tipo B.1, un combate desigual entre una divinidad y una criatura. El resultado esperado, según el patrón, es el triunfo del héroe y la derrota del antihéroe. Sin embargo, en este relato los roles que desempeñan la divinidad y la criatura están intercambiados. Para respetar la escala de trascendencia y la prioridad morfológica, el poema resuelve el enfrentamiento de forma atípica. Así, aunque Ebiḫ es el protagonista, Inanna le derrota. Modificando el resultado se impone el antropomorfismo sobre lo híbrido y la divinidad se sitúa por encima de la criatura. En este caso, la oposición héroe vs antihéroe se sacrifica para respetar las normas de la escala y de la morfología.

La oposición entre los personajes de distinta morfología se resuelve de un modo sencillo. En cambio, cuando los que se enfrentan entre sí son los seres antropomorfos, dioses y héroes legendarios, la resolución del conflicto se complica ya que la oposición entre antropomorfo e híbrido no sucede. Para preservar la armonía entre los personajes y la escala de trascendencia los poemas utilizan dos mecanismos: la modificación del patrón de enfrentamiento y los personajes intermedios.

Conceptualmente, todos los seres antropomorfos están sujetos a una norma: los dioses son superiores a cualquier otro ser, de modo que ningún humano puede vencerles. No obstante, las figuras legendarias de Uruk no son simples humanos y, además, son un referente sociocultural. Con el propósito de no desprestigiar y restar valor a este tipo de héroes los poemas resuelven su enfrentamiento con los dioses introduciendo a personajes a los que éstos pueden vencer. El protagonista no lucha contra la divinidad (algo que sería inconcebible para la comunidad), sino que se enfrenta a un rival asequible y que puede derrotar, una criatura. En el relato *Gilgameš y el toro celeste*, se plantea una contienda desigual entre Inanna y Gilgameš. Para evitar la oposición entre ambos, se introduce la figura del toro celeste, un elemento que permite el lucimiento del héroe (que derrota a la criatura), respetando la superioridad divina (se evita el conflicto directo entre la diosa y Gilgameš) y que mantiene la máxima del triunfo del antropomorfismo frente a lo híbrido.

Cuando el enfrentamiento sucede entre dos divinidades ocurre algo similar. El vencedor es el dios que ocupa la posición más destacada en el panteón. Sin embargo, para evitar enfrentar a las divinidades con las connotaciones ideológicas que ello supone, los poemas utilizan, de nuevo, figuras auxiliares. Para derrotar a Gudam y a Ninurta, Inanna y Enki envían a sus representantes, un pescador y una tortuga. Estos dos personajes respetan la superioridad del antropomorfismo ya que los subordinados son una extensión del dios al que pertenecen. Dado que no son propiamente personajes, sino manifestaciones de otra figura, no es necesario describirlos, contextualizarlos o situarlos en la aventura más allá del momento puntual en el que se utilizan. *Inanna y Gudam y Ninurta y la tortuga* respetan la escala de trascendencia (Inanna está por encima del desconocido Gudam y Enki sobre Ninurta).

Si comparamos los poemas *Inanna y Ebiḫ* y *Ninurta y la tortuga* observamos que el segundo no necesita variar el resultado del combate, puesto que el personaje victorioso es el dios de mayor rango en el panteón, Enki. En el caso de *Inanna y Ebiḫ*, en cambio, la modificación es necesaria para respetar la escala y la oposición antropomorfo vs híbrido, aunque Ebiḫ no es una criatura híbrida sino una montaña animada.

Otra modificación en el patrón de enfrentamiento sucede en *Lugale* con la criatura Asag, el rival de Ninurta. Para enfatizar el combate el poema equipara a ambos personajes y modifica puntualmente el estatus de Asag¹¹⁷⁴. Sin embargo, tal y como exige la escala de trascendencia, el dios vencedor aniquila a la criatura. En este caso la anomalía se produce antes del enfrentamiento y consiste en sobredimensionar a Asag para que su imagen sea similar a la de Ninurta. De este modo, el poema plantea de forma ilusoria un combate del tipo A.1 cuando en realidad se trata de una contienda B.1.

Ḫuwawa es otro personaje singular¹¹⁷⁵. Aunque su descripción encaja con la de un daimon, la ausencia explícita de armas y la función que desempeña el personaje nos sugieren que Ḫuwawa es un monstruo. Este personaje aparece en el poema *Gilgameš y Ḫuwawa*, una aventura de carencia del tipo C1. La historia narra el viaje del héroe Gilgameš hasta el lejano bosque de los cedros, que está custodiado por Ḫuwawa, con el objetivo de alcanzar la fama y la gloria. Cuando ambos personajes se encuentran la criatura utiliza sus poderes sobrenaturales para aturdir al protagonista y dejarlo fuera de combate¹¹⁷⁶:

ḫu-/wa\-[wa ...]
ni₂ /te\-[...] /mu-na\-ra-an-la₂

“Ḫuwawa lanza sus auras temibles”

/ud\-bi-a ur-saĝ ur-saĝ-ra u₃-mu-un-na-te
me-/lem₄\ [...] šu-gur-gin₇ i-im-/te[?]\
/nu₂[?]\ [...] -še₃ silim-ma i₃-/nu₂[?]\

“Ese día, cuando un héroe estaba junto al otro, la luminosidad aterradora de Ḫuwawa [...] como una lanza [...] él descansó allí plácidamente (Gilgameš)”

Ḫuwawa emplea sus atributos divinos (ni₂ y me-lem₄), que se materializan para derrotar a sus enemigos. En nuestra opinión, el monstruo proyecta o irradia sus atributos divinos para frenar a los recién llegados. Las auras no son armas, sino que son poderes

¹¹⁷⁴ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 271.

¹¹⁷⁵ Sobre la criatura y su rol en el poema de Gilgameš véase: Forsyth 1981; Black y Green 1992: 106; Ornan 2010; Fleming y Milstein 2010.

¹¹⁷⁶ *Gilgameš y Ḫuwawa* (versión A), ETCSL 1.8.1.5, 66A-67. *Gilgameš y Ḫuwawa* (versión B), ETCSL 1.8.1.5.1, 71-73.

mágicos que *Huwawa* posee a causa de su naturaleza. En el poema esta criatura no tiene ningún vínculo con el armamento.

Huwawa, es una criatura solitaria que vive en un lugar lejano, al margen de la civilización, donde cumple un encargo de mandato divino. Se trata, por tanto, de un servidor no de un agresor. *Huwawa* no tiene una función de personaje atribuida en el relato. No es un ayudante mágico ni un donante. Su rol consiste en plantear una prueba difícil al héroe protagonista (que, en este caso, se resuelve a través del engaño y la picardía).

Gilgameš y Huwawa es una aventura de carencia en la que no hay combate heroico ni antihéroe. El enfrentamiento que se produce entre el héroe y el monstruo forma parte de la misión imposible, de modo que, a diferencia de lo que sucede con los antihéroes en las fechorías, la muerte de la criatura en este caso no es necesaria. Cuando *Gilgameš* engatusa al monstruo y le roba todos sus poderes tiene la opción de matarle o dejarle vivir. Precisamente, la muerte de *Huwawa*, que además de ser injustificada es una ofensa contra *Enlil*, que es el propietario del monstruo, es la que precipita el desenlace desfavorable para el protagonista. El dios castiga al héroe por su acto y le despoja de todas las auras que había conseguido. *Huwawa* no es el desencadenante de la aventura, ni siquiera participa activamente en ella. El encuentro entre el protagonista y la criatura es un episodio puntual que sucede durante el viaje fabuloso.

Las criaturas divinas tienen un rol significativo en la literatura, ya sea como antihéroes o como servidores y auxiliares mágicos. Dado que en el ideario sumerio existen diversos tipos de criaturas, los poemas aportan algún detalle sobre ellas para que el receptor identifique de quién se trata. Los animales fabulosos y los monstruos se suelen acompañar de algún aspecto relativo a su físico. Los daimones, en cambio, se describen a través de sus poderes y de sus habilidades excepcionales, su físico es un elemento secundario. No obstante, cabe señalar que incluso en el caso de los animales fabulosos y los monstruos, la descripción morfológica de las criaturas en los poemas es escasa.

Sobre los animales fabulosos apenas sabemos nada. El toro celeste es un astado propiedad de *An* que se caracteriza por tener un apetito insaciable¹¹⁷⁷. La tortuga de *Enki* es una creación del dios, que nace del barro del *Abzu*, y que tiene unas poderosas garras¹¹⁷⁸. *Ebiḫ* es el personaje del que tenemos más datos (ello se debe probablemente a que ocupa un rol protagonista): es una montaña, posee el *ni*₂ y el *me-lem*₄, es hermosa,

¹¹⁷⁷ *Gilgameš y el toro celeste*, ETCSL 1.8.1.2, 31-49, 55-63.

¹¹⁷⁸ *Ninurta y la tortuga*, ETCSL 1.6.3, 36-46.

elevada, arrogante y está repleta de árboles, frutos y animales¹¹⁷⁹. Dado que tiene carácter y voluntad propia, se trata de una personificación. Ebiḥ es un personaje especial ya que el poema representa dos componentes básicos de la historia a través de él: el protagonista de la aventura y el escenario en la que esta sucede.

La descripción de monstruos y daimones es más detallada que la de los animales fabulosos. La morfología es el elemento más destacado de los monstruos mientras que las habilidades y los dones excepcionales caracterizan a los daimones.

Los monstruos son un colectivo destacado en las aventuras sumerias. De entre todos los miembros que forman parte de este grupo cabe destacar a Anzu, el pájaro maravilloso, que desempeña la función antiheroica (es el enemigo de Ninurta¹¹⁸⁰) y la de auxiliar mágico (es el servidor de Enlil y el donante de Lugalbanda). La apariencia del monstruo se describe en diversos pasajes de *Lugalbanda y el pájaro Anzu*¹¹⁸¹:

mušen-e a₂ ud zal-le-da-ka ni₂ un-gid₂
anzud^{mušen}-de₃ ^dutu e₃-a-ra šeg₁₁ un-gi₄
šeg₁₁ gi₄-bi-še₃ kur-ra lu₅-lu₅-bi-a ki mu-un-ra-ra-ra
umbin kušu₂^{ku}₆-e ḥu-ri₂-in^{mušen}-na-kam
ni₂-bi-ta am-e kur-ur₂-še₃ ni₂-bi im-sar-re
taraḥ-e kur-bi-še₃ zi-bi im-sar-re

“Cuando al amanecer el pájaro se estira, cuando al amanecer Anzu grita, con su grito el suelo tiembla en las montañas Lulubi. Tiene dientes de tiburón y garras de águila. A causa de su aura temible los toros salvajes huyen hacia las colinas, los ciervos huyen hacia las montañas”

mušen šu-ur₂ sig₇ niḡin₅-a tud-da
anzud^{mušen} šu-ur₂ sig₇ niḡin₅-a tud-da
sug-a a tu₅-tu₅-zu-a a-ne dug₄-dug₄
pa-bil₂-ga-zu nun ḥal-ḥal-la-ke₄
an šu-zu-še₃ mu-un-ḡar ki ḡiri₃-zu-še₃ mu-un-ḡar
pa-zu an-na sa am₃-ši-im-la₂-la₂-en nu-mu-[...]
ki-še₃ umbin-zu am kur-ra immal₂ kur-ra ḡis^{es}₂-ad[!]-am₃ ba-nu₂
murgu-zu dub sar-sar-re-me-en

¹¹⁷⁹ *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2, 116-130, 152-159.

¹¹⁸⁰ *Ninurta y la tortuga*, ETCSL 1.6.3. El enfrentamiento entre ambos héroes se detalla en el relato acadio titulado *El mito de Anzú*.

¹¹⁸¹ *Lugalbanda y el pájaro Anzu*, ETCSL 1.8.2.2, 44-49, 115-124.

ti-ti-zu ^dniraḥ dar-a-me-en¹¹⁸²
 šag₄-sud-zu kiri₆ sig₇-ga u₆-e gub-ba-me-en

“Pájaro de ojos brillantes, el nacido en este lugar. Anzu con ojos brillantes, nacido en este lugar, te diviertes como si te estuvieses bañando en un estanque. Tu ancestro, el príncipe de todo patrimonio, colocó el cielo en tu mano y puso la tierra a tus pies. Tus alas desplegadas son como una red que cruza todo el cielo [...] en tierra tus patas traseras son trampas dispuestas para los toros y vacas salvajes de las montañas. Tu espina dorsal es tan recta como la de un escriba. ¡Tu torso, igual que tu vuelo, son como Niraḥ separando las aguas! en cuanto a tu lomo, ¡eres un verde jardín de palmeras, impresionante al mirarlo!”

Los “Slain-heroes” son un grupo de héroes a los que Ninurta derrota en las montañas. La gesta del dios tiene una gran relevancia ya que *Angim* y *Lugale* recuerdan este combate y lo utilizan para sobredimensionar al protagonista. Aunque se trata de seres excepcionales, cuya derrota reporta un gran prestigio a Ninurta, sabemos relativamente poco sobre ellos ya que *Angim* y *Lugale* solamente se hacen eco de la aventura, el relato sobre las campañas de Ninurta en las montañas se ha perdido. A juzgar por el significado de los nombres de estos personajes se trata de un grupo compuesto por monstruos híbridos y objetos o elementos de la naturaleza personificados¹¹⁸³. Así se describen en *Lugale*:

^dnin-urta ur-saḡ ug₅-ga-za mu-bi he₂-pad₃-de₃
 ku-li-an-na ušum niḡ₂-babbar₂-ra
 urud niḡ₂ kalag-ga ur-saḡ šeg₉-saḡ-6
 ma₂-gi₄-lum en ^dsaman-an-na
 gud-alim lugal ^{ḡiṣ}ḡišnimbar
 mušen anzud^{mušen} muš-saḡ-7
^dnin-urta kur-ra he₂-mu-e-ni-ug₅

“Ninurta, voy a enumerar los héroes a los que has vencido: el Kuli-ana, el Dragón, el Yeso, el Poderoso cobre, el Héroe carnero salvaje de seis cabezas, la Barca Magilum, el Señor Saman-ana, el Toro-bisonte, el Rey de las palmeras, el pájaro Anzu y la Serpiente de siete cabezas. ¡Ninurta, a todos los mataste en las montañas!”¹¹⁸⁴

¹¹⁸² En esta línea Foster traduce: “At your ribs you’re a supernatural serpent, daubed with color!”. El autor interpreta que esta línea compara los muslos del ave son como una serpiente brillante en movimiento (Foster 2013: 107).

¹¹⁸³ Para un análisis detallado de estos personajes véase: Feldt 2010.

¹¹⁸⁴ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 128-134.

Los auxiliares mágicos de Utu, los denominados “Siete asistentes”¹¹⁸⁵, también son un grupo peculiar. En este caso se desconocen sus nombres, pero disponemos de algunos detalles relativos a los atributos físicos, las habilidades o los dones que cada uno de ellos posee. Se trata de personajes híbridos que se asocian con elementos propios de la fauna y la naturaleza. En el poema *Gilgameš y Huwawa* se describen así¹¹⁸⁶:

ur-saĝ dumu ama dili-me-eš 7-me-eš
 1-am₃ šeš-gal-bi šu piriĝ-ĝa₂ umbin ħu-ri₂-in-na
 2-kam-/ma\ muš-šag₄-tur₃ ka [X X] KU šu /UŠ\
 3-kam-ma muš ušum-gal /muš\ [...] X RU
 4-kam-ma izi šeĝ₆-šeĝ₆ [X X] /kur₉\-ra
 5-kam-ma muš-saĝ-kal šag₄ gi₄-a /UB\ KA X
 6-kam-ma ĝi^šrab₃ ki-bal ħur-saĝ /IM\ [...] } a-ĝi₆ {du₇-du₇-gin₇}
 7-/kam\-[ma ...] /nim\-gin₇ i₃-ĝir₂-ĝir₂-re a₂-bi} lu₂ nu-/da-gur\-de₃

“Son siete héroes hijos de la misma madre. El primero, el hermano mayor, tiene garras de león y patas de águila. El segundo [...] una serpiente. El tercero es una serpiente un gran dragón [...] El cuarto arde con fuego [...] el quinto es [...] serpiente [...] El sexto [...] una cadena que [...] las tierras rebeldes [...] los flancos de las montañas [...] inundación que todo lo destruye. El séptimo [...] parpadea como un rayo, nadie puede torcer su brazo”

La última criatura que forma parte del conjunto de los monstruos es *Huwawa*, un personaje trascendente en la tradición sumero-acadia, igual que Anzu, a causa del héroe con el que comparte aventuras. *Huwawa* aparece en el poema *Gilgameš y Huwawa*. La descripción de este monstruo es similar a la de Anzu, los “Slain-heroes” o los asistentes de Utu ya que la descripción de su aspecto se asocia con las bestias salvajes y los elementos de la naturaleza¹¹⁸⁷:

ur-saĝ ka-ga₁₄-ni ka ušumgal-la-kam
 igi-ni igi piriĝ-ĝa₂-kam
 ĜIŠ.GABA-a-ni a-ĝi₆ du₇-du₇-dam

¹¹⁸⁵ Sobre los “Siete asistentes” véase: Konstantopoulos 2015: 64-79. Hendursaĝa también va acompañado de un grupo de siete seres singulares. Sobre esta cuestión véase: Verderame 2017b.

¹¹⁸⁶ *Gilgameš y Huwawa* (versión A), ETCSL 1.8.1.5, 36-43. Sobre este fragmento véase: Edzard 1990: 184-185.

¹¹⁸⁷ *Gilgameš y Huwawa* (versión A), ETCSL 1.8.1.5, 100-103. Sobre este fragmento véase: Edzard 1990: 187.

saĝ-ki-ni ĝiš-gi bi₂-gu₇-a lu₂ nu-mu-da-teĝ₃-ĝe₂₆-e-dam¹¹⁸⁸

“Su boca es como las fauces de un dragón. Sus ojos son como la mueca de un león. Su torso es una inundación furiosa. Su frente devora los cañaverales, nadie se acerca. (Es) Un león devorador de hombres que nunca limpia la sangre de sus víctimas”

Los daimones, desde el punto de la caracterización de los personajes, se asemejan a los dioses ya que la descripción de estos personajes se basa en los poderes y talentos que éstos poseen. Los detalles relativos a su aspecto físico, a diferencia de lo que sucede con el resto de criaturas, son muy limitados. En los poemas sumerios identificamos dos daimones, Asag y Gudam. Además de poseer habilidades excepcionales y la capacidad de empuñar armas, ambos desempeñan el rol de antihéroes.

Asag es el protagonista, junto a Ninurta, de *Lugale*¹¹⁸⁹. En dicho poema el daimon se describe así:

^dnin-urta ur-saĝ ni₂ nu-zu a₂-sag₃ mu-un-ši-ib-tu-ud
dumu um-me ga nu-tuš-a ne₃ ga gu₇-a
lugal-ĝu₁₀ buluĝ₃ a-a nu-zu gab₂-gaz kur-ra-ka
šul IR-ta e₃-a igi teš₂ nu-ĝal₂-la
{^dnin-urta}¹¹⁹⁰ nitaḥ ni₂ il₂-il₂-i alan-da ḥul₂-la
ur-saĝ-ĝu₁₀ gud-dam zag-ĝu₁₀ ga-bi₂-ib₂-us₂-e
lugal-ĝu₁₀ lu₂ iri-ni-še₃ gur-ra ama-ni-še₃ ak-a
kur-ra šag₄ i-ni-bal numun-bi ba-tal₂-tal₂
teš₂-ba mu bi₂-ib₂-sa₄ «^{na}₄» u₂ lugal-bi-še₃
murub₄-ba am gal-gin₇ a₂ ba-ni-ib-il₂-il₂-i
^{na}₄šu-u ^{na}₄saĝ-kal ^{na}₄esi ^{na}₄u₂-si-um ^{na}₄ka-gen₆-na
ur-saĝ ^{na}₄nu₁₁ gar₃-ra-du-um-bi iri^{ki} im-ma-ab-laḥ₄

(i.e. Šarur) “Ninurta, ha nacido un héroe que no conoce el miedo, Asag, un niño que logró amamantarse sin una nodriza. ¡Mi señor! (Asag) No conoce a ningún padre. Es un asesino de las montañas. Un joven que ha salido de [...] su rostro no conoce la vergüenza. Sus ojos son insolentes, es un hombre arrogante. Ninurta (él) se eleva a sí mismo. ¡Mi héroe! tú que eres como un toro, ¡siempre quiero estar a tu lado! ¡Mi maestro! ¡El que se vuelve compasivo hacia su ciudad, el que

¹¹⁸⁸ ETCSL señala en su transliteración seis fragmentos parciales con variantes de esta frase. Sobre esta cuestión véase: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=c.1.8.1.5&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=c1815.34#c1815.34>. Última consulta, 16-11-2019.

¹¹⁸⁹ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 27-38.

¹¹⁹⁰ ETCSL señala la variante ^dnin-ĝir₂-su.

cumple los deseos de su madre! (Asag) ha engendrado descendencia en las montañas y ha extendido su semilla por todas partes. Las plantas le han nombrado unánimemente rey entre ellas. Como un gran toro las embiste con sus cuernos. Las piedras šu-u, saĝ-kal, esi, u₂-si-um, ka-gen₆-na y las heroicas nu₁₁, sus guerreras, están atacando las ciudades”

Gudam, por su parte, es el atacante misterioso de Uruk en el relato titulado *Inanna y Gudam*. En el relato este personaje se describe del modo siguiente¹¹⁹¹:

gud-dam-e e-sir₂ unug^{ki}-ga-ke₄ šar₂-am₃ ma-ra-mi-u₃-us₂
 šar₂-ra-am₃ ĝi^štukul-a ma-ra-dur₂-ru-ne-eš
 DU a-na-ak-en munus-e ĝa₂-a ma-an-dug₄-ga un-ne-DU-de₃-en
 gud-dam-e ḥaš₂ tibir-ra bi₂-in-ra ni₂ su-e bi₂-ib₂-us₂
 šar₂-ur₃ a₂ nam-ur-saĝ-ĝa₂-ĝu₁₀ šu nu-um-ma-ti
 e₂ zabalam^{ki} ĝa₂-a GIL ki-bi dal-la mi-ni-gi₄
 ĝi^šdal e₂-an-na pa-ba mi-ni-in-kud

“Gudam, muchos te han seguido por las calles de Uruk. Ellos están sentados y armados frente a ti. Lo que la mujer (Inanna) me ha ordenado: ‘cuando yo [...]’. Gudam se golpeó el muslo con la mano. Su cuerpo se estremeció de horror. ‘Solo necesito coger a Šarur, mi arma heroica, en mis manos. Así, el templo de Zabalam, por mí, los puntos entrecruzados (que sostienen las vigas) caerán desde sus vigas. Y cortaré las vigas transversales del Eanna como si fueran ramas”

Asag y Gudam presentan motivos comunes: son seres excepcionales, lideran un ejército armado, tienen voluntad propia y, con sus actos, enfrentan el orden preexistente con el objetivo de quebrantarlo y usurpar el poder legítimo que ostenta otra divinidad. Lo que no comparten es la misma suerte al final de su aventura. Asag muere a manos de Ninurta mientras que Gudam, que sobrevive, recibe un castigo por parte de Inanna.

Entre las figuras divinas el rol antiheroico está muy limitado. Solo hay cuatro personajes que actúan como antagonistas, Inanna, Ninurta, Asag y Gudam, y la mitad de ellos, Asag y Gudam, aparecen en un único relato. En el corpus heroico sumerio protagonizado por divinidades hemos identificado cuatro aventuras de fechorías¹¹⁹²: *Inanna y Ebiḥ*, *Ninurta y la tortuga*, *Inanna y Gudam* y *Lugale*. Los personajes más

¹¹⁹¹ *Inanna y Gudam*, ETCSL 1.3.4, Seg. C, 14-20. Sobre este pasaje véase: Alster 2004: 24-27.

¹¹⁹² *Gilgameš y el toro celeste*, ETCSL 1.8.1.2, también es una fechoría (tipo F1). Este relato no aparece en la tabla puesto que solo uno de los protagonistas de la aventura es una divinidad. El poema presenta un patrón de enfrentamiento B.2 donde el conflicto entre Gilgameš e Inanna se resuelve mediante el combate entre el héroe y el auxiliar mágico, el toro celeste.

destacados de cada poema y el patrón de enfrentamiento que sucede en cada uno de ellos son los siguientes:

POEMAS	HÉROE	ANTIHEROEO	AYUDANTES MÁGICOS ¹¹⁹³	COMBATE	VENCEDOR
<i>Lugale</i>	Ninurta ¹¹⁹⁴	Asag ¹¹⁹⁵	Šarur (h)	B.1	Ninurta
<i>Inanna y Gudam</i>	Inanna ¹¹⁹⁶	Gudam ¹¹⁹⁷	Pescador (h)	A.1	Inanna
<i>Inanna y Ebiḫ</i>	Ebiḫ ¹¹⁹⁸	Inanna ¹¹⁹⁹	-	B.1	Inanna
<i>Ninurta y la tortuga</i>	Enki ¹²⁰⁰	Ninurta ¹²⁰¹	Tortuga (h) Anzu (a)	A.1	Enki

De las cuatro figuras antiheroicas, cabe señalar que Inanna y Ninurta no varían su caracterización al desempeñar el rol antagónico en el poema. Los atributos y las singularidades que se atribuyen a estos dos personajes se mantienen con independencia de la función que realizan. Por este motivo el análisis de la caracterización antiheroica de las criaturas que proponemos a continuación, se limita a Asag y Gudam.

5.5.1 Asag

Asag es el antihéroe en *Lugale*. En el poema, la caracterización de este personaje entremezcla algunos detalles relativos a su físico, que es monstruoso, junto a los talentos y habilidades excepcionales que posee. Desde nuestro punto de vista, en este relato, describir algún rasgo del antihéroe es necesario para distinguir a ambos protagonistas entre sí ya que desde la perspectiva de las habilidades ambos son similares. Asag se define como un ser exagerado y deforme¹²⁰² aunque, a diferencia de lo que sucede con los monstruos, en este caso no se especifica cómo es su cuerpo o qué partes de animales o fenómenos naturales forman parte de él. Dado que Asag utiliza armas, proponemos que se trata de una criatura híbrida cuyas extremidades superiores son humanas.

¹¹⁹³ Identificamos dos tipos de ayudantes mágicos: los que sirven al héroe (h) y los que colaboran con el antihéroe (a). Incluimos a estos personajes en la tabla dado que todos ellos desempeñan un papel relevante en el episodio del combate.

¹¹⁹⁴ Ninurta: HDM, HDVM, HDLM.

¹¹⁹⁵ Asag: AC, ACB, ACL.

¹¹⁹⁶ Inanna: HDF, HDVF, HDLF.

¹¹⁹⁷ Gudam: AC, ACB, ACL.

¹¹⁹⁸ Ebiḫ: HC, HCV, HCL.

¹¹⁹⁹ Inanna: ADF, ADBF, ADLF.

¹²⁰⁰ Enki: HDM, HDVM, HDLM.

¹²⁰¹ Ninurta: ADM, ADBM, ADLM.

¹²⁰² *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 55.

A nivel psíquico, la información relativa a este personaje es más abundante. El poema señala que Asag tiene origen divino¹²⁰³ aunque no tiene familia y nadie le ha criado. Es un héroe con un poder temible contra el que nadie puede rivalizar¹²⁰⁴. Es un gran guerrero que lidera la batalla¹²⁰⁵ y que posee la determinación necesaria para desafiar a la autoridad e imponer su propia voluntad (Asag arma un ejército, conquista por la fuerza los territorios de las montañas y se proclama “rey”).

En su análisis literario del poema *Lugale*, Feldt¹²⁰⁶ ha examinado con detalle las características de Asag y las funciones que éste desempeña. Basándose en los principios de oposición y en la comparativa entre los dos protagonistas de la historia, Feldt propone que la construcción de ambos personajes es un equilibrio que se sostiene en la igualdad entre ellos¹²⁰⁷. El heroísmo de Ninurta y el antiheroísmo de Asag constituyen la unidad narrativa ya que toda la historia se sostiene sobre los actos antagónicos que realiza cada personaje. Asag y Ninurta son iguales en atributos, dones y talentos y opuestos en lo que cada uno de ellos representa, el caos y la transgresión y el mantenimiento del orden¹²⁰⁸.

Feldt plantea la necesidad de que el héroe y el antihéroe sean iguales y se sitúen al mismo nivel para que el combate que se produce entre ambos, el clímax de la aventura, tenga sentido. En este caso, la grandeza de la gesta se mide a través de la excepcionalidad del enemigo a batir por parte del héroe. Esta cuestión explica que la caracterización de Asag sea similar a la de Ninurta¹²⁰⁹. Entre las peculiaridades de Asag, el poema destaca los siguientes atributos del antihéroe:

SINGULARIDADES	RELATO
diġir-gin ₇	“Es como un dios” (l. 271)
gud-am	“Es un toro” (l.32).
lu ₂ -erin ₂	“Enemigo” (l. 279)
me-lem ₄	“(Posee) Luminosidad aterradora” (l. 43)
muš-gin ₇	“Es como una serpiente muš” (l. 170)
ni ₂	“(Posee) Aura temible” (l. 27)
piriġ	“León” (l. 275)
šul	“Joven” (l. 30)
ud-gin ₇	“Es como una tormenta” (l. 267)
ur-idim	“Perro enloquecido” (l. 171)
ur-saġ	“Héroe” (l. 27)

¹²⁰³ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 26.

¹²⁰⁴ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 64.

¹²⁰⁵ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 64.

¹²⁰⁶ Feldt 2011.

¹²⁰⁷ Feldt 2011: 143.

¹²⁰⁸ Feldt 2011: 143.

¹²⁰⁹ Sobre la descripción de Asag y Ninurta en el poema véase: Feldt 2011: 135-142.

Asag posee los dos poderes divinos más importantes (me-lem₄, ni₂), es un héroe (ur-saĝ), es joven (šul) y sus habilidades excepcionales se comparan con las de un león (piriĝ) y las de una criatura muš. Feldt señala que en el proceso de caracterización de Asag y Ninurta se utilizan recurrentemente dos recursos literarios concretos: las negaciones y las hipérboles. Las primeras se emplean para reforzar la oposición entre los dos protagonistas, de modo que cada uno de ellos posee todo lo que al otro le falta (p.e. Asag no tiene familia ni hogar mientras que Ninurta procede de un linaje ilustre y posee un reino propio). Las hipérboles exageran los dones, las habilidades y los valores positivos y negativos que cada figura representa (p.e. Asag ha dominado las montañas por la fuerza; del mismo modo, también a través de la violencia, Ninurta las recupera).

Asag y Ninurta son iguales en poderes y opuestos en valores. Feldt sostiene que el poema utiliza la oposición entre ambos personajes para plantear las dicotomías éticas y filosóficas que subyacen tras la pugna entre el mal y el bien, entre el país (kalam) y la montaña (kur) y entre el orden y el caos¹²¹⁰. De este modo, el combate entre los héroes es una alegoría de la fragilidad y la vulnerabilidad del orden preestablecido, un sistema débil y en peligro que algunos personajes tratan de quebrar. Desde nuestro punto de vista, el *leitmotiv* del poema es el enfrentamiento entre el orden (el sistema) y el caos (la trasgresión), que es el motivo central de las fechorías sumerias. Dado que la situación previa y el intento de trasgresión no se valoran ética o moralmente, opinamos que la oposición entre el bien y el mal no es una cuestión prioritaria ni en *Lugale* ni en el resto de las fechorías sumerias.

Cuando el arma Šarur advierte a Ninurta de lo que Asag está haciendo en las montañas, el héroe interviene. Ninurta se dirige a los territorios sublevados descargando su furia contra todos aquellos que se han sometido a Asag¹²¹¹. Este pequeño fragmento ejemplifica que la actuación del héroe y la del antihéroe son esencialmente la misma. Asag emplea la fuerza bruta para someter a los territorios y a sus habitantes mientras que Ninurta hace lo propio para vengarse de ellos y para recuperarlos. Ambos destruyen, matan, someten y lo arrasan todo a su paso. Sin embargo, la violencia de Ninurta es legítima ya que Asag es quién usurpa el poder del dios en sus dominios. El relato no juzga los actos violentos cometidos por los protagonistas, sino que justifica todo aquello que obedece a la legitimidad del sistema.

¹²¹⁰ Feldt 2011: 145.

¹²¹¹ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 96-118.

En *Lugale* suceden dos episodios de combate heroico que sirven a dos propósitos distintos: mostrar la igualdad entre los dos contendientes y reforzar la figura de Ninurta. El primer combate se resuelve a favor de Asag¹²¹². No obstante, el enfrentamiento final responde al patrón esperado. Ninurta finalmente logra imponerse a Asag y le mata¹²¹³. Por muy excepcional que sea el daimon, Asag y Ninurta se enfrentan en un combate desigual (B.1) que concluye, tal y como establecen el patrón de enfrentamientos y la escala de trascendencia, con la victoria divina y la aniquilación de la criatura. Todos los valores excepcionales que se atribuyen al antihéroe sirven para reforzar el estatus del héroe y aumentar el valor del logro conseguido. Esto explica por qué el poema modifica expresamente la condición de Asag:

lugal-ĝu₁₀ diĝir-gin₇ mu-ra-an-du₃ a-ba saĝ ma-ra-ab-us₂-e

“¡Mi rey! ¡él ha sido creado contra ti como un dios!”¹²¹⁴

La caracterización del antihéroe de la aventura y la relación necesaria de oposición entre los protagonistas de *Lugale* nos sugiere que lo que distingue a los héroes de los antihéroes en los poemas sumerios, más allá del físico y de los atributos, es la legitimidad de los actos que realizan. Inanna, Ninurta y Asag son antihéroes en tanto que sus pretensiones vulneran o quebrantan el orden preexistente. Inanna desea apoderarse de los me que custodia Enki, destruir a Ebiĥ por su arrogancia y que el toro celeste arrase Uruk porque Gilgameš la ha rechazado. Ninurta quiere apoderarse de la tablilla de los destinos. Y Asag, por su parte, trata de apoderarse de un reino que no le corresponde. En todos los casos los personajes tratan de imponer su voluntad por medio de actos transgresores que pretenden modificar el orden establecido. De este modo, los poemas utilizan a las figuras heroicas para representar la oposición entre lo que es legítimo y lo que es ilegítimo.

5.5.2. Gudam

Gudam es un personaje singular que aparece en el poema conocido como *Inanna y Gudam*, un relato del que únicamente se han conservado dos manuscritos que proceden

¹²¹² *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 96-186.

¹²¹³ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 265-300.

¹²¹⁴ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 171.

de Nippur y que datan de época paleobabilónica¹²¹⁵. Ningún ejemplar conserva el inicio del relato. Heimpel¹²¹⁶, Römer¹²¹⁷, Frayne¹²¹⁸, Alster¹²¹⁹ y Gadotti¹²²⁰ son algunos de los autores que han trabajado el poema.

La historia de Gudam se titula de diferentes maneras. ETCSL opta por “Inanna and Gudam”¹²²¹. Alster y Gadotti se refieren a ella como “The Tale of Gudam”. Römer la identifica simplemente como “Gudam Text”. El argumento del poema es el siguiente: tras lo que parece ser un ritual o un festejo, Gudam, que se encuentra en Uruk, decide tomar las armas y atacar a la ciudad y a sus habitantes pese a la advertencia del bardo Lugalgabagal. Gudam desata el caos hasta que el pescador de Inanna interviene y le deja fuera de combate. El poema concluye con el encuentro entre Gudam y la diosa que, ante las súplicas del vencido, perdona la vida al agresor.

Aunque el relato es confuso, éste presenta diversas analogías con el poema *Gilgameš y el toro celeste*. Ambas historias aluden a un bóvido divino (gud-am) y mencionan a un músico llamado Lugalgabagal. Frayne y Alster proponen que la historia de Gudam es una variante o una versión complementaria del poema de Gilgameš. Heimpel y Römer, en cambio, desvinculan este relato del que protagoniza el héroe legendario de Uruk y ambos coinciden en que forma parte de las composiciones dirigidas a Inanna. Heimpel considera que el relato alude a las aventuras mitológicas de la diosa mientras que Römer asocia esta composición con un ritual dedicado a ella.

Gadotti examina la composición desde una perspectiva literaria y comparativa. La autora advierte que el relato de Gudam no sólo tiene paralelismos con el poema de Gilgameš, sino que en la historia aparecen temas o motivos literarios que suceden en otras composiciones. Gadotti señala los siguientes paralelismos: el tema del bóvido celeste que destruye la ciudad aparece en *La lamentación por la destrucción de Uruk*¹²²², Gudam se describe de un modo similar a Enkidu en la versión acadia del poema de Gilgameš¹²²³, el motivo del personaje vencido que suplica por su vida también aparece en *Gilgameš y*

¹²¹⁵ Alster 2004: 21-22; Gadotti 2006: 67.

¹²¹⁶ Heimpel 1971.

¹²¹⁷ Römer 1991.

¹²¹⁸ Frayne 2001.

¹²¹⁹ Alster 2004.

¹²²⁰ Gadotti 2006.

¹²²¹ ETCSL 1.3.4. <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=c.1.3.4&display=Crit&charenc=gcirc#>.
Última consulta, 24-03-2020.

¹²²² Gadotti 2006: 74.

¹²²³ Gadotti 2006: 75-76.

*Huwawa*¹²²⁴ y en *Inanna y Šu-kale-tuda*¹²²⁵. Por último, destaca las referencias a Ninurta¹²²⁶ que se asocian con Gudam.

La traducción de Alster incluye un apéndice final elaborado por L. Feldt, que se titula “Appendix: Intertextual references in the Tale of Gudam: the case of Ninurta”¹²²⁷, en el que la autora analiza los paralelismos entre Gudam y Ninurta.

Feldt señala diversas cuestiones. El nombre gud-am significa “él es un toro”. El poema no describe físicamente al personaje de modo que, Feldt plantea tres posibles interpretaciones: que se trate de un ser humano que figuradamente se considera un toro; que se trate de una divinidad que cuyos atributos se comparan con los del animal; o que sea una criatura híbrida, medio humana medio bóvida. Dado que el personaje posee habilidades excepcionales (es capaz de liderar un ejército, de desafiar el reino de Inanna y de sembrar el caos por toda la ciudad), Feldt plantea que lo más probable es que se trate de una divinidad o una criatura.

La palabra gud se emplea con frecuencia en los poemas sumerios (especialmente en los himnos) para referirse a Utu, Ninurta/ Ningirsu, Nanna-Suen, Enki, Inanna, Ningal y Damgalnuna¹²²⁸. Utu y Ninurta son los que con mayor frecuencia se asocian con este epíteto. El poema *Lugale* especifica que Ninurta es “gud-am”¹²²⁹:

ur-saĝ-ĝu₁₀ gud-dam zag-ĝu₁₀ ga-bi₂-ib₂-us₂-e

¡Mi héroe! ¡eres un toro! ¡yo (i.e. el arma Šarur) estaré a tu lado!

En el relato de Gudam el personaje se asocia con el arma Šarur. Según la traducción de Alster, el poema cita lo siguiente¹²³⁰:

šar₂-ur₃ a₂ nam-ur-saĝ-ĝa₂-ĝu₁₀ šu nu-um-ma-ti

“Necesito coger a Šarur, mi arma heroica, en mis manos”

¹²²⁴ Gadotti 2006: 78-81.

¹²²⁵ *Inanna y Šu-kale-tuda*, ETCSL 1.3.3.

¹²²⁶ Gadotti 2006: 76-78.

¹²²⁷ Alster 2004: 40-42.

¹²²⁸ Feldt 2007: 193-194.

¹²²⁹ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 32. Van Dijk 1983: 55.

¹²³⁰ Alster 2004: 24, 27. En ETCSL la línea 24 de Alster coincide con la línea 18 del Seg. C.

El arma Šarur es una de las señas de identidad de Ninurta. En todas las composiciones que protagoniza el dios aparece este singular objeto. La referencia a Šarur en el poema plantea dos posibilidades: que Gudam posea un arma que se llama igual que la de Ninurta o que se trate del mismo objeto. De ser así, Gudam es el único personaje de todo el corpus literario sumerio que, además de Ninurta, está vinculado con Šarur.

Por último, Feldt destaca el fragmento que alude a la madre del dios. Según la traducción de Alster, el final del poema (l. 44) dice lo siguiente¹²³¹:

ama-zu (! Text:ba) anše ha-ra-ab-hun-e *bara₂ al hu-mu-ra-ab-be₂

“¡Deja que tu madre contrate un asno para ti, deja que pida un saco para ti!”

Ni ETCSL ni Römer incluyen en sus traducciones a la madre de Gudam. ETCSL propone lo siguiente¹²³²:

daġal-ba anše ħa-ra-ab-ħuġ-e X al ħu-mu-ra-ab-be₂

“En un área amplia [...] para calmarte [...] puede [...] deseas”

Y Römer¹²³³:

daġal[?]-ba ġiri[?] ħa-ra-ab-ħuġ[?]-e šudul[?] al ħu-mu-ra-ab-be₂

“En el santuario, el rayo ya en vuelo, de vuelta a su lugar”

Partiendo de la lectura de Alster, Feldt propone que la referencia a la madre es una alusión al corpus de poemas que protagoniza Ninurta. En *Lugale*, *Angim* y *Ninurta y la tortuga*, la madre del dios desempeña un papel esencial ya que en todas esas historias ella intercede en favor de su hijo en el momento más delicado de la aventura, igual que ocurre en *Inanna y Gudam* (según esta interpretación, la madre de Ninurta acompaña la súplica de su hijo frente a Inanna).

¹²³¹ Alster 2004: 26-27. El autor traduce: “Let your mother hire a donkey for you, let her demand a sack for you!”.

¹²³² *Inanna y Gudam*, ETCSL 1.3.4, Seg. C, 35: “Over a wide area, may [...] calm for you, may [...] desire”.

¹²³³ Römer 1991: 367. El autor propone lo siguiente: “Im Heiligtum(?), der Riegel(?) (schon) im Fluge(?) an seine Stelle zurück!”.

Con todos estos indicios Feldt propone que las alusiones a Ninurta que contiene este poema sugieren que esta composición, en tono satírico, se burla de las aventuras de Ninurta y ridiculiza al personaje¹²³⁴.

Por nuestra parte, consideramos que Gudam es, en realidad, Ninurta. Desde la perspectiva temática y estructural, *Inanna y Gudam* y *Ninurta y la tortuga* son dos relatos similares. Se trata, según nuestra interpretación, de dos aventuras de fechoría (de los tipos F2 y F1 respectivamente) en las que el antihéroe tiene pretensiones ilícitas (Gudam pretende sembrar el caos en Uruk y Ninurta robar la tablilla de los destinos), viaja a un reino que no es el suyo (Uruk y el Abzu), se enfrenta al dios legítimo del lugar (Inanna y Enki) y, en ambos casos, el poema concluye con la derrota del agresor por parte de un servidor o ayudante de la divinidad a la que se ha enfrentado (el pescador y la tortuga). Además de la estructura, estas dos fechorías presentan el mismo esquema de personajes: el antihéroe buscador, el héroe víctima y un ayudante mágico decisivo que media para evitar el combate directo entre los protagonistas.

El final de ambos relatos también es similar. Gudam suplica por su vida e Inanna le perdona, aunque parece que el vencido acaba recluido en una especie de zanja. Ninurta, por su parte, queda atrapado en el interior del pozo que ha cavado la tortuga de Enki. En ambos relatos, la madre del antihéroe acude para tratar de rescatar a su hijo. Otro dato significativo es que, pese al desafío, ninguno de los protagonistas muere, sino que son relegados a un lugar oscuro y profundo:

a-ša₃ zabalam^{ki}-a dur₂-ĝar bi₂-e-ĝar-ra e duru₂-bi-še₃ na₂-ba

“¡En el campo de Zabalam, en una trinchera profunda, quédate!”¹²³⁵

umbin-giri₃-b[i] ki bi₂-in-ḥur ḥabrud-ḥul ba- da-an-dun-ud
ur-sag^d nin-urta ša₃-bi ba-da-an-šub

“Con sus garras cavó un agujero en la tierra. El héroe Ninurta cayó en él”¹²³⁶

Según el patrón de enfrentamiento y la oposición entre antropomorfo e híbrido, todos los combates entre dioses y criaturas acaban con la victoria divina y la muerte del

¹²³⁴ Feldt 2004: 42.

¹²³⁵ Alster 2004: 26-27.

¹²³⁶ Alster 1971-72: 121-122.

ente sobrenatural. Ya que Gudam, igual que sucede con Ninurta, no muere podemos sugerir que se trata de un personaje antropomorfo, igual que Inanna.

El carácter y los actos de Gudam se asemejan a los que se asocian con Ninurta en los poemas que el dios protagoniza. Identificamos los siguientes temas comunes entre ambos personajes:

- Los desplazamientos. En *Lugale*, *Angim* y *Ninurta y la tortuga* la primera acción que sucede en el relato es el viaje del dios a la montaña, a Nippur y al Abzu, respectivamente. En *Inanna y Gudam* sucede lo mismo, el primer acto sitúa al antihéroe en Uruk.
- La soberbia. En todos los poemas, ya sea como héroe o como antihéroe, Ninurta es orgulloso y altivo y presenta una actitud desafiante ante las autoridades. Además, rechaza los consejos de sus allegados: en *Lugale* desoye a la Šarur, en *Angim* a su madre Ninlil y en *Ninurta y la tortuga* rechaza las palabras de Enki. Gudam tiene el mismo carácter desafiante: interrumpe la festividad o ritual que se celebra en Uruk e ignora el consejo del bardo.
- La violencia. Ninurta es un gran guerrero. Ese es su mayor talento y el rasgo característico del dios en sus relatos: en *Lugale* Ninurta ataca los territorios sublevados y se enfrenta a Asag en un combate a muerte, en *Angim* el dios ha vencido a los héroes de las montañas que lleva colgados de su carro como trofeos y en *Ninurta y la tortuga* el dios ataca al ministro Isimud. Ninurta empuña todo tipo de armas, en especial a Šarur, un objeto único con poderes fabulosos. Gudam también es un guerrero, desata la violencia y va acompañado del arma heroica Šarur.
- La madre. Tal y como sugiere Feldt, en todas las composiciones que protagoniza Ninurta aparece su madre: Ninḫursaĝa en *Lugale*, Ninlil en *Angim* y Ninmena en *Ninurta y la tortuga*. Interpretamos que la referencia a los animales salvajes de las montañas que se cita junto a la madre de Gudam es una referencia a Ninḫursaĝa, que además de ser la madre de Ninurta, es la diosa de las bestias salvajes y de las criaturas de las montañas.

Por todos los paralelismos estructurales y argumentales que observamos entre *Inanna y Gudam* y los poemas de Ninurta y por las similitudes de carácter, actos y motivaciones, proponemos que Gudam y Ninurta son el mismo personaje. El patrón de enfrentamiento, la escala de trascendencia y la dicotomía entre antropomorfo e híbrido también apoyan esta propuesta.

En los poemas sumerios los combates que suceden entre dos divinidades, se resuelven a través de intermediarios y respetando la jerarquía divina. La historia de Gudam utiliza al pescador para frenar al agresor evitando así que Inanna y Gudam se enfrenten directamente. Si estamos en lo cierto y Ninurta y Gudam son el mismo personaje, la oposición entre Inanna y Ninurta plantea un conflicto ideológico, esto es, determinar qué divinidad es más poderosa, ya que ambos dioses ocupan una posición similar en el panteón.

Ninurta y la tortuga es un poema que ridiculiza a Ninurta. El dios es humillado a causa de su pretensión ilegítima y de su arrogancia frente a una autoridad superior, Enki. *Inanna y Gudam*, que es estructural y temáticamente similar a *Ninurta y la tortuga*, plantea básicamente el mismo objetivo: menospreciar a Ninurta. Sin embargo, en esta ocasión, la superioridad divina no está clara e Inanna no cuenta con la legitimidad suficiente para imponerse sobre Ninurta. Para resolver este problema el poema sustituye a Ninurta por Gudam, un personaje aparentemente autónomo que se construye a través de los elementos característicos de Ninurta. Gudam es una figura a la que Inanna puede superar. De este modo, *Inanna y Gudam* engaña al receptor del relato ocultando a uno de los protagonistas (Ninurta) bajo un sobrenombre (Gudam) y modificando aparentemente el enfrentamiento que toma la apariencia del tipo B.1 pero la estructura, los participantes y el desenlace indican que es un combate A.1. Todo ello para justificar sutilmente que Inanna es más poderosa que Ninurta.

Tras analizar la caracterización de las divinidades y de las criaturas que sucede en los poemas sumerios, proponemos que las figuras heroicas responden a un prototipo. El diseño de este tipo de personajes se desarrolla en tres niveles: microscópico, mesoscópico y macroscópico. El primero, microscópico, contiene los valores e ideales que encarna cada personaje. El segundo, mesoscópico, dota a los protagonistas de los atributos y las habilidades propias de la clase a la que pertenece según su naturaleza. Este nivel se ocupa de definir la caracterización genérica (si es antropomorfo o híbrido), los poderes y talentos, determina el escenario de la acción y marca las pautas del patrón de enfrentamiento. El tercer nivel, macroscópico, personaliza el prototipo, dándole un aspecto singular e único que diferencia a los personajes entre sí: nombre propio o apodo, el linaje, objetos singulares, auxiliares, etc. El nivel más relevante del esquema es el microscópico ya que es la etapa inicial en la creación del personaje, la que define su rol, su motivación y la repercusión de los actos heroicos.

El esquema de tres niveles que proponemos, que aplica no sólo a las figuras heroicas sino a todos los personajes que participan en una composición literaria, responde a tres cuestiones: qué, cómo y quién. El primer nivel determina el tipo de actor, si es un personaje principal (héroe o antihéroe) o secundario (donante, auxiliar, mandatario, princesa, padre o falso-héroe) y los valores que representa. El segundo describe al personaje y todos los elementos que caracterizan a los miembros del mismo grupo (p.e. los dioses son inmortales y tienen poderes mágicos, los héroes legendarios entremezclan características propias de los seres humanos y los entes sobrenaturales, las criaturas pueden ser animales fabulosos o entes híbridos, los seres humanos son mortales, etc.). Y el tercer nivel personaliza a cada personaje detallando cuáles son sus peculiaridades y los factores que le hacen diferente al resto (p.e. Ninurta lleva el arma Šarur, Inanna tiene la habilidad de intercambiar los géneros masculino y femenino, Ninĝišzida es el señor de las serpientes fantásticas, Nergal tiene los poderes del Inframundo, Lugalbanda posee supervelocidad, etc.).

El armamento es un elemento recurrente en las composiciones heroicas que se emplea, de forma práctica y simbólica, en todos los niveles de creación de los personajes. Dejando a un lado el armamento que forma parte de construcciones metafóricas y símiles, que se utiliza en todas las fases, cada nivel de diseño da prioridad un tipo de armas:

- Nivel microscópico: tipos X1, XP (XP-X1)
- Nivel mesoscópico: tipos X1/X2, XP (XP-X1/X2)
- Nivel macroscópico: tipos X1, X1/X2, XP (XP-X1, XP-X1/X2)

CAPÍTULO VI. El armamento en la literatura

6.1 Las armas de las figuras heroicas

El armamento se distribuye en dos grupos: el ofensivo y el defensivo. El primero comprende las armas que se emplean para el ataque mientras que el segundo reúne todos aquellos elementos que están destinados a la protección y la defensa. Las unidades de combate especiales tales como la caballería, los carros y las máquinas de asedio también forman parte del armamento, aunque no se incluyen en nuestra investigación. El presente estudio se centra en las armas individuales, tanto ofensivas como defensivas, que se asocian con las figuras heroicas en contexto literario.

En función del uso que se le da en combate, el armamento ofensivo es de dos tipos: cuerpo a cuerpo y arrojadizo. El hacha, el pico, la lanza, la daga, la maza y la espada¹²³⁷ son armas de mano diseñadas para el enfrentamiento directo. Dependiendo del impacto que causan, el armamento cuerpo a cuerpo es de tres tipos: contundente (mazas), cortante (espadas y hachas) o perforante (lanzas y dagas)¹²³⁸. Las armas arrojadizas son las que permiten el enfrentamiento indirecto. Estas pueden ser de media o larga distancia en función de su alcance. Este conjunto de armamento consta del arco (simple y compuesto), las flechas, el carcaj, la jabalina y la honda¹²³⁹. En contexto literario, a todas ellas cabe añadir la red que, aunque no es estrictamente un arma, se emplea como tal en los poemas sumerios.

El armamento defensivo consta del casco, el escudo y todos aquellos elementos que forman parte de la vestimenta de los soldados como la capa, el cinturón, el pectoral, el faldellín, el calzado y las protecciones (p.e. las muñequeras y las grebas).

En los poemas sumerios hemos identificado los siguientes tipos de armamento: las armas excepcionales (X1), las comunes que se asocian con los protagonistas del relato (X1/X2), los pertrechos (X2) y el armamento que se utiliza para elaborar imágenes, símiles y metáforas (X3). A todo ello cabe añadir el tipo polivalente (XP), un conjunto específico de armas que tienen la particularidad de ser X1 o X1/X2 en función de las

¹²³⁷ El uso de la espada está poco documentado en Mesopotamia durante el III milenio. La espada curva, que es la tipología más común, se introduce a partir del II milenio a.n.e. Sobre esta cuestión véase: Schrakamp 2009-2011c.

¹²³⁸ Trimm 2017: 513-514.

¹²³⁹ Para un estudio tipológico del armamento mesopotámico véase: Gibson 1964; Müller-Karpe 1993, 2004; Montero Fenollós 1998; Rhem 2003; Hauptmann y Pernicka 2004; Gernez 2007b, 2017; Trimm 2017: 513-551, entre otros.

necesidades de cada relato. Los tipos más significativos en contexto literario son X1 y X1/X2, cuyas características son las siguientes¹²⁴⁰:

ARMAS EXCEPCIONALES (X1)	ARMAS CORRIENTES (X1/X2)
Armamento singular que presenta tres peculiaridades: Nombre propio (X1A) Poderes mágicos (X1B) Personificación (X1C)	Armamento común del que no se menciona ninguna especificación o particularidad
Son del tipo ofensivo	Son ofensivas y defensivas
Las empuñan los héroes y antihéroes	Se asocian con héroes y antihéroes
Sobredimensionan a su portador	Enfatizan el carácter guerrero y belicoso de su portador
Son restrictivas e implican la comparativa entre varios personajes	Son inclusivas y extensibles a todos los personajes

En este capítulo, se plantea un estudio sobre el rol que desempeñan las armas que se asocian con las figuras heroicas divinas Asag, Inanna¹²⁴¹, Martu, Nergal¹²⁴², Ningišzida¹²⁴³, Ninurta¹²⁴⁴ y Šulpa'e.

La propuesta que aquí se presenta consta de dos partes. La primera consiste en un análisis individual del armamento de cada figura que comprende: un breve comentario sobre los poemas que protagoniza el personaje, el esquema estructural de la aventura y el rol de los actores más destacados en las composiciones que son de estilo narrativo y el listado completo de armas que cita cada poema. La información relativa al armamento se ha organizado en tablas que contienen tres elementos: nombre del objeto, tipo y clase¹²⁴⁵. La segunda parte es un ejercicio comparativo en el que se analizan conjuntamente las armas de los héroes para determinar las generalidades, las funciones y los roles que desempeña el armamento en la literatura sumeria.

El armamento que mencionan los poemas se ha distribuido por tipos y clases. Las distintas tipologías y categorías se identifican del modo siguiente:

¹²⁴⁰ Este esquema es una adaptación de la propuesta que aparece en Fernández Villaespesa 2019: 75.

¹²⁴¹ Sobre los materiales arqueológicos e iconográficos relativos al armamento de la diosa véase: Solyman 1964: 44-45, 52-53, 58, 66.

¹²⁴² Sobre el registro arqueológico e iconográfico de las armas del dios véase: Solyman 1964: 38, 64.

¹²⁴³ Sobre las armas del dios en la iconografía véase: Solyman 1964: 31.

¹²⁴⁴ Sobre el armamento de Ninurta en contexto arqueológico e iconográfico véase: Solyman 1964: 31, 42-43, 58, 66, 70.

¹²⁴⁵ A causa del volumen de armas que se asocian con Inanna y Ninurta se ha añadido una tabla adicional que aúna el armamento que citan todas las composiciones que ambos héroes protagonizan.

X1	Armamento Excepcional
X1A	Armas con nombre propio o sobrenombre
X1B	Armas con poderes mágicos
X1C	Armamento personificado
X1/X2	Armamento común
AOcac	Armamento ofensivo cuerpo a cuerpo
Aa	Armamento arrojadizo
AD	Armamento defensivo
XP	Armamento Polivalente ¹²⁴⁶
X3	Armamento como recurso literario

En los poemas sumerios el armamento, en función de su significado, puede ser excepcional (X1), común (X1/X2), polivalente (XP) y literario (X3). El primer tipo reúne todos los objetos singulares y especiales. Disponemos de tres variantes que son complementarias entre sí: las armas que se designan por medio de un nombre propio o sobrenombre (X1A), las que se asocian con poderes mágicos (X1B) y las personificaciones (X1C). El armamento común aúna todos aquellos objetos que no presentan ninguna particularidad. Sobre estas armas, habitualmente, solo mencionan la clase a la que pertenecen. El tipo polivalente comprende ciertos objetos que son susceptibles de adaptar su formato. Dependiendo del relato, las armas polivalentes son excepcionales o comunes. El último tipo, el armamento que forma parte de construcciones literarias (X3) genera imágenes e ideas que forman parte de la caracterización de los personajes.

Además del tipo, para poder agrupar y distribuir las armas también se ha tenido en cuenta la clase de la que forman parte los objetos. Esta cuestión distingue las armas ofensivas, que son de dos tipos: de mano y las arrojadizas (AOcac, Aa), de las defensivas (AD). Cabe señalar que en el corpus heroico sumerio el armamento de este tipo es poco significativo.

¹²⁴⁶ Empleamos el concepto polivalente para definir las armas no por su uso sino por la imagen heroica que se transmite a través de ellas en contexto literario.

6.1.1 Asag

Asag es el protagonista, junto a Ninurta, del poema *Lugale* (lugal ud me-lem₄-bi nir-ĝal₂)¹²⁴⁷. Pese a que solamente aparece en este relato¹²⁴⁸, Asag es un personaje destacado en la tradición sumero-acadia dada la trascendencia cultural de este poema y la popularidad que adquieren las aventuras de Ninurta. El pájaro Anzu es otro personaje que se beneficia de la fama del dios¹²⁴⁹.

Lugale es un relato muy popular. De este poema se han conservado más de doscientos manuscritos, entre tablillas y fragmentos, cuya cronología abarca desde el periodo paleobabilónico a la época seléucida. Tres composiciones acacias, *El mito de Anzû*, *Enūma eliš*¹²⁵⁰ y *Erra e Išum*¹²⁵¹, presentan numerosas conexiones con *Lugale*, lo que indica que esta composición es un referente literario y cultural.

Lugale, rubricado como šir₃-sud, es un relato extenso de 729 líneas que se distribuyen en 16 tablillas. Se conocen dos versiones: la que está escrita en sumerio (siglo XVIII a.n.e.) y la bilingüe con interlineado sumero-acadio (a partir de la segunda mitad del II milenio a.n.e.) que presenta, a su vez, dos variantes: la recensión medio-asiria y la neo-babilónica¹²⁵². De la versión sumeria del poema se han conservado 135 tablillas que proceden de Nippur, Ur, Uruk y Sippar. El Manuscrito H (Ni 4138, ISET 2, 23) de Nippur contiene el texto íntegro.

Pese a la datación que presentan las copias conservadas se cree que la composición de *Lugale* es anterior y que esta se produce durante la segunda mitad del III milenio. Wilcke¹²⁵³, Cooper¹²⁵⁴, van Dijk¹²⁵⁵ o Bottéro y Kramer¹²⁵⁶, entre otros, sitúan la creación

¹²⁴⁷ *Lugale*, ETCSL 1.6.2. Sobre el poema véase: van Dijk 1983; Geller 1985; Kramer 1985; Heimpel 1987; Jacobsen 1987: 233-272; Bottéro y Kramer 1989: 338-377; Seminara 2001; Annus 2002: 121-123, 162-168; Black *et. al.* 2004: 163-180; Feldt 2011; Heimpel y Salges 2015, entre otros. Para una comparativa entre los poemas *Enūma eliš* y *Lugale* véase: Wisnom 2019: 131-157.

¹²⁴⁸ *Asakku*, el nombre acadio de este personaje (CAD A, Vol. 2: 326; PSD Vol.1, A II: 92-96) tiene un papel destacado a partir del II milenio en los textos mágicos y de encantamientos. Sobre esta cuestión véase: van Dijk 1983: 19-27; Black y Green 1992: 35-36; Wiggermann 1992: 162, 2011: 310; Geller 2007, entre otros.

¹²⁴⁹ Wisnom equipara las figuras de Asag y Anzû en tanto que ambos se popularizan a causa de ser los antagonistas de Ninurta. La autora atribuye la misma función y el mismo tipo de imágenes en la construcción de ambos personajes. Sobre esta cuestión véase: Wisnom 2019: 36-42.

¹²⁵⁰ Para una comparativa entre Ninurta y Marduk, así como de los relatos *Lugale* y *Enūma eliš* véase: Wisnom 2019: 131-157.

¹²⁵¹ Sobre la intertextualidad entre estas composiciones y *Lugale* véase: Wisnom 2019.

¹²⁵² Sobre la datación del poema, los manuscritos disponibles y su procedencia véase: van Dijk 1983 vol. 1: 1-7.

¹²⁵³ Wilcke 1976: 208.

¹²⁵⁴ Cooper 1978: 10.

¹²⁵⁵ van Dijk 1983: 2-3.

¹²⁵⁶ Bottéro y Kramer 1989: 339.

del poema en la época de Gudea de Lagaš (ca. 2144-2124 a.n.e.). Black¹²⁵⁷, Heimpel¹²⁵⁸ o Wisnom¹²⁵⁹, en cambio, consideran que el relato es posterior y lo asocian con la III Dinastía de Ur (ca. 2112-2004 a.n.e.) o a comienzos del periodo de Isin (ca. 2017-1794 a.n.e.)¹²⁶⁰.

Igual que sucede en *Angim*, *Lugale* comienza con un prólogo himnico dedicado a Ninurta y concluye con el reconocimiento del héroe por parte de Enlil en Nippur. Desde la perspectiva argumental y temática el poema tiene dos partes. La primera relata el enfrentamiento entre Ninurta y Asag y la segunda detalla la organización del país que realiza el dios tras su victoria.

Durante una celebración en honor de Ninurta, el arma Šarur advierte a su señor que Asag lidera un ejército de piedras, que se ha alzado en las montañas y se ha proclamado rey usurpando la autoridad de Ninurta. Tras dos enfrentamientos feroces entre los protagonistas, el dios logra la victoria, mata a Asag y restaura el orden. Después de ello, Ninurta reorganiza las montañas, realza los poderes de su madre a la que da el nombre de Ninḫursaĝa, “la señora de la montaña” y decide el destino de los miembros del ejército de Asag. El poema concluye con el viaje del héroe a Nippur donde le espera su padre Enlil y el reconocimiento público de su gesta. En la primera parte de *Lugale*, la que nos interesa desde el punto de vista del armamento, el combate heroico es el *leitmotiv* de la historia.

Lugale es una aventura de fechoría (tipo F2) cuyo esquema funcional es el siguiente¹²⁶¹:

$$\alpha \xi^2 A^{19} B^4 C \uparrow G^2 H^1 - J^1_{\text{contr}} - K_{\text{contr}} H^1 - J^1 - K \downarrow W$$

(α) Situación inicial. Tras una alabanza al dios (ll. 1-17) el relato nos sitúa en el contexto de una celebración. Irrumpe el arma personificada Šarur.

¹²⁵⁷ Black 1992: 86.

¹²⁵⁸ Heimpel y Salgues 2015: 34-36.

¹²⁵⁹ Wisnom 2019: 36.

¹²⁶⁰ Para una panorámica general sobre la discusión de la composición y datación de *Lugale* véase: Seminara 2001: 28-30.

¹²⁶¹ Los índices y subíndices numéricos corresponden a las variantes de las funciones que señala Propp. Para un listado completo de todas ellas véase: Propp [1928] 2011: 148-152. El subíndice “contr” indica dos posibilidades: que la función la desempeña el antihéroe, aunque habitualmente esta acción la realiza el héroe, o bien que la función no concluye como se espera sino del modo contrario.

(ξ²) Información (el héroe recibe noticias del agresor). Šarur explica a Ninurta que en las montañas la criatura Asag dirige un ejército de piedras y se dispone a dominar el territorio por la fuerza (ll. 24-69).

(A¹⁹) Fechoría. Asag desencadena la aventura.

(B⁴) Anuncio de la fechoría. Ante la situación, Ninurta decide ir en busca de Asag para enfrentarse con él (ll. 70-95).

(C↑) Comienzo de la oposición al agresor y partida del héroe. Ninurta se dirige a las montañas.

(G²) Viaje. El dios se desplaza en la barca mar-kar-nunta-ea. Šarur intenta convencerle para que no se enfrente con Asag puesto que es un rival temible (ll. 96-150).

(H¹ - J¹_{contr} - K_{contr}) Primer episodio de combate. Ninurta y Asag se enfrentan. El dios es derrotado, no se repara la fechoría inicial (ll. 187-243). Šarur recurre a Enlil y éste le explica el modo de derrotar a Asag. El arma informa a Ninurta que se prepara de nuevo para el combate.

(H¹ - J¹ - K) Segundo episodio de combate. El héroe resulta vencedor (ll. 244-300) y mata a Asag. Se repara la fechoría y el agresor desaparece. El héroe reorganiza la montaña y determina el destino de los sublevados.

(↓) Regreso del héroe vencedor (ll. 645-680).

(W) Recompensa: Enlil reconoce públicamente a Ninurta su hazaña (ll. 680-725).

Personajes y funciones¹²⁶²:

Agresor/Antihéroe: Asag

Auxiliares mágicos: Šarur, el ejército de piedras

Padre/madre: Enlil, Ninlil/Ninhursaĝa

Héroe: Ninurta

El armamento que se asocia con Asag en *Lugale* es el siguiente:

¹²⁶² Para identificar el rol de los personajes principales de los poemas utilizamos la nomenclatura de Propp (Propp [1928] 2011: 91-100).

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
$\hat{g}i\check{s}$ tukul ¹²⁶³	X1/X2+X3 AOcac	<i>Lugale</i> , l. 169: an nam $\hat{g}i\check{s}$ tukul-še ₃ ur ₂ -ba mi-ni-in- bu šu im-ma-an-ti “Como arma arrancó el cielo y lo puso en su mano” ¹²⁶⁴

Lugale alude una sola vez al armamento de Asag. Se trata de una comparativa metafórica entre el arma del antihéroe ($\hat{g}i\check{s}$ tukul) y el cielo (an). Esta imagen presenta dos significados en función de si se interpreta que alude al personaje o a sus armas.

En la primera opción, la metáfora enfatiza los poderes extraordinarios de Asag que es capaz de transformar o de emplear el cielo como un arma. En la segunda opción, en cambio, el recurso literario hace referencia a que el armamento excepcional del antihéroe es tan poderoso como el firmamento. En ambos casos la idea que se transmite a través de la metáfora es la misma: Asag es un antihéroe muy poderoso (ya sea porque domina el cielo o porque sus armas son celestes). Dado que el relato no especifica nada sobre el arma de Asag, interpretamos que se trata de un objeto común que forma parte de una construcción metafórica (X1/X2+X3). Por el contexto, opinamos que el propósito de esta expresión es el de ensalzar las habilidades excepcionales del antihéroe. Por tanto, no se trata de un arma celeste excepcional.

Gibson propone que $\hat{g}i\check{s}$ tukul es, junto a šita₂/udug₂ y mitum, un tipo de maza¹²⁶⁵. No obstante, $\hat{g}i\check{s}$ tukul es una palabra que en contexto literario tiene dos sentidos ya que esta funciona como arma individual y para referirse de un modo genérico al armamento. En este caso no disponemos de datos suficientes para determinar si se trata de un arma concreta o de una referencia genérica. Ambas opciones tienen sentido.

Aunque no se trata explícitamente de las armas de Asag, *Lugale* contiene un pasaje en el que el armamento se utiliza, de nuevo, como recurso literario para destacar la singularidad del antihéroe cuya fuerza es tal que ni siquiera las armas más poderosas en manos de Ninurta serán capaces de herirle (ll. 60-64):

a₂-sag₃ zig₃-ga-bi šu la-ba- $\hat{g}al_2$ dugud-da-bi im-gu-ul
ugnim-bi-ta KA ib₂-ta-de₆ erin₂-bi igi la-ba-te \hat{g}_3 - $\hat{g}e_{26}$

¹²⁶³ Sobre esta palabra véase: Veldhuis 1997: 98-100; Halloran 2003: 68; Sallaberger 2006: 655; Civil 2007: 33; Sommerfeld 2014a: 3641; Foxvog 2016: 64.

¹²⁶⁴ van Dijk 1983: 73.

¹²⁶⁵ Sobre los distintos tipos de mazas véase: Gibson 1964: 6- 52; Solyman 1964: 15-32, 41-60; Salonen 1965: 69-75.

ur₅-ra kalag-ga-bi saĝ im-gi₄ ĝi^štukul-e ĝi^š la-ba-ab-kiĝ₂
^dnin-urta ŠEN.ŠITA₂ šukur maḥ-e su-bi nu-dar-e
ur-saĝ na-me-gin₇ na-ra-dim₂

“El asedio de Asag va más allá de todo control, su peso es demasiado contundente. Los rumores de sus ejércitos se producen constantemente, antes de que lleguen sus tropas. La fuerza de esta cosa es masiva, ningún arma ha sido capaz de derribarla. Ninurta, ni el arma ŠEN. ŠITA₂ ni la jabalina todopoderosa pueden penetrar su carne, ningún guerrero como este ha sido creado contra ti”

Aunque el armamento de Asag es muy limitado, cabe señalar que las dos referencias de que disponemos, ambas metáforas comparativas, indican que el poema recurre a las armas para caracterizar al protagonista. En este caso, el armamento enfatiza el poder excepcional que posee el antihéroe y le define como guerrero.

6.1.2 Inanna

Inanna es uno de los personajes más destacados de la tradición literaria sumero-acadia. De entre la multitud de composiciones narrativas e himnicas protagonizadas o dedicadas a la diosa, el armamento de Inanna aparece en las siguientes: *Inanna y Enki*, *Inanna y Ebiḥ*, *Inanna C*, *Inanna D*, *Inanna E*, *Inanna I* y *Dumuzid-Inanna C*.

*Inanna y Enki*¹²⁶⁶ es un poema extenso de 820 líneas. La mayor parte de los manuscritos conservados proceden de Nippur y son de época paleobabilónica. No obstante, la creación del relato se sitúa durante la III Dinastía de Ur¹²⁶⁷.

Con el propósito de apoderarse de los me, Inanna viaja hasta el Abzu. Una vez allí, tras la celebración de un banquete, la diosa embauca a Enki para que éste le otorgue todos los poderes divinos. Tras conseguirlos, Inanna emprende el regreso a Uruk en su barca. Al percatarse de lo sucedido, Enki trata de recuperar los me enviando a su ministro Isimud tras ella. Inanna y Ninšubur, el visir de la diosa, escapan y logran llegar a Uruk. También Enki se presenta en la ciudad. El desenlace del relato no está claro y no se concluye si el dios recupera los me o si éstos se quedan con Inanna¹²⁶⁸.

¹²⁶⁶ *Inanna y Enki*, ETCSL 1.3.1. Sobre este relato véase: Kramer [1944] 1998: 64-68; Farber-Flügge 1973; Alster 1975; Kramer 1989: 230-256; Glassner 1992; Farber 2003b; Pryke 2017: 91-97, entre otros.

¹²⁶⁷ Sobre la datación del relato, los manuscritos disponibles y el contexto del relato véase: Farber-Flügge 1973: 1-15.

¹²⁶⁸ En su traducción Faber (Farber 2003b: 522, nota 3) señala tres posibles finales para la historia: Inanna devuelve a Enki los poderes robados (la opción que ella plantea), Inanna y Uruk son severamente castigadas

Inanna y Enki es una aventura de carencia (tipo C1) cuya fórmula estructural es la siguiente:

α a \uparrow G L M-N \downarrow Pr-Rs (x6) T U

(α) Situación inicial. Inanna desea obtener los me (Seg. A, ll. 1-27).

(a) Carencia.

(\uparrow) Partida. Inanna viaja al Abzu en busca de los poderes divinos de Enki (Seg. B, ll. 1-15).

(G) Viaje del héroe.

(L) Pretensiones engañosas. Bajo la forma de una visita Inanna planea el robo de los me.

(M-N) Tarea difícil y realización exitosa de la tarea. Inanna emborracha a Enki y logra que éste le de todos los me (Seg. C, ll. 1-30, Seg. D, ll. 1-27, Seg. E, ll. 1-36). La diosa se hace con ellos y escapa.

(\downarrow) Regreso del héroe. Inanna se dirige a Uruk a bordo de la “Barca del cielo”.

(Pr-Rs (x6)) Persecución y Socorro. Enki ordena a su visir Isimud que persiga a la diosa y traiga de vuelta los me robados. Seis veces logra Inanna escapar de Isimud y sus secuaces con la ayuda de Ninšubur (Seg. F, ll. 1-34, Seg. G, ll. 1-21, Seg. H, ll. 1-266).

(T) Transfiguración. Inanna reparte los dones maravillosos que ha obtenido en su ciudad. La diosa es aclamada por todos (es la benefactora) (Seg. I, ll. 1-125).

(U) Castigo. El desenlace del relato es oscuro. Sin embargo, parece que Enki finalmente despoja a Inanna de los me robados (Seg. I, ll. 126-130).

Personajes y funciones:

Auxiliares mágicos: Isimud, Ninšubur

Padre: Enki

Héroe: Inanna (es una heroína con pretensiones ilícitas)

En esta composición el armamento que se asocia con Inanna es el siguiente:

a causa del robo (Alster 1975) y, por último, Enki acepta que los me ya no le pertenecen y éstos se quedan en Uruk para regocijo de todos (Kramer [1944] 1998: 69; Bottéro y Kramer 1989: 249).

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
ĝiri ₂ ¹²⁶⁹	X1/X2 AOcac	<i>Inanna y Enki</i> , Seg. F, l. 25: ĝiri ₂ ba-da-ra saĝ-ur- saĝ tug ₂ gig ₂ tug ₂ gun ₃ -a gu ₂ - bar gu ₂ -X me-a “(Enki pregunta a Isimud): ¿Dónde están la daga y el cuchillo, el sacerdote saĝ-ur-saĝ, el vestido negro, el vestido multicolor, el [...] peinado?” <i>Inanna y Enki</i> , Seg. I, l. 22: ĝiri ₂ ba-da-ra [ba-e-de ₆] “Has traído contigo las dagas ĝiri ₂ y ba- da-ra”
ba-da-ra ¹²⁷⁰	X1/X2 AOcac	<i>Inanna y Enki</i> , Seg. F, l. 25. <i>Inanna y Enki</i> , Seg. I, l. 22.
mar-uru ₅ ¹²⁷¹	X1/X2 Aa	<i>Inanna y Enki</i> , Seg. F, l. 29: ĝi ₈ su-nir mar-uru ₅ ĝi ₃ dug ₄ - dug ₄ ĝi ₃ [ki] /su\ub nam-kar- ke ₄ nam-ĥub ₂ -dar me-a “¿Dónde está el estandarte, el carcaj, las relaciones sexuales, los besos, la prostitución [...] correr” <i>Inanna y Enki</i> , Seg. I, l. 36: [mar-uru ₅] ba-<e-de ₆ > “Has traído contigo el carcaj”

En este poema se mencionan dos clases de armamento ofensivo, las dagas ĝiri₂ y ba-da-ra y el carcaj mar-uru₅. Dado que ninguno de ellos se describe de un modo especial, consideramos que se trata de un armamento del tipo común.

Las armas de Inanna en este relato no presentan un uso militar, sino que se trata de objetos que forman parte de un contexto simbólico. Las dagas se citan junto a los sacerdotes saĝ-ur-saĝ y unas prendas de vestir¹²⁷². El carcaj, por su parte, se menciona en una enumeración de actividades de índole sexual o amorosa, lo que nos sugiere que el objeto es algún tipo de metáfora del miembro masculino.

¹²⁶⁹ Sobre esta palabra y los estudios específicos más significativos propuestos sobre ella véase: Gibson 1964: 140-180; Solyman 1964: 38; Salonen 1965: 46-62; Sallaberger 2006: 223-224; Sommerfeld 2014a: 1606-1608; Foxvog 2016: 27.

¹²⁷⁰ Sobre esta palabra véase: PSD Vol. 2, B: 18-19; Sallaberger 2006: 70; Sommerfeld 2014a: 342; Foxvog 2016: 9.

¹²⁷¹ Sobre el carcaj véase: Salonen 1965: 76-80; Sallaberger 2006: 423; Schrakamp 2010: 139; Sommerfeld 2014a: 2479-2480; Foxvog 2016: 17.

¹²⁷² Sjöberg sugiere que estos dos cuchillos se emplean en rituales relacionados con el culto a Inanna (PSD Vol. 2, B: 18-19). *Inanna y Ebiĥ* detalla que, tras la victoria sobre la montaña, Inanna da a los sacerdotes kur-ĝar-ra estos dos tipos de dagas (ETCSL 1.3.2, 173).

Las armas $\hat{g}iri_2$ y ba-da-ra son dos objetos característicos de Inanna, especialmente el segundo que solamente se asocia con ella. En *Inanna y Ebiḥ*¹²⁷³ e *Inanna B*¹²⁷⁴ también se mencionan conjuntamente estos dos objetos.

La traducción de $\hat{g}iri_2$ y ba-da-ra ha dado lugar a diversas interpretaciones. La mayor parte de autores coincide en que $\hat{g}iri_2$ es “daga”. Sin embargo, el significado de ba-da-ra no está claro. Edzard¹²⁷⁵, Attinger (“poignard et le stylet”¹²⁷⁶), Glassner (“poignard et couteau”)¹²⁷⁷, Foxvog (“dagger, a ceremonial kind of knife”)¹²⁷⁸ o Sommerfeld (“dagger”)¹²⁷⁹ consideran que ambas son dagas o cuchillos de tipo ritual. En cambio, Kramer (“le poignard-et-matraque”)¹²⁸⁰, Farber (“sword and club”)¹²⁸¹ y ETCSL (“sword and club”) sugieren que ba-da-ra es un arma de tipo contundente como una maza, una cachiporra o un bastón. Dado que este objeto suele ir acompañado de $\hat{g}iri_2$ consideramos que lo más probable es que sea un arma de hoja, una daga o cuchillo.

En este poema se identifica otra referencia relativa al armamento, aunque esta no tiene ninguna relación con Inanna. En un momento puntual del relato (Seg. H, l. 233) se menciona a los jóvenes de Uruk y lo que parecen ser sus armas: $\hat{g}uruš-e a_2 [^{\hat{g}i\hat{s}}tukul-la \dots]$. Sin embargo, la referencia se encuentra en una parte del poema que está dañada, de modo que no podemos precisar mucho más acerca de estos objetos ni del sentido que tienen.

Esta composición revela que el armamento de Inanna tiene un rol destacado fuera del contexto bélico. Las referencias disponibles sugieren que ciertas clases de armas, las dagas y el carcaj, forman parte de los rituales y de las actividades propias de Inanna. En este caso, el armamento no describe los atributos o las habilidades de la protagonista, sino que éste alude a las acciones que realiza o representan a la diosa.

*Inanna y Ebiḥ*¹²⁸² (o in-nin me ḥuš-a) es una composición de 182 líneas de la que se han conservado más de 30 manuscritos producidos a lo largo del II milenio a.n.e.

¹²⁷³ *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2, 173.

¹²⁷⁴ *Inanna B*, ETCSL 4.07.2, 108: $\hat{g}iri_2$ ba-da-ra ma-an-šum₂ a-ra-ab-du₇ ma-an-dug₄ (“Me dió el cuchillo y la daga y me dijo: estos son adornos apropiados para ti”). En este caso los dos objetos no pertenecen a Inanna, sino que Nanna se los ha dado a Enheduanna.

¹²⁷⁵ Edzard 1976-1980a: 579. Edzard señala que ba-da-ra es una maza. No obstante, en el caso de *Inanna y Enki* el autor propone que “ $\hat{g}ir$ ba-da-ra Messer/Dolche”. Sobre ello véase: Farber-Flügge 1973: 224.

¹²⁷⁶ Attinger 1998: 179.

¹²⁷⁷ Glassner 1992: 59.

¹²⁷⁸ Foxvog 2016: 9.

¹²⁷⁹ Sommerfeld 2014a: 342.

¹²⁸⁰ Karmar 1989: 236.

¹²⁸¹ Farber 2003b: 523.

¹²⁸² *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2. Sobre el relato véase: Limet 1971; Bottéro y Karmar 1989: 219-229; Attinger 1998, 2015b; Black *et. al.* 2004: 334-339; Jaques 2004; Foster 2016a: 341-347; Halton y Svärd

La autoría de esta composición se atribuye a la princesa acadia Enheduanna (ca. 2300 a.n.e.)¹²⁸³.

El tema central del relato es la venganza de Inanna. La historia cuenta que la diosa recorre el cielo y la tierra visitando diversos lugares que le rinden pleitesía. Sin embargo, cuando Inanna se encuentra con la montaña Ebiḫ esta la ofende. Ello provoca la ira de la diosa que decide atacarla para vengarse. Inanna planea detalladamente el enfrentamiento y visita a An para obtener su beneplácito. El dios rechaza las intenciones de Inanna y no le da su consentimiento. Sin embargo, ella hace caso omiso a las indicaciones de su padre y ataca a la montaña de todos modos. Al final Inanna cumple su venganza y destruye a Ebiḫ.

Inanna y Ebiḫ es una aventura de fechoría (tipo F1) cuya estructura es la siguiente:

$$\alpha \xi^1 A^{19} C_{\uparrow \text{contr}} G^1_{\text{contr}} G^2_{\text{contr}} H^1 - J^1_{\text{contr}} K_{\text{contr}}$$

(α) Situación inicial. Alabanza a Inanna en tanto que diosa de la guerra (ll. 1-24). Inanna viaja por el cielo y la tierra sometiendo, a su paso, a diversos territorios (Elam, Subir y Lulubi). Tras ello se dirige hacia Ebiḫ.

(ξ^1) Información. La diosa advierte que Ebiḫ no le rinde pleitesía, no se somete ante ella (ll. 25-32).

(A^{19}) Fechoría. A causa de la ofensa recibida, Inanna declara la guerra a Ebiḫ (ll. 33-36).

($C_{\uparrow \text{contr}}$) Comienzo de la oposición agresor-héroe. Inanna planea detalladamente el ataque (ll. 37-52).

(G^1_{contr}) Viaje del antihéroe. Inanna visita a An para obtener su beneplácito (ll. 59-111). El padre trata de persuadirla de sus intenciones (ll. 112-130).

(G^2_{contr}) Inanna desoye las advertencias de An y ataca a Ebiḫ (ll. 131-137).

($H^1 - J^1_{\text{contr}}$) Combate y victoria del antihéroe. Inanna destruye a Ebiḫ (l. 160-181).

(K_{contr}) Reparación de la fechoría. Tras la batalla la diosa, satisfecha, explica cuál ha sido el motivo de su ataque.

2018: 87-93. Para un estudio detallado de la composición véase: Delnero 2006: 1529-1640, 2290-2358; 2011. Sobre la temática, los motivos literarios del poema y los diferentes aspectos de Inanna que cada uno de ellos representa véase: Karahashi 2004; Feldt 2015; Pryke 2017: 160-182.

¹²⁸³ Sobre Enheduanna y las composiciones literarias que se le atribuyen véase: Hallo y van Dijk 1968: 1-13; Westenholz 1989; Meador 2000; Zgoll 2015; Wagensonner 2020.

Personajes y funciones:
 Agresor /Antihéroe: Inanna
 Padre: An
 Héroe: Ebiḥ

En esta composición, los roles protagonistas del héroe (Ebiḥ) y el antihéroe (Inanna) están intercambiados ya que la diosa es la agresora y la criatura la víctima. Esta anomalía que va contra el patrón de enfrentamiento, la escala de trascendencia y la máxima de la superioridad del antropomorfismo, se revuelve al final del poema haciendo que Inanna sea la vencedora de la contienda. Dado que la antiheroína es el personaje más destacado del poema todas las funciones que habitualmente realiza el héroe y aquellas relativas al episodio del combate se le atribuyen a ella, de modo que llevan el subíndice *contr* para indicar que es la antiheroína la que las lleva a cabo.

Inanna y Ebiḥ contiene multitud de referencias sobre el armamento. A diferencia de lo que sucede en *Inanna y Enki*, en este caso las armas de la diosa se sitúan en contexto bélico.

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
a ₂ -an-kar ₂	X1A X1B AO	<i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 2: d ⁱ inana a ₂ -an-kar ₂ kug šu du ₇ mud-bi gu ₂ e ₃ “Inanna, perfecta (gracias a/por) el arma sagrada a ₂ -an-kar ₂ ”
kuš ^{ur3} gur ₂₁ ¹²⁸⁴	X1/X2 AD	<i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 3: me ₃ gal-gal-la ḥub ₂ dar ak ^{kuš} gur ₂₁ ^{ur3} -bi ki us ₂ -sa “(Inanna) Corriendo en grandes batallas, con el escudo en el suelo” <i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 44 / 103.
ḡi ^s tukul	X1/X2 AOcac	<i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 20: me ₃ -ba ḡi ^s tukul ur ₃ -ra-gin ₇ saḡ gur ₄ -gur ₄ -re-za “(eres)fuerte con la maza como un señor alegre” <i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 168: a ₂ zid-da-ḡu ₁₀ ḡi ^s tukul mi-ni-in-ri “(Enlil) ha colocado el arma a mi derecha”
ti ¹²⁸⁵	X1/X2	<i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 6:

¹²⁸⁴ Sobre el escudo véase: Salonen 1965: 128-132; Schrakamp 2009-2011a; Sommerfeld 2014a: 2236.

¹²⁸⁵ Sobre las flechas véase: Solyman 1964: 39; Salonen 1965: 109-125; Sallaberger 2006: 646; Schrakamp 2010: 209-213; Sommerfeld 2014a: 3577-3578; Foxvog 2016: 63.

	Aa	kur gul-gul ti a ₂ -ta i-ni-in-ug ₇ kur-re a ₂ ba-e-šum ₂ “Destruyes las tierras poderosas con la flecha y la fuerza y dominas las montañas” <i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 41/ l. 100 ¹²⁸⁶ : ti mar-uru ₅ -a si ga-ba-ab-sa ₂ “Prepararé flechas en el carcaj” <i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 76: ti a ₂ -ta e ₃ -a a-gar ₃ - e ḡi ^š kiri ₆ tir zu ₂ bir ₅ -gin ₇ zi-zi “Disparar la fecha desde el brazo y caer sobre los campos, huertos y bosques como el diente de una langosta”
mar-uru ₅	X1/X2 Aa	<i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 41/ l. 100. <i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 135: kug ^d inana-ke ₄ mar-uru ₅ sa ₂ bi ₂ -in-dug ₄ “La sagrada Inanna alcanzó el carcaj”
a ₂ -sag ₃ ¹²⁸⁷	X1/X2 Aa	<i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 42 / l. 101: a ₂ -sag ₃ ebiḥ ₂ -gin ₇ ga-ba-ab-sur-sur “(prepararé) la honda con la sogá”
ḡi ^š -gid ₂ -da ¹²⁸⁸	X1/X2 AOcac	<i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 43 / 102: ḡi ^š -gid ₂ -da niḡ ₂ -su-ub ga-ba-ab-ak “Comenzaré a pulir mi lanza”
ḡi ^š ilar ¹²⁸⁹	X1/X2 Aa	<i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 44 / 103: ḡi ^š ilar ^{kuš} gur ₂₁ ^{ur3} si ga-na-ab-sa ₂ -sa ₂ “Prepararé mi arma arrojadiza y mi escudo”
urud ^h a-zi-in ¹²⁹⁰	X1/X2 AOcac	<i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 46 / 105: ḥul-du-bi-še ₃ ^{urud} ḥa-zi-in ga-ba-ši-gub “Cogeré un hacha para hacer el mal”
šita saḡ 7	X1A X1B AOcac	<i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 57: šita saḡ 7-e zid-da-na nam-šul ba-ni-in-ak “(Inanna) Empuñó vigorosamente su arma šita de 7 cabezas (colocada) a su derecha”
nam-šita ₄	X1A X1B AOcac	<i>Inanna y Ebiḥ</i> , l. 71: a ₂ nam-šita ₄ šu ḡa ₂ -ḡa ₂ mu-bu-um-gin ₇ gam

¹²⁸⁶ El pasaje de las líneas 41-44 donde se menciona la panoplia de Inanna se repite de nuevo en las líneas 100-103.

¹²⁸⁷ Sobre la honda véase: Salonen 1965: 133-137; Sallaberger 2006: 32; Schrakamp 2010: 18-19, 2009-2011b; Sommerfeld 2014a: 123; Foxvog 2016: 5.

¹²⁸⁸ Acerca de la lanza véase: Solyman 1964: 39; Salonen 1965: 81-93; de Maigret 1976; Sallaberger 2006: 232; Schrakamp 2010: 123-136, 2009-2011e; Sommerfeld 2014a: 1318; Foxvog 2016: 27.

¹²⁸⁹ Sobre este tipo de arma arrojadiza véase: Sallaberger 2006: 237; Sommerfeld 2014a: 1885; Foxvog 2016: 32.

¹²⁹⁰ Acerca del hacha en contexto arqueológico, iconográfico y filológico de Mesopotamia véase: Gibson 1964: 106-139; Solyman 1964: 32-35; Salonen 1965: 9-24; Sallaberger 2006: 272; Schrakamp 2009-2011d; Sommerfeld 2014a: 1711; Foxvog 2016: 29.

		“Para empuñar el arma nam-šita ₄ que se dobla como un árbol mu-bu-um”
ĝiri ₂	X1/X2 AOcac	<i>Inanna y Ebiĥ</i> , l. 140: ĝiri ₂ a ₂ 2-a-bi u ₃ -sar ba-an-ak “(Inanna) aguzó los dos filos de su daga” <i>Inanna y Ebiĥ</i> , l. 142: šag ₄ -bi zu ₂ ĝiri ₂ -a ba-ni-in-ra “(Agarró el cuello de Ebiĥ y) hundió los dientes de su daga en su interior” <i>Inanna y Ebiĥ</i> , l. 173: kur-ĝar-ra ĝiri ₂ ba-da-ra mu-na-šum ₂ “He dado a los sacerdotes kur-ĝar-ra las dagas ĝiri ₂ y ba-da-ra”
ba-da-ra	X1/X2 AOcac	<i>Inanna y Ebiĥ</i> , l. 173.

En este poema se identifican tres tipos de armamento, excepcional (X1), común (X1/X2) y polivalente (XP), que se emplean para transmitir dos imágenes distintas, que son complementarias, de Inanna: la que sobredimensiona a la heroína (representada por los tipos X1 y XP) y la que la define como una gran guerrera (que se transmite a través los tipos X1/X2 y XP).

El armamento excepcional está representado por tres objetos: a₂-an-kar₂, šita saĝ 7 y nam-šita₄, los dos primeros también se asocian con Ninurta¹²⁹¹. Aunque el poema no da demasiados detalles sobre ellos, consideramos que el contexto en el que aparecen estos objetos y el nombre o apodo con el que se identifican, sugieren que se trata de armas excepcionales. a₂-an-kar₂ tiene la condición de sagrada y eleva el estatus de Inanna por el hecho de poseerla. šita saĝ 7, además de una morfología peculiar, destaca por la posición que ocupa, a la derecha de la diosa, lo que indica que se trata de un objeto preferente. Por último, nam-šita₄ es un arma que, según parece, tiene propiedades especiales que la hacen resistente y flexible.

Gibson propone que šita₂/udug₂ es la palabra que se utiliza para designar a las mazas fabulosas de los dioses¹²⁹². Siguiendo su hipótesis, dos de las armas excepcionales de Inanna son mazas, aunque es probable por el contexto que nam-šita₄ también lo sea. Con independencia de la clase, se trata de un armamento excepcional de tipo ofensivo, probablemente para combatir cuerpo a cuerpo.

¹²⁹¹ Estos dos objetos singulares se asocian con el dios en el relato *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. B, vii 12-13.

¹²⁹² Gibson 1964: 42- 44. Sobre šita₂ véase: Sallaberger 2006: 625; Sommerfeld 2014a: 3441-3442.

El tipo común cuenta con una amplia representación en el poema que incluye armas de mano y arrojadizas. La panoplia de la diosa consta de: la lanza ($\hat{g}i\check{s}$ -gid₂-da), el hacha (^{ur}ud_ha-zi-in), las dagas ($\hat{g}iri_2$, ba-da-ra), las flechas (ti), el carcaj (mar-uru₅), la honda (a₂-sag₃) y el arma arrojadiza ($\hat{g}i\check{s}$ ilar). Todas estas armas se mencionan conjuntamente en un pasaje compuesto por cuatro líneas de texto que se repite dos veces en el poema (ll. 4- 44 y ll. 100-103). En este relato el armamento polivalente ($\hat{g}i\check{s}$ tukul, $\hat{g}i\check{s}$ -gid₂-da, $\hat{g}iri_2$, mar-uru₅, $\hat{g}i\check{s}$ ilar y ^{ku}gur₂₁^{ur3}) adopta la forma de armas comunes. Cabe destacar que esta es una de las pocas composiciones en las que el armamento defensivo cuenta con representación. El poema menciona el escudo (^{ku}gur₂₁^{ur3}).

En *Inanna y Ebiḥ* las armas de la diosa se sitúan en contexto bélico y se asocian con el denominado “juego de Inanna”¹²⁹³, una expresión que aparece con frecuencia en los poemas para referirse al combate¹²⁹⁴. Igual que sucede en *Inanna y Enki*, las dagas $\hat{g}iri_2$ y ba-da-ra se citan conjuntamente y se vinculan a un contexto ritual (l. 173). Sin embargo, cuando $\hat{g}iri_2$ se utiliza de forma individual es un arma de combate (ll. 140, 142), de modo que se trata de un objeto que presenta dos usos distintos: ritual, cuando se combina con ba-da-ra, y bélico cuando aparece en solitario. Este modelo de arma, además, pertenece al conjunto polivalente ya que puede adoptar la forma excepcional o común dependiendo de la imagen heroica que se transmite en cada composición.

Las dagas $\hat{g}iri_2$ y ba-da-ra no son las únicas armas que, tal y como sugieren los poemas, se emplean conjuntamente. Sucede lo mismo con el arma arrojadiza $\hat{g}i\check{s}$ ilar y el escudo ^{ku}gur₂₁^{ur3}. El significado de $\hat{g}i\check{s}$ ilar es dudoso. El determinativo $\hat{g}i\check{s}$ indica que se trata de un objeto ligero elaborado con materiales vegetales. Dado que los poemas no especifican cómo se usa, se ha especulado con tres propuestas: que se trata de una jabalina, un boomerang o un arco¹²⁹⁵.

En los poemas que hemos seleccionado, $\hat{g}i\check{s}$ ilar se cita en varias de las composiciones que protagonizan Inanna y Ninurta¹²⁹⁶. En todos los casos el objeto se

¹²⁹³ *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2, 39: ḥub₂ ga-mu-un-ṣu₂ eṣmen^d inana kug ga-mu-ni-in-sar, “Lo asaltaré (a Ebiḥ) y comenzaré el juego de la sagrada Inanna”.

¹²⁹⁴ La asociación entre la guerra y el “juego de Inanna” aparece en diversos poemas: *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 137, *Lugalbanda y la cueva de la montaña*, ETCSL 1.8.2.1, 14, 173, *Enmerkar y el Señor de Aratta* ETCSL 1.8.2.3, 289 y en *La lamentación por la destrucción de Ur*, ETCSL 2.2.2, 215, entre otros relatos.

¹²⁹⁵ Sobre esta cuestión véase: Cooper 1978: 126-127; Eichler 1983; Wilcke 1991; Veldhuis 1997: 184; Civil 2003; Sallaberger 2006: 237; Sommerfeld 2014a: 1884; Foxvog 2016: 32.

¹²⁹⁶ Este tipo de arma aparece en: *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2, 44, 103; *Angim*, ETCSL 1.6.1, 142; *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 163; *Ninurta y la tortuga*, ETCSL 1.6.3, Seg. A, 3 (en este caso el arma está descontextualiza y aparece en una línea de texto incompleta).

sitúa en contexto bélico y se utiliza con el escudo ^{kuš}gur₂₁^{ur3}. Fuera del corpus heroico, ^{ĝiš}ilar también aparece en *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*¹²⁹⁷, en *La lamentación por Sumer y Ur*¹²⁹⁸ y en algunos de los himnos dedicados a Šulgi¹²⁹⁹. En estos relatos el uso que presenta el objeto es similar al de los poemas de Inanna y Ninurta. En cambio, en otras composiciones ^{ĝiš}ilar se utiliza de forma simbólica. En *Lugalbanda y la cueva de la montaña*¹³⁰⁰ la desesperación del héroe se expresa del modo siguiente:

^{ĝiš}ilar-gin₇ edin ki nu-zu-ĝa₂ nam-ba-e-de₃-šub-bu-de₃-en

“No me hagas caer como un ^{ĝiš}ilar en algún lugar del desierto desconocido para mí”

En *Enmerkar y Ensuĝirana*¹³⁰¹ este objeto es un símil que describe las habilidades del mensajero de Enmerkar (que viaja de Uruk a Aratta y viceversa con una diligencia excepcional):

^{ĝiš}ilar-gin₇ zag im-gub-gub-be₂

“(el mensajero) Como un ^{ĝiš}ilar él se queda de pie a un lado”¹³⁰²

Estos dos fragmentos sugieren que ^{ĝiš}ilar es una especie de bastón o palo, un objeto rígido y prescindible que se puede encontrar con facilidad. ^{ĝiš}ilar también aparece en diversos proverbios. Aunque las frases tienen un sentido abstracto parecen transmitir una idea similar a la anterior: que se trata de un objeto de poco valor que se encuentra con facilidad en espacios abiertos. Los proverbios, además, indican que ^{ĝiš}ilar tiene un uso práctico:

ur-gir₁₅ ^{ĝiš}ilar ra-a-gin₇

dum-dam an-da-ab-za

¹²⁹⁷ *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*, ETCSL 1.8.1.4, 188, 189, 210, 211.

¹²⁹⁸ *La lamentación por la destrucción de Sumer y Ur*, ETCSL 2.2.3, Seg. G, 384.

¹²⁹⁹ *Šulgi B*, ETCSL 2.4.2.02, 102; *Šulgi D*, ETCSL 2.4.2.04, 188; *Šulgi E*, ETCSL 2.4.2.05, 224; *Šulgi X*, ETCSL 2.4.2.24, 65. En los himnos D, E y X ^{ĝiš}ilar se cita junto al escudo.

¹³⁰⁰ *Lugalbanda y la cueva de la montaña*, ETCSL 1.8.2.1, Seg. A, 167. Vanstiphout traduce: “Let me not be thrown away like a thowstick in the desolate plain” (Vanstiphout 2003: 113).

¹³⁰¹ *Enmerkar y Ensuĝirana*, ETCSL 1.8.2.4, Seg. A, 44.

¹³⁰² Vanstiphout propone: “As the throw-stick, he runs at the side” (Vanstiphout 2003: 31).

“Gruñe como un perro que ha sido golpeado con un ḡiṣṣiḡar”¹³⁰³

ka₃-a ḡiṣṣiḡar-e mu-un-ni₁₀-ni₁₀

kaš-de₂-a ne-en dug₃-ga a-ba-a ba-ab-šum₂-mu-e-še

“Un zorro caminó alrededor de ḡiṣṣiḡar y dijo: “¿quién va a dar una fiesta tan buena como esta?”¹³⁰⁴

ḡiṣṣiḡar lu₂ni₂-zuḡ ugu udu keše₂-da am₃-šub

“El ladrón arroja un ḡiṣṣiḡar contra la oveja que está atada”¹³⁰⁵

ḡiṣṣiḡar-e [...] ¹³⁰⁶

Basándonos en las referencias literarias opinamos que, de las tres propuestas para identificar la clase de armamento al que pertenece ḡiṣṣiḡar, la opción más plausible es la que propone que se trata de un boomerang. Los poemas, especialmente los proverbios, indican que ḡiṣṣiḡar es un arma que golpea, un arma de mano. El arco y la jabalina se emplean de otro modo. Aunque el boomerang también es un objeto arrojadizo, de los tres, el que presenta un uso factible a corto alcance. En cambio, desde la perspectiva iconográfica, las opciones más plausibles son la jabalina o el arco ya que el boomerang apenas cuenta con representación en la escenografía del III milenio a.n.e.

La jabalina aparece con frecuencia en contexto bélico. Este tipo de arma abunda en escenas colectivas de batallas junto a los carros¹³⁰⁷. Parece que esta es la clase de armamento básico con la que cuentan las unidades de combate móviles tal y como sugieren las imágenes del vaso pintado de Khafajeh, la placa votiva de Ur o el panel de la guerra del mal llamado Estandarte de Ur¹³⁰⁸, entre otras. En escenas individuales, donde toda la carga simbólica recae sobre el personaje principal, se utiliza la lanza en lugar de la jabalina, ya que se ilustra un arma larga, que se empuña con las dos manos y que se

¹³⁰³ *Colección de proverbios 3*, ETCSL 6.1.03, A.3.95.178-179.

¹³⁰⁴ *Colección de proverbios 8*, ETCSL 6.1.08, 8.b34.65-66.

¹³⁰⁵ *Colección de proverbios 8*, ETCSL 6.1.08, 8.e8.16.

¹³⁰⁶ *Colección de proverbios 8*, ETCSL 6.1.08, 8.e9.17.

¹³⁰⁷ Sobre el uso militar del carro durante el Dinástico Antiguo y su armamento véase: Littauer y Crouwel 1979, 2002; Fernández Villaespesa 2017.

¹³⁰⁸ Para una aproximación a estos objetos véase: Fernández Villaespesa 2017: 5-7.

utiliza para combatir cuerpo a cuerpo tal y como sugiere la representación de la Estela de Warka o Estela de la caza de leones¹³⁰⁹.

El arco tiene una presencia significativa en la iconografía durante el periodo acadio. Es un arma que, además, aparece tanto en escenas individuales como colectivas. El arco y el hacha son dos elementos destacados en las representaciones del ejército acadio tal y como se aprecia en la Estela de Narām-Sîn o en las escenas mitológicas de la glíptica acadia¹³¹⁰. El boomerang tal vez aparece en la Estela de los buitres¹³¹¹, aunque la imagen ha sido muy discutida ya que no está claro qué clase de arma lleva Eannatum en la mano, si una espada curva o un boomerang. Desde la perspectiva iconográfica, ḡiṣṣilār ha de ser un arco ya que, de las tres propuestas, el arco es el objeto más representativo y el que empuñan los personajes individuales. Ante la falta de indicios sólidos para determinar si se trata de un arco, una jabalina o un boomerang, optamos por traducir de un modo genérico ḡiṣṣilār por “arma arrojadiza”.

Inanna y Ebiḥ incluye en la panoplia de la diosa el hacha, un tipo de arma que no es demasiado frecuente entre los héroes sumerios. Inanna, Nergal y Ninurta son los únicos personajes con los que se asocia el hacha. Inanna cuenta con dos modelos: la ^{urud}dur₁₀-al-lub (que aparece en *Inanna C*) y la ^{urud}ḥa-zi-in. Esta última es la que también utiliza Nergal. Ninurta, por su parte, cuenta con tres modelos: el hacha tun₃, que es del tipo común, y los modelos excepcionales aga-silig¹³¹² y ŠEN.ŠITA₂¹³¹³ (aunque la clase a la que pertenece este objeto no está del todo clara).

Inanna y Ebiḥ es un poema peculiar ya que en él se detalla la vestimenta que Inanna utiliza para combatir, algo que no es habitual en las composiciones heroicas en las que el atuendo de los protagonistas no se menciona. El fragmento dice así¹³¹⁴:

^dinana dumu ^dsuen-na-ke₄
^{tug²}pala₃-a ba-an-mur₁₀ ul gu₂ ba-an-e₃
ni₂ me-lem₄ ḥuš-a saḡ-ki-na še-er-ka-an ba-ni-in-dug₄
zi-pa-aḡ₂ kug-ga-na na₄gug gi-rin-na si ba-ni-in-sa₂-sa₂
šita saḡ 7-e zid-da-na nam-šul ba-ni-in-ak

¹³⁰⁹ Sobre la estela y la escenografía característica del Protodinástico véase: Aruz y Wallenfels 2003: 21-36.

¹³¹⁰ Sobre la iconografía del periodo acadio véase: Aruz y Wallenfels 2003: 189-223. Para una aproximación a la glíptica mesopotámica véase: Frankfort 1939; Gibson y Biggs 1977; Porada 1993; Collon 1982, 2005, entre otros.

¹³¹¹ Sobre el relato iconográfico que se transmite en la pieza véase: Winter 1985; Nadali 2014.

¹³¹² *Angim*, ETCSL 1.6.1, 133.

¹³¹³ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 63.

¹³¹⁴ *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2, 54-58.

dur^{na4} za-gin₃-na ġiri₃-ni bi₂-in-de₆

“Inanna, hija de Suen, se puso el vestido de realeza y se ciñó de alegría. Se cubrió la frente con ni₂ y me-lem₄. Arregló rosetas de cornalina alrededor de su garganta. Blandió vigorosamente su arma šita de 7 cabezas a su derecha y colocó correas de lapislázuli en sus pies”

Tras la puesta a punto de sus armas y de diseñar la estrategia de combate (ll. 37-52) el relato describe el aspecto de Inanna: el vestido¹³¹⁵, los poderes divinos que se materializan, los adornos y las sandalias. De hecho, Inanna es la única cuyas composiciones (*Inanna y Ebiĥ*, *El descenso de Inanna al Inframundo*¹³¹⁶ e *Inanna C*) enfatizan el atuendo que luce la heroína, algo que no sucede en ningún otro caso. Los poemas de Ninurta no reparan en el vestuario que el héroe luce en sus aventuras.

El vestido^{tug₂pa la₃} es una prenda divina que se asocia preferentemente con Inanna (*Inanna y Ebiĥ*¹³¹⁷, *El descenso de Inanna al Inframundo*¹³¹⁸, *Dumuzid y Ġestinanna*¹³¹⁹, *Inanna C*¹³²⁰, *Dumuzid-Inanna C*¹³²¹, *Dumuiiz-Inanna P*¹³²², *Dumuzid-Inanna CI*¹³²³, *Dumuzid-Inanna EI*¹³²⁴, *Una canción para beber*¹³²⁵). Este traje aparece en dos relatos más: *Enlil y Sud*¹³²⁶ y *La muerte de Ur-Namma*¹³²⁷, donde la prenda se relaciona con Sud/Ninlil y Ereškigal.

Dado que Inanna, Sud/Ninlil y Ereškigal utilizan este vestido, se trata de un vestuario femenino singular¹³²⁸ que aporta estatus a su usuaria. A diferencia de lo que sucede con Sud/Ninlil y Ereškigal, para las que^{tug₂pa la₃} es un regalo (Enlil obsequia el vestido a Sud/Ninlil durante el cortejo y Ur-Namma a Ereškigal para obtener su favor), en el caso de Inanna los poemas sugieren que el vestido le pertenece.

¹³¹⁵ Sobre esta prenda véase: Sallaberger 2006: 550; Sommerfeld 2014a: 3629; Foxvog 2016: 50.

¹³¹⁶ En el relato *El descenso de Inanna al Inframundo* (ETCSL 1.4.1., 20-25, 108-113) este vestido es el último poder del que Inanna se desprende para poder entrar en el Inframundo lo que sugiere que se trata del don más importante que la diosa posee (l. 160).

¹³¹⁷ *Inanna y Ebiĥ*, ETCSL 1.3.2, 54.

¹³¹⁸ *El descenso de Inanna al Inframundo*, ETCSL 1.4.1., 21, 109, 160.

¹³¹⁹ *Dumuzid y Ġestinanna*, ETCSL 1.4.1.1, 7.

¹³²⁰ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 21.

¹³²¹ *Dumuzid-Inanna C*, ETCSL 4.08.03, Seg. A, 7.

¹³²² *Dumuzid-Inanna P*, ETCSL 4.08.16, Seg. A, 31.

¹³²³ *Dumuzid-Inanna CI*, ETCSL 4.08.29, Seg. B, 14.

¹³²⁴ *Dumuzid-Inanna EI*, ETCSL 4.08.31, Seg. B, 16.

¹³²⁵ *Una canción para beber*, ETCSL 5.5.a, 29.

¹³²⁶ *Enlil y Sud*, ETCSL 1.2.2, 15.

¹³²⁷ *La muerte de Ur-Namma* o *Ur-Namma A*, ETCSL 1.4.1.1., 98.

¹³²⁸ En uno de los himnos dedicados al monarca Išme-Dagan (*Išme-Dagan U*, ETCSL 2.5.4.21, 14) el rey lleva la prenda^{tug₂pa la₃}. Este es el único ejemplo de un personaje masculino (que, además, no es una divinidad) que se asocia con este vestido. Sjöberg considera que, en este contexto, se trata de una prenda de realeza (Sjöberg 1973: 19-22).

La diosa utiliza la prenda ^{tu}_g2pala₃ en dos escenarios diferentes: para combatir y para sus encuentros amorosos. De este modo, los poemas representan dos imágenes distintas de la diosa, que son complementarias, a través del mismo elemento: la guerrera (*Inanna y Ebiḫ*, *Inanna C*) y la amante (*El descenso de Inanna al Inframundo*, *Dumuzid y Ĝestinanna*, *Dumuzid-Inanna C*, *Dumuzid-Inanna P*, *Dumuzid-Inanna C1*, *Dumuzid-Inanna E1*). Aunque en los poemas *Inanna y Ebiḫ* e *Inanna C* el vestido se asocia con el armamento y se sitúa en contexto bélico, no podemos determinar que ^{tu}_g2pala₃ sea la armadura de Inanna ya que esta prenda carece de funciones defensivas.

Para concluir con las referencias relativas al armamento que contiene *Inanna y Ebiḫ* cabe destacar el siguiente pasaje¹³²⁹ :

an a-a-ĝu₁₀ silim ma-ra-ab-be₂-en inim-ĝu₁₀-uš ĝeštug₂-zu
 an-ne₂ an-ba ni₂-ĝu₁₀ mi-ni-in-ri
 za-e-me-en inim-ĝu₁₀ an ki-a gaba-ri la-ba-e-ni-tuku
 an-bar-ra ^{ĝi}_ssilig-ga-am₃
 an-ti-bal ma-an-si-um

“¡An!, ¡mi padre! ¡te saludo! Presta tus oídos a mis palabras. An me ha hecho aterradora por todo el cielo. Gracias a ti mi palabra no tiene rival en el cielo y la tierra. En los límites del cielo están el hacha silig y los emblemas an-ti-bal y ma-an-si-um”

Se trata de las palabras que pronuncia Inanna durante la visita a An que precede al ataque de la montaña. El fragmento, que se utiliza para legitimar el poder y la autoridad de Inanna, menciona tres objetos relativos al armamento: un hacha (^{ĝi}_ssilig¹³³⁰) y dos emblemas (an-ti-bal y ma-an-si-um). Dado que los tres elementos forman parte o pertenecen al reino celestial, opinamos que se trata de objetos excepcionales.

¹³²⁹ *Inanna y Ebiḫ*, ETCSL 1.3.2, 65-69.

¹³³⁰ silig es un tipo de hacha. Sobre esta palabra véase: Sommerfeld 2014a: 3221-3222.

ETCSL¹³³¹, Attinger¹³³² y Foster¹³³³ interpretan que el hacha y los emblemas son símbolos del cielo. Kramer¹³³⁴, Black¹³³⁵ y Halton y Svärd¹³³⁶ proponen que, por el contexto del pasaje, se trata de objetos excepcionales que Inanna ha recibido de su padre junto a los dones del poder y la autoridad. Ambas propuestas tienen sentido en el relato. Sin embargo, nos posicionamos en la primera opción, la que no considera que estos objetos pertenezcan a Inanna, sino que se trata de elementos que identifican el reino de An.

La primera parte de este pasaje, la que alude a la autoridad de la diosa sobre el cielo y la tierra, detalla que An es el donante de ese poder. Enfatizar al personaje que le otorga el don a la diosa es una construcción que aparece en otras composiciones de la heroína. Este mismo poema contiene otro pasaje que expresa de un modo muy similar los poderes que Inanna ha recibido de Enlil¹³³⁷:

a-a-ĝu₁₀^d mu-ul-lil₂-le šag₄ kur-kur-ra-ka ni₂ gal-ĝu₁₀ mi-ni-in-ri
a₂ zid-da-ĝu₁₀^{ĝiš} tukul mi-ni-in-ri

“Mi padre Enlil ha vertido mi aura temible sobre el centro de las montañas. A mi derecha ha colocado la maza”

En *Inanna* y *Enki* también se especifica todo aquello que, fruto de la embriaguez, Enki regala a su hija¹³³⁸:

kug^d[inana-ra] [dumu-ĝu₁₀-ur₂ ga-na-ab-šum₂ ba-ra-...]
nam-ur-saĝ nam-kalag-ga nam-niĝ₂-erim₂ nam-niĝ₂-/si\-[sa₂ iri laĥ₅ i-si-
iš ĝa₂-ĝa₂ šag₄ ĥul₂-la]
kug^dinana-ke₄ šu ba-<ti>

¹³³¹ ETCSL traduce: “At the limits of heaven are the šilig weapon, the antibal and mansium emblems”.

¹³³² Attinger propone: “(Bis) zum Rand des Himmels sind sie eine Streitaxt, ein Zeichen, ein mansium” (Attinger 2015b: 357). Esta es la interpretación del pasaje que el autor ha utilizado en ediciones anteriores del relato (Attinger 1998: 173).

¹³³³ El autor propone: “It is the battle axe at the perimeter of heaven, the insignia, the royal standard of war” (Foster 2016a: 344).

¹³³⁴ En la edición de ambos autores se traduce: “Tu más octroyé l’anbarra, arme dévastatrice. El l’antibal, et le mansium” (Bottéro y Karmier 1989: 222).

¹³³⁵ Black traduce: “You have given me the [...] and the šilig weapon, the antibal and mansium emblems” (Black *et. al.* 2004: 336).

¹³³⁶ Ellos proponen: “You have given me the ax, the signet, and the emblem” (Halton y Svärd 2018: 89).

¹³³⁷ *Inanna* y *Ebiĥ*, ETCSL 1.3.2, 166-167. En ambos casos se emplea la forma verbal *ri* que significa imbuir, poner en su lugar, imponer, etc. Sobre esta palabra véase: Thomsen 1984: 312-313; Sallaberger 2006: 557; Sommerfeld 2014a: 3036-3037; Foxvog 2016: 50.

¹³³⁸ *Inanna* y *Enki*, ETCSL 1.3.1, Seg. D, 1-5.

mu a₂-ĝa₂ mu <abzu-ĝa₂>
kug dⁱinana-ra dumu-ĝu₁₀-ur₂ <ga-na-ab-šum₂ ba-ra-[...]>

“Se los daré a la sagrada Inanna, mi hija que [...] La sagrada Inanna recibió el heroísmo, el poder, la maldad, la rectitud, el don de saquear las ciudades, las lamentaciones y el regocijo. En el nombre de mi poder, en el nombre de mi reino, el Abzu, se los daré a la sagrada Inanna, mi hija que [...]”

Al comparar estos tres fragmentos entre sí advertimos que cuando se trata de la autoridad y el poder, los poemas mencionan expresamente al donante (An, Enlil y Enki respectivamente). En cambio, el hacha y los emblemas que Inanna supuestamente recibe no cuentan con este detalle. Puede ser que la donación de An afecte a todos los dones que se citan en el pasaje. Sin embargo, basándonos en la comparativa, opinamos que cada relato señala expresamente aquello que Inanna recibe y de parte de quién. Dado que no se precisa que An entregue a Inanna el hacha y los emblemas consideramos que no se trata de objetos que pertenecen a la diosa sino de elementos representativos del cielo.

La descripción metafórica de los espacios sagrados por medio de las armas es un recurso literario, como ya se ha comentado, frecuente en los poemas. En *Los himnos para los templos* las dagas, las mazas y las hachas se emplean para caracterizar estos espacios. La casa de Zababa en Kiš¹³³⁹, la de Nergal en Gudua¹³⁴⁰, la de Inanna en Ulmaš¹³⁴¹ o el templo Keš¹³⁴² son algunos ejemplos. Las armas también se utilizan como emblemas o símbolos de ciudades, tal y como sucede en Lagaš con el arma Šarur¹³⁴³. Proponemos que el hacha ĝišⁱsilig y los emblemas an-ti-bal y ma-an-si-um funcionan de ese modo y se utilizan para describir un espacio sagrado.

Inanna y Ebiḥ es un poema clave para el estudio del armamento en contexto literario dada la variedad de tipos, clases y modelos de armas que contiene. En las composiciones protagonizadas por Inanna el armamento de la diosa es un elemento recurrente. Sin embargo, en este relato las armas desempeñan un rol destacado ya que cada tipo se utiliza para dar forma a una imagen de la diosa que se describe como una heroína excepcional (X1), una gran guerrera (X1/X2, XP) y una estratega que domina las armas de combate en todas sus modalidades (AOcac, Aa).

¹³³⁹ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 451.

¹³⁴⁰ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 461.

¹³⁴¹ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 520.

¹³⁴² *El himno al templo Keš*, ETCSL 4.80.2, 52.

¹³⁴³ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7, Cil. A, xv 19-25.

Inanna C (o in-nin šag₄ gur₄-ra) es uno de los himnos más destacados de Inanna¹³⁴⁴. Igual que *Inanna y Ebiḥ*, la composición de este poema se atribuye a Enheduanna. Sean o no obra del mismo autor, cabe señalar que la armonía temática y la intertextualidad entre ambas composiciones es notable.

Inanna C es un relato largo de 274 líneas del que se conservan una treintena de manuscritos, la mayor parte de los cuales proceden de Nippur y son de época paleobabilónica¹³⁴⁵. El relato presenta diversas lagunas significativas que comprenden las líneas 91-114, 142-155 y 187-220¹³⁴⁶.

Esta composición, en la que el narrador se expresa en tercera, primera y segunda persona respectivamente, ensalza la figura de Inanna y sitúa a la diosa por encima de todas las demás divinidades del panteón. A diferencia de lo que sucede en otros himnos, en este poema la superioridad de Inanna no se expresa a través de la comparativa con otras divinidades. La mayor parte del himno (ll. 18-72) está dedicada a la faceta belicosa y guerrera de Inanna. Tras ello, el poema señala otros motivos característicos de la naturaleza de la diosa y algunos rituales relacionados con ella. Entre otros temas, se destaca la ambigüedad sexual de Inanna (ll. 80-90), los rasgos positivos y negativos de su personalidad (ll. 92-218), las actividades que realiza y su asociación con los cuerpos celestes y las estrellas (ll. 209-218)¹³⁴⁷. Al final del relato Enheduanna se dirige directamente a Inanna. De algún modo, la sacerdotisa ha ofendido a la diosa y ha sido castigada por ello. Entonces Enheduanna resalta la compasión y la misericordia de Inanna y proclama nuevamente la grandeza y la posición preeminente de la diosa frente al resto de divinidades (ll. 219-274).

Inanna C contiene diversas referencias relativas al armamento de Inanna:

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
ḡi ^š tukul	X1/X2 AO	<i>Inanna C</i> , l. 45: ḡi ^š tukul-bi uš ₂ lugud mu-un-tu ₅ - tu ₅ šag ₄ DU [?] ḤI [?] IM [?] X-aš “(Inanna) lava sus armas con sangre [...]” <i>Inanna C</i> , l. 46. <i>Inanna C</i> , l. 82.

¹³⁴⁴ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3. Sobre este relato véase: Sjöberg 1975a; Alster 1990b; Michalowski 1998; Black *et. al.* 2004: 92-99; Halton y Svärd 2018: 79-87.

¹³⁴⁵ Sobre los manuscritos disponibles véase: Sjöberg 1975a: 165-178.

¹³⁴⁶ Sjöberg 1975a: 11.

¹³⁴⁷ Sobre la agrupación temática de los versos del poema véase: Sjöberg 1975a: 162-163.

urud dur ₁₀ -al- lub ¹³⁴⁸	X1/X2 AOcac	<i>Inanna C</i> , l. 46: urud dur ₁₀ -al-lub saĝ mu-un-da-sag ₃ - ge-/ne\ ĝiš [?] šukur gu ₇ -gu ₇ ĝiš [?] /tukul\ za- ḥa-da uš ₂ [?] im-/me-re-dul ₉ -dul ₉ -lu\ “Las hachas golpean cabezas, las jabalinas penetran y las mazas están cubiertas de sangre” ¹³⁴⁹
ĝiš [?] šukur ¹³⁵⁰	X1/X2 Aa	<i>Inanna C</i> , l. 46. <i>Inanna C</i> , l. 82: ĝiš [?] šukur i-ni-kud niṭaḥ-gin ₇ šag ₄ -ga- ni ĝiš [?] tukul an-na-ab-šum ₂ -mu “Ella rompió la jabalina como si fuera un hombre [...] y a ella le dio un arma”
ĝiri ₂	X1/X2 AOcac	<i>Inanna C</i> , l. 64: in-nin giri ₁₇ -zal ĝiri ₂ -ur ₃ -ra šu ĝal ₂ - le su-lim kalam-ma dul-lu “La orgullosa señora lleva la daga en su mano, un resplandor que cubre el País”

Al comparar el armamento de Inanna en *Inanna y Enki*, *Inanna y Ebiḥ* e *Inanna C* advertimos que las armas de la diosa se ajustan a un patrón. Aunque en *Inanna y Enki* e *Inanna C* el armamento no es tan significativo como en *Inanna y Ebiḥ*, en todas estas composiciones las armas preferentes de la diosa son de la misma clase, se sitúan en un contexto similar y se utilizan para transmitir una determinada imagen.

Las aventuras de Inanna priorizan tres clases de armas, todas ellas de tipo AOcac: la maza, la daga y el hacha. Aunque se pueden situar en contextos diferentes, en líneas generales la daga tiene funciones rituales, el hacha atribuciones bélicas y la maza, por su parte, se utiliza indistintamente en escenarios bélicos y ceremoniales. Exceptuando a la maza, que pertenece a los tipos X1 y XP, la daga y el hacha suelen pertenecer al tipo X1/X2. Cada categoría, dependiendo del tipo y del contexto, se utiliza para transmitir una determinada imagen de la protagonista. El patrón es el siguiente:

¹³⁴⁸ Sobre este tipo de hacha véase: Sallaberger 2006: 640; Sommerfeld 2014a: 895; Foxvog 2016: 16.

¹³⁴⁹ ETCSL plantea que en esta línea de texto se hace referencia a tres tipos armas: el hacha, la lanza y la maza. Sjöberg, en cambio, considera que se trata de tres tipos de hacha y traduce “The...ax makes them tremble, the ...ax, 'the eater', the battle-ax ...blood? (giš-al-LUL sag mu-un-da-sig-ge x giš-IGI-DÜ kú-kú/ giš-[tuku]l-za-ḥa-da BAD[?] Im-x-x UR x [x] x. Sjöberg 1975a: 182-183). ETCSL interpreta que ĝiš[?]/tukul\ za-ḥa-da es un único objeto que interpreta como una maza. Sin embargo, Sjöberg centra su traducción en za-ḥa-da, que es un tipo de hacha. Sobre esta palabra véase: Sallaberger 2006: 699; Sommerfeld 2014a: 3963.

¹³⁵⁰ Sobre esta clase de arma véase: Sallaberger 2006: 123; Sommerfeld 2014a: 3532; Foxvog 2016: 62. En contexto literario no está clara la diferencia entre ĝiš[?]šukur y ĝiš-gid₂-da. Los poemas sugieren que la diferencia está en los materiales de fabricación (madera o metal) y, a causa de ello, en el peso. En el presente trabajo interpretamos que ĝiš[?]šukur es una jabalina (Aa) y ĝiš-gid₂-da una lanza (AOcac).

CATEGORÍAS	CONTEXTO PREFERENTE	TIPO DE ARMAMENTO	IMAGEN
Maza	Ritual	X1	Prestigio
	Bélico	X1 XP-X1/X2	Sobredimensionamiento de la heroína Ideal guerrero
Daga ¹³⁵¹	Ritual	XP- X1/X2	Prestigio
	Bélico	XP- X1/X2	Ideal guerrero
Hacha	Bélico	X1/X2	Ideal guerrero

Exceptuando la línea de texto que describe la violencia que desata la diosa con sus armas en el combate¹³⁵², *Inanna C* es una composición en la que el armamento se sitúa en contexto ritual. El himno señala dos prácticas ceremoniales relativas al armamento: el lavado de las armas de la diosa con sangre¹³⁵³ y el ritual de intercambio de los roles de género¹³⁵⁴ (en el que la cesión o ruptura de ciertos objetos representa la transformación de lo masculino en femenino y viceversa¹³⁵⁵).

El lavado de las armas es un ritual que se menciona en diversas composiciones sumerias. La mayor parte de citas relativas a esta práctica detallan que la ceremonia se realiza con agua:

^den-lil₂ a₂ nam-ur-saĝ-ĝa₂-ĝu₁₀ a ħe₂-em-/tu₅-tu₅\-[de₃]
a₂ ħuš ĝiš[?]tukul-ĝa₂ a gub₂-ba ħa-ma-ni-ib₂-be₂-de₃

“Deja que Enlil bañe mis heroicos brazos. Deja que vierta agua sagrada sobre los feroces brazos que portaban mis armas”¹³⁵⁶

en-e ib₂-la₂ ĝiš[?]tukul a /mu\-[X] X tuĝ₂[?] uš₂-a mu-un-/tu₅[?]\

“(Tras derrotar a Asag) El señor (Ninurta) [...] su cinturón y su maza en el agua [...] lavó la sangre [...]”¹³⁵⁷

^dsuen-e ĜIŠ DA ŠU KA NI
a₂-an-kar₂ a ba[?]-an-tu₅-tu₅

¹³⁵¹ La daga ĝiri₂, también la ba-da-ra, son armas que en contexto ritual enfatizan la singularidad de la heroína ya que indican que ella es digna de culto. La daga ĝiri₂ es del tipo XP. En los poemas de Inanna este objeto es de tipo X1/X2.

¹³⁵² *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 46.

¹³⁵³ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 45.

¹³⁵⁴ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 80-90.

¹³⁵⁵ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 86.

¹³⁵⁶ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 153-154

¹³⁵⁷ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 302.

“Suen lavó el arma a₂-an-kar₂ con agua. Cuando lavó el arma [...]”¹³⁵⁸

/šita₂ saĝ[?] 5[?]\ mitum(/TUKUL[?]\.[AN]) ĝiš-gid₂-[da] šu-nir a /tu₅\-[a] igi-
še₃ im-da!-X

“El arma šita₂ de cinco cabezas lavada con agua, el arma mitum, la lanza y el estandarte en la proa”¹³⁵⁹

me₃ gu₂ e₃ ĥu-ul-ĥu-ul-le-eš sig₇-ga šita₂ 7-e si sa₂-e
a₂-kar₂ a me₃ tu₅-tu₅
kan₄ me₃ X ĝal₂ da₁₃-da₁₃ X X X X
gal-zu an-na ^dinana-ke⁴

“Arreglada para la batalla, jubilosa, hermosa, preparada con su arma šita₂ de siete cabezas, lavando sus armas para la batalla, abriendo la puerta de la batalla [...] la que es extremadamente sabia en el cielo, Inanna”¹³⁶⁰

Sin embargo, en ocasiones este ritual se modifica y el agua se sustituye por sangre¹³⁶¹. En uno de los himnos del monarca Iddin-Dagan se describe un ritual de Inanna en el que participan jóvenes y diversos tipos de sacerdotes entre los que se menciona a los kur-ĝar-ra¹³⁶². Parece que todos ellos desfilan ante la diosa portando dagas y efectuando libaciones con sangre:

ĝuruš ^{ĝi}rab₃ ĝar-ra mu-na-šir₃-šir₃-re-eš
kug ^dinana-ra igi-ni-še₃ i₃-dib-be₂
ki-sikil šu-gi₄-a saĝ-ki gu₂ la₂-e
kug ^dinana-ra igi-ni-še₃ i₃-dib-be₂
ĝiri₂ ba-da-ra igi-ni-še₃ UR X X ZA X
kug ^dinana-ra igi-ni-še₃ i₃-[dib-be₂]
kur-ĝar-ra ed₃-da ba-da-ra šu bi₂-in-du₈-uš
kug ^dinana-ra igi-ni-še₃ i₃-dib-be₂
ĝiri₂ uš₂ dul₄-dul₄-e urin i₃-su₃-e
kug ^dinana-ra igi-ni-še₃ i₃-dib-be₂
barag gu₂-en-na-ka uš₂ i₃-bal-bal-e

¹³⁵⁸ *Lugalbanda y la cueva de la montaña*, ETCSL 1.8.2.1, 390-391.

¹³⁵⁹ *Šulgi R*, ETCSL 2.4.2.18, Seg. B, 50.

¹³⁶⁰ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 514-517.

¹³⁶¹ En uno de los himnos de Šulgi se plantea una imagen similar: ĝiš-gid₂-da a me₃ tu₅-tu₅-[X]: “Para lavar las lanzas en el “agua de la batalla” (sangre)” (*Šulgi B*, ETCSL 2.4.2.02, 138).

¹³⁶² *Iddin-Dagan A*, ETCSL 2.5.3.1, 70-81.

tigi šem₃ ^{kuš}a₂-la₂-e gu₃ nun mu-ni-ib-be₂

“Los jóvenes llevan cadenas en el cuello y le cantan y desfilan ante ella, la sagrada Inanna. Las mujeres jóvenes, las sacerdotisas šu-gi-a, peinadas, desfilan ante ella, la sagrada Inanna [...] las dagas ĝiri₂ y ba-da-ra para ella, ellos desfilan ante ella, la sagrada Inanna. Con las dagas en sus manos [...] los sacerdotes kur-ĝar-ra desfilan ante ella, la sagrada Inanna. Los que cubren sus dagas con sangre derramada desfilan ante ella, la sagrada Inanna. En esos días se vierte la sangre en la asamblea gu₂-en mientras suenan los tambores tigi, šem₃ y ^{kuš}a₂-la₂”

La adaptación del ritual sustituyendo el agua por sangre responde a la idealización de Inanna como diosa de la guerra. De todas sus facetas, el combate y la violencia son dos de sus rasgos más característicos. En contexto bélico, ambos aspectos se materializan a través de la sangre. Los sacerdotes kur-ĝar-ra¹³⁶³, las dagas ĝiri₂ y ba-da-ra y la vehemencia son tres elementos que están presentes en ciertas prácticas religiosas vinculadas con la diosa que se mencionan en los poemas que ella protagoniza. La literatura recoge los rituales asociados con Inanna y los utiliza como motivos literarios que conectan los relatos entre sí y que transmiten la imagen belicosa de la protagonista. La utilización del culto a la divinidad como tema recurrente en los poemas es un fenómeno que sucede únicamente con Inanna. En el resto de figuras heroicas el culto al dios no es un factor de caracterización del personaje ni un elemento de interconexión de las composiciones.

Inanna C e *Inanna y Ebiḥ* son dos relatos concordantes. Aunque cada uno adopta un formato distinto, hímnico en el primer caso y narrativo en el segundo, en ambas composiciones aparecen motivos que las relacionan entre sí. *Inanna C* alude expresamente a la aventura de la diosa contra la montaña:

kur un₃-na kur ^{na}₄/gug\ ^{na}₄za-gin₃-na giri₁₇ ki-še₃ mu-ra-an-te
ebiḥ^{ki} giri₁₇ ki-še₃ nu-mu-ra-an-te šu nu-mu-ra-mu₂-mu₂.

“La gran montaña, la tierra de la cornalina (y) el lapislázuli se arrodilló frente a ti (pero) Ebiḥ no se inclinó ante ti, no te saludó”¹³⁶⁴

¹³⁶³ Los sacerdotes kur-ĝar-ra de Inanna aparecen en: *Inanna y Enki* (ETCSL 1.3.1, Seg. F, 23, Seg. I, 21), *Inanna y Ebiḥ* (ETCSL 1.3.2, 173), *El descenso de Inanna al Inframundo* (ETCSL 1.4.1, 222, 226, 254, 276,282) e *Inanna C* (ETCSL 4.07.3, 88).

¹³⁶⁴ Sjöberg 1975a: 188-189.

Inanna C detalla el atuendo de la diosa, cuya descripción también se sitúa en contexto bélico¹³⁶⁵, de un modo muy similar al que se identifica en *Inanna y Ebiḥ*:

e-ne di-bi šen-šen me₃ ḥub₂ sar ak-de₃ nu-kuš₂-u₃ ḡiri₃-ni kuše-sir₂ si-ni
 /ud\ ḥuš da-da-eš UR ^{tum⁹}dalḥamun₅ ^{tug²}pala₃ i₃-dar-dar-/re\
 /niḡ₂\ tag-ga-ni ga-ba-ra-ḥum ^{tum⁹}u₁₈-lu X saḡ keše₂ NI X sud²-sud

“Su juego es acelerar el conflicto y la batalla, incansable, se pone sus sandalias. Vestida es (como) una tormenta furiosa, un torbellino, ella [...] su vestido. Cuando toca [...] surge la desesperación, un viento del sur que cubre”

Además, en ambas composiciones el armamento de la diosa consta de las mismas clases de armas y se utiliza para representar las dos imágenes principales de Inanna: la heroína excepcional y su faceta guerrera. El belicismo se expresa de forma homogénea en ambos relatos a través de la violencia y del uso de las armas. La singularidad, en cambio, se manifiesta de dos modos diferentes: en *Inanna y Ebiḥ* se expresa a través del armamento excepcional mientras que en *Inanna C* se utilizan los rituales de la diosa (a los que también se alude, a través de las dagas, en *Inanna y Enki*).

La conexión que se establece entre todas las composiciones que protagoniza o que están dedicadas a Inanna se materializa a través de diversos símbolos y motivos literarios reiterados que homogenizan y refuerzan la imagen de la diosa. Esta cuestión es especialmente significativa entre *Inanna y Ebiḥ* e *Inanna C*. Las referencias explícitas en las composiciones, el énfasis en el carácter belicoso y guerrero y el uso de los mismos tipos y clases de armas para representar las diversas imágenes de la diosa crean una atmósfera armónica entre ambos poemas que aporta verosimilitud al hecho de que, tal y como transmite la tradición sumero-acadia, compartan el mismo autor.

Inanna D (ud gal piriḡ an-na)¹³⁶⁶ o *El himno a Ninegala*¹³⁶⁷ se ha conservado a través de diversos manuscritos que proceden de Nippur y que datan del periodo paleobabilónico¹³⁶⁸. Parte de la composición se ha perdido de modo que se han podido reconstruir por completo 198 líneas de las 217 que tiene el poema.

¹³⁶⁵ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 20-21.

¹³⁶⁶ ETCSL 4.07.4. Sobre este poema véase: Behrens 1998. Sobre la edición del texto de Behrens véase: Black 1999; Attinger 1999/2000; Seminara 2000.

¹³⁶⁷ Behrens 1998.

¹³⁶⁸ Sobre los manuscritos véase: Behrens 1998: 42-45.

Este himno conmemora la creación de un lugar de culto para Inanna en Nippur. La peculiaridad del poema consiste en que el nombre de Inanna se intercala con el de Ninegala¹³⁶⁹. En su edición del texto, Behrens distribuye el himno en 14 secciones de longitud desigual que se separan entre sí por medio de un coro que se repite a lo largo de toda la composición¹³⁷⁰:

^dinana nin me šar₂-ra-me-en diĝir nu-mu-e-da-sa₂

^dnin-e₂-gal-la ki-ur₃-zu mu-ĝal₂ nam-maḥ-za ga-am₃-dug₄

“¡Inanna, eres la señora de todos los me, ningún dios se mide contra ti! ¡Ninegala aquí es donde vives, quiero hablar de tu majestad!”

El poema comienza con una sección hímica en la que se describe el carácter astral de la protagonista (ll. 1-8). Tras ello, se señalan los diferentes santuarios en los que se rinde culto a la diosa explicando las actividades más significativas que Inanna/Ninegala realiza en cada uno de estos espacios sagrados (ll. 11-189). La parte final del poema hace referencia a algunos rasgos de Inanna (ll. 193-204) y detalla a los miembros que forman parte de su familia (ll. 207-217)¹³⁷¹.

En este poema las referencias al armamento de Inanna son escasas y se limitan a una sola cita que presenta a la diosa como una heroína:

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
^{ĝi} š tukul	X1/X2 AOcac	<i>Inanna D</i> , l. 24: ur-saĝ-ĝin ₇ ^{ĝi} š tukul a-ma-ra-da-tab “(Inanna) coges tu maza como un héroe” ¹³⁷²

En esta línea de texto ^{ĝi}š tukul puede interpretarse de dos modos: como término genérico para referirse al conjunto de armamento de la diosa o como maza. Opinamos que en este caso ambas opciones tienen sentido y que escoger una de las dos no varía el significado que se pretende transmitir a través de ^{ĝi}š tukul. Interpretamos que la idea que subyace tras esta expresión es la consustancialidad entre las armas y las figuras heroicas¹³⁷³.

¹³⁶⁹ Sobre este epíteto véase: Behrens y Klein 2001.

¹³⁷⁰ Behrens 1998: 13.

¹³⁷¹ Behrens 1998: 24-25; Seminara 2000: 213-215.

¹³⁷² Behrens 1998: 29, 83-84.

¹³⁷³ Behrens escoge la opción maza en su traducción: “Hast du wie ein Krieger für dich die Keule ergriffen” (Behrens 1998: 29).

*Inanna E*¹³⁷⁴, rubricado como *tigi*₂, es un poema breve que consta de 55 líneas. De este relato se conserva únicamente un manuscrito cuya procedencia es desconocida¹³⁷⁵. Kramer titula el poema *Hymn to Inanna as the Beloved Spouse of the Celestial Amaušumgalanna*¹³⁷⁶ e interpreta que este relato es la manifestación de la unión entre Inanna y el rey de Sumer que adopta la forma de Ama-ušumgal-ana¹³⁷⁷.

El poema tiene dos partes. En la primera se describen los aspectos más señalados del carácter de Inanna (ll. 1-12). La segunda detalla todo lo que la diosa le ha dado a su amante, Ama-ušumgal-ana, para convertirlo en un gran héroe, un vengador contra las tierras rebeldes y un rey para el País (ll. 13-53).

Inanna E alude a las armas de Inanna y también a las que posee su consorte. Aunque el armamento que se menciona es escaso, éste desempeña un rol destacado en el himno ya que se trata de objetos excepcionales:

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
šita ₂ ¹³⁷⁸	X1A X1B AOcac	<i>Inanna E</i> , l. 10 / l. 12: šag ₄ ama-za-ta šita ₂ mi-tum- ma zag ša-mu-ni-in-keše ₂ šag ₄ ^d nin-/gal\ta šita ₂ mi-tum- ma zag ša-mu-ni-in-keše ₂ “(Inanna) Desde el útero de tu madre has manejado las armas šita y mi-tum” “(Inanna) Desde el útero de Ningal has manejado las armas šita y mi-tum”
mi-tum ¹³⁷⁹	X1A X1B AOcac	<i>Inanna E</i> , l. 10 / l. 12.

El armamento de Ama-ušumgal-ana es el siguiente¹³⁸⁰:

nin me₃-na nu-gub-bu dumu gal ^dsuen-na an-na e₃-a su-lim ĝa₂-ĝa₂

¹³⁷⁴ *Inanna E*, ETCSL 4.07.5. Sobre el relato véase: Falkenstein 1944: 105-113; 1953b: 73-76; Kramer 1974: 98-99; Foxvog 1993.

¹³⁷⁵ Se trata del manuscrito BM 96739 (CT 36, 33-34). CDLI P345503.

https://cdli.ucla.edu/search/search_results.php?CompositeNumber=Q000626. Última consulta, 28-09-2020.

¹³⁷⁶ Kramer 1974: 98.

¹³⁷⁷ Kramer 1974: 98, nota 32.

¹³⁷⁸ Sobre esta arma divina véase: Gibson 1964: 42-44; Salonen 1965: 75; Edzard 1976-1980a: 579; Sallaberger 2006: 625; Sommerfeld 2014a: 3441-3442.

¹³⁷⁹ Sobre mi-tum véase: Gibson 1964: 44-48; Salonen 1965: 65, 72-73; Sallaberger 2006: 439; Sommerfeld 2014a: 2545-2546.

¹³⁸⁰ *Inanna E*, ETCSL 4.07.5, 30-33, 34-37.

nam-ġuruš teš₂-bi-še₃ gub-gub-bu me₃ ezen-gin₇ ša-mu-ra-de₃-ul
 ki-bal e₂ ni₂-bi ša-ra-gul-e
^dama-ušumgal-an-na ur-saġ kalag-ga šita₂ za-gin₃ šar₂ ša-ra-ni-in-uš₂

“Señora (Inanna) a la que nadie puede resistir en la batalla, la gran hija de Suen que se levanta en el cielo y que inspira terror, el que por ti se mantiene completo en su virilidad (Ama-ušumgal-ana) se regocija en la batalla como en un festival, por ti destruye las tierras rebeldes y (sus) casas [...] para ti, Ama-ušumgal-ana, el poderoso héroe, mata a todos con su brillante šita”

El armamento de Inanna en este poema se utiliza para ensalzar la figura de la diosa. Asociándola con dos armas magníficas (šita₂ y mi-tum) y especificando que las maneja antes incluso de su nacimiento, el relato transmite dos mensajes: que se trata de una heroína excepcional y que la guerra es un elemento consustancial de la diosa.

En este poema, el uso de las mazas singulares (X1A, X1B, AOcac) se ajustan al patrón de armamento que identificamos en los demás relatos de Inanna. Las mazas, que en este caso se sitúan en un escenario de carácter simbólico, transmiten la singularidad de la heroína y la imagen de la guerrera ideal ya que ella maneja las armas excepcionales desde su nacimiento, antes de ello incluso.

El epicentro de esta composición es Inanna. Cuando se describen los atributos excepcionales de Ama-ušumgal-ana, él es un vengador, un héroe que empuña el arma šita₂, el relato enfatiza que todo ello se debe a que Inanna lo ha decidido así. Toda la composición responde a esta premisa. Los pasajes que describen las habilidades de Ama-ušumgal-ana tienen una estructura similar: en primer lugar, se ensalza a Inanna, después se cita un atributo del consorte, se especifica que la diosa es quien le ha proporcionado dicho atributo y, a continuación, se presenta a Ama-ušumgal-ana como servidor de Inanna. La diosa convierte a su consorte en un rey, en un guerrero magnífico y le da el arma šita₂ (ll. 21-28, 30-37) y a cambio, él pelea por ella, le procura todos los bienes necesarios, se convierte en su esposo y le otorga su total confianza (ll. 25-28, 38-45, 49-53). Por todo ello interpretamos que Ama-ušumgal-ana es una figura que el poema utiliza para ensalzar a la protagonista. Los dones y talentos que Inanna otorga a su consorte son la manifestación del poder y la autoridad que tiene la diosa.

*Inanna I*¹³⁸¹ es un relato breve de 63 líneas del que se conserva un sólo manuscrito que data del periodo paleobabilónico¹³⁸². Cohen relaciona esta composición con los

¹³⁸¹ *Inanna I*, ETCSL 4.07.9. Sobre este relato véase: Cohen 1975.

¹³⁸² BM 85201 (CT 42 22).

denominados “himnos de encantamiento” o “canciones de encantamientos”, un grupo singular de poemas rubricados como šir₃-nam-šub que tienen un carácter profiláctico y que forman parte de ciertos rituales que tratan de alejar a las entidades y los fenómenos sobrenaturales negativos¹³⁸³.

Cohen interpreta que el tema central de este poema es el viaje del protagonista¹³⁸⁴ dado que los dos primeros versos del relato y las líneas 42-43 y 54-55 sugieren que el himno describe el viaje o la procesión de Inanna a los reinos de Enki y Enlil¹³⁸⁵:

ma-a-a u₅-ĝin-na ʿxʿ-[x-mu-dè]

ma-a-a u₅-ĝin-na ʿxʿ-[x-mu-dè]

“Cuando yo [...] un [...] barco de procesión

“Cuando yo [...] un [...] barco de procesión”¹³⁸⁶

a-sur-sur-ra dè-mu [...]

má-addir a-ra-zu a-ra-zu lú ʿxʿ [...]

“Deja que las aguas fluyan [...]

La embarcación, una oración, una oración [...] hombre [...]”¹³⁸⁷

Inanna, en primera persona, describe durante su viaje algunos de sus atributos más destacados. Habla de su carácter guerrero y su habilidad en el combate, de sus dones masculinos y femeninos y de algunas actividades y funciones que ella tiene a su cargo. El himno enfatiza dos de los temas principales que aparecen en el resto de composiciones que protagoniza Inanna: su carácter belicoso y la ambigüedad sexual. En este poema aparece una única referencia al armamento:

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
ĝiri ₂	X1/X2 AOcac	<i>Inanna I</i> , Seg. A, l. 26: elam ^{ki} šu-ĝu ₁₀ -še ₃ [ĝiri ₂] /kiĝ ₂ [?] - a /ur ₂ \ ma-la-[ĝen] “Elam (está) en mis manos, una daga afilada en mi cinturón”

¹³⁸³ Cohen 1975: 592, 596.

¹³⁸⁴ Cohen 1975: 593.

¹³⁸⁵ *Inanna I*, ETCSL 4.07.9, 3-4: ga-ša-an-mèn abzu-šè di-da-[mu-dè] / é^dMu-ul-lil-lé-šè tu-ra-[mu-dè]: “Cuando yo, la señora, viajo al Abzu, cuando entro en la casa de Enlil” (Cohen 1975: 605).

¹³⁸⁶ Cohen 1975: 606.

¹³⁸⁷ Cohen 1975: 607.

La daga $\hat{g}iri_2$ cuelga del cinturón de la diosa. Dado que no se describe ningún detalle significativo del arma, se trata de un objeto polivalente que en esta ocasión adopta el tipo común (XP, X1/X2). El fragmento completo del himno en el que se menciona el arma dice lo siguiente¹³⁸⁸:

di $\hat{g}ir$ -ra ga- $\hat{g}en^{mi}$ kur-ra dirig-ga- $\hat{g}en$ -[na]
 di $\hat{g}ir$ -ra ^ddu₅-mu-zid-da ga- $\hat{g}en^{mi}$ kur-ra dirig-ga- $\hat{g}en$ -[na]
 kur $\check{s}u$ - $\hat{g}u_{10}$ - $\check{s}e_3$ kur me-ri- $\hat{g}u_{10}$ -[$\check{s}e_3$]
 elam^{ki} $\check{s}u$ - $\hat{g}u_{10}$ - $\check{s}e_3$ [$\hat{g}iri_2$] /ki $\hat{g}2$ [?]\-a /ur²\ ma-la-[$\hat{g}en$]

“Soy la leche del dios. Soy preeminente en las montañas. Soy la leche del dios, de Dumuzid. Soy preeminente en las montañas. Las montañas (están) en mis manos. Las montañas (están) bajo mis pies. Elam (está) en mis manos. Tengo una daga afilada en mi cinturón”

Este pasaje alude a las aventuras de la diosa en las montañas. Dichas aventuras son las que narra el comienzo de *Inanna y Ebi \check{h}* ¹³⁸⁹:

in-nin-me-en an ni $\hat{g}in_2$ -na- $\hat{g}u_{10}$ -ne ki ni $\hat{g}in_2$ -na- $\hat{g}u_{10}$ -ne
^dinana-me-en an ni $\hat{g}in_2$ -na- $\hat{g}u_{10}$ -ne ki ni $\hat{g}in_2$ -na- $\hat{g}u_{10}$ -ne
 elam^{ki} su-bir^{ki}-a ni $\hat{g}in_2$ -na- $\hat{g}u_{10}$ -ne
 kur lu₅-lu₅-bi-a ni $\hat{g}in_2$ -na- $\hat{g}u_{10}$ -ne

“Cuando yo, la diosa, caminaba por el cielo y caminaba por la tierra. Cuando yo, Inanna, caminaba por el cielo y caminaba por la tierra. Cuando me dirigí a Elam y Subir. Cuando me dirigí a las montañas Lulubi”

Además, el arma que utiliza la diosa para dar el golpe de gracia a Ebi \check{h} es la daga, (el mismo modelo que se cita en *Inanna I*)¹³⁹⁰:

nin- $\hat{g}u_{10}$ hur-sa \hat{g} - $\hat{g}a_2$ ba-du₇-du₇
 $\hat{g}iri_3$ -ni 2-a-bi mu-un-sub₂
 $\hat{g}iri_2$ a₂ 2-a-bi u₃-sar ba-an-ak
 ebi \check{h}^{ki} -a gu₂-bi u₂numun₂-bur-gin₇ $\check{s}u$ ba-an- $\check{s}i$ -in-ti
 $\check{s}ag_4$ -bi zu₂ $\hat{g}iri_2$ -a ba-ni-in-ra
 ka gal gu₃-an-ne₂-si-gin₇ mu-un-si-il-le

¹³⁸⁸ *Inanna I*, ETCSL 4.07.9, 23-26.

¹³⁸⁹ *Inanna y Ebi \check{h}* , ETCSL 1.3.2, 25-28.

¹³⁹⁰ *Inanna y Ebi \check{h}* , ETCSL 1.3.2, 138-143.

“Mi señora se enfrentó a la montaña. Ella avanzó paso a paso. Aguzó los dos filos de su daga. Agarró a Ebiḥ por el cuello como si estuviera arrancando la hierba de esparto y presionó los dientes de su daga en su interior. Ella rugió como un trueno”

Interpretamos que la preeminencia de la diosa sobre las montañas y la mención a la daga son dos elementos que el poema utiliza expresamente para conectar el himno con la aventura de Inanna en las montañas, igual que sucede en el himno *Inanna C*. Todo ello sugiere que, de todas las hazañas de la diosa, la destrucción de Ebiḥ es la más significativa.

*Dumuzid-Inanna C*¹³⁹¹ es una composición de 52 líneas rubricada como bal-bal-e. Este poema forma parte de un conjunto de relatos de temática amorosa que protagonizan Inanna y Dumuzid. Estas composiciones, que son muy populares a partir de la III Dinastía de Ur¹³⁹², están vinculadas al ritual del matrimonio sagrado¹³⁹³.

Sefati propone que el corpus se distribuye en tres grupos temáticos: las canciones que tratan sobre los encuentros amorosos y el matrimonio entre los amantes, los relatos mitológicos dedicados a la muerte de Dumuzid y las lamentaciones por la muerte del dios y su estancia en el Inframundo¹³⁹⁴. *Dumuzid-Inanna C*, o *Behold, Our Breasts Have Become Firm*¹³⁹⁵, es una composición del primer grupo.

Este poema describe los preparativos de los amantes ante su próximo enlace¹³⁹⁶. El relato se presenta en forma de diálogo entre las dos divinidades que se denominan mutuamente “hermano” y “hermana”. Mientras la joven (Inanna) se prepara para el encuentro (ll. 1-18), su amado (Dumuzid) se encarga de proveer su hogar con todo aquello que ella puede desear (ll. 19-41). El poema concluye explicando que la muchacha ha alcanzado la edad adulta y que ya está preparada para unirse a su esposo (ll. 42-49).

Este relato contiene pocas referencias sobre las armas de Inanna. Se trata de una sola mención:

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
ḡiṣ tukul	X1/X2	<i>Dumuzid-Inanna C</i> , l. 12:

¹³⁹¹ *Dumuzid-Inanna C*, ETCSL 4.08.03. Sobre este poema véase: Karmar 1969b: 97-98; Alster 1985; Jacobsen 1987: 16-18, 1975; Sefati 1998: 132-150; Lapinkivi 2004: 33-34, 253, 256, entre otros.

¹³⁹² Sobre los relatos que componen este corpus véase: Sefati 1998; Lapinkivi 2004: 30-59.

¹³⁹³ Para una aproximación al conjunto de relatos etiquetados bajo el título “Dumuzid-Inanna” y a la faceta amorosa y sexual de Inanna véase: Kramer 1969b; Sefati 1998; Tinney 2000; Rubio 2001; Lapinkivi 2004; Westenholtz 2007; Nissinen y Uro 2008; Pryke 2017: 31-75.

¹³⁹⁴ Sefati 1998: 17.

¹³⁹⁵ Sefati 1998: 133.

¹³⁹⁶ Lapinkivi 2004: 33-34, 79-80.

	AO	ġ ⁱ s tukul-ġu ₁₀ bal in-na-sag ₉ -ga mu-zu “He puesto a punto mis armas para que el reinado sea apropiado (para él)” ¹³⁹⁷
--	----	---

Las armas se mencionan en el contexto de los preparativos de la novia (ll. 3-18) antes de la llegada de su amado. La diosa se ha bañado, ungido con aceites, se ha puesto el vestido apropiado¹³⁹⁸, se ha maquillado, ha recogido sus cabellos, se ha adornado con joyas y ha puesto a punto sus armas.

Interpretamos que este pasaje establece un paralelismo entre la diosa y el armamento que representa simultáneamente el deseo sexual y el belicismo que la caracterizan. Aunque el relato tiene un tono y una temática muy concreta, los elementos distintivos de la diosa, que son los que cohesionan todo su corpus literario, se mantienen. Aunque en esta ocasión Inanna se presenta como una joven nerviosa que espera a su amante (una imagen muy distinta a la de la guerrera violenta que la define habitualmente), el poema utiliza el armamento para expresar que Inanna sigue siendo la diosa de la guerra. Para complacer a su futuro esposo, Inanna prepara su cuerpo (que representa el aspecto sexual) y sus armas (que simbolizan la naturaleza guerrera).

Igual que sucede en *Inanna y Ebiġ* e *Inanna C*, este poema detalla el físico y el atuendo de la heroína. La falta generalizada de interés por la fisonomía heroica contrasta con los pasajes descriptivos que aparecen en las composiciones de Inanna. Esta peculiaridad, desde nuestro punto de vista, responde a la naturaleza de la heroína. Este personaje se construye sobre diversas facetas que no se pueden disociar. El carácter guerrero y belicoso de la diosa, que se materializa a través de las armas y de la batalla, es tan relevante como su potencial sexual, que se expresa mediante su físico y sus relaciones amorosas. Las armas, que la diosa utiliza en todos los contextos (ya sea para combatir o para sus rituales de intercambio de género), aúnan las dos facetas de la divinidad.

Los poemas utilizan la caracterización física de Inanna (detallando su atuendo y sus adornos), las escenas amorosas, la ambigüedad sexual de sus rituales y la asociación entre la diosa y la prostitución, para manifestar el carácter sexual que define a este personaje. En el resto de figuras heroicas, que no poseen los atributos eróticos de Inanna, la cuestión física carece de importancia de modo que no es necesario describir su aspecto porque ello no aporta nada relevante a la caracterización del héroe.

¹³⁹⁷ Sefati 1998: 133, 136. Sefati propone que el pasaje no menciona las “armas” de la diosa, sino que cita un arma concreta: “Tested my weapon, making the reign pleasant for him” (Sefati 1998: 136). De ser así, sería una maza.

¹³⁹⁸ *Dumuzid-Inanna C*, ETCSL 4.08.03, 7. La prenda ideal es el vestido ^{tu}g₂pa₃.

Tras analizar los tipos y las clases de armas que aparecen en los poemas que protagoniza Inanna, concluimos que el armamento de la diosa es un elemento esencial que se utiliza para caracterizar a la heroína, para formar imágenes literarias que enfatizan su excepcionalidad y su carácter, y que, además, aporta homogeneidad y consistencia a todo el corpus. El armamento de Inanna, que se menciona en los poemas narrativos e hímnicos que protagoniza, es el siguiente:

TIPO DE ARMAMENTO Y CLASES	NOMBRE / MODELO DE ARMA
X1 AOcac	
Mazas	a ₂ -an-kar ₂
	šita saĝ 7
	nam-šita ₄
	šita ₂
	mi-tum
X1/X2 AOcac	
Mazas	ĝiš ¹³⁹⁹ tukul (XP-X1/X2)
Dagas	ĝiri ₂ (XP-X1/X2)
	ba-da-ra
	ĝiš-gid ₂ -da (XP-X1/X2)
Hachas	^{urud} ha-zi-in
	^{urud} dur ₁₀ -al-lub
X1/X2 Aa	
Carcaj	mar-uru ₅ (XP-X1/X2)
Flechas	ti
Honda	a ₂ -sag ₃
Arma arrojadiza	ĝiš ¹⁴⁰⁰ ilar (XP-X1/X2)
Jabalina	ĝiš ¹⁴⁰⁰ šukur
X1/X2 AD	
Escudo	kuš ¹⁴⁰⁰ gur ₂₁ ^{ur} (XP-X1/X2)

6.1.3 Martu

El himno titulado *Martu A* es una composición de 60 líneas rubricada como šir₃-gid₂-da que se ha conservado a través del manuscrito Ni 2443 (SRT 8)¹⁴⁰⁰.

¹³⁹⁹ En el caso de Inanna todas las armas polivalentes (XP) adoptan formato de armamento corriente. Para expresar esta relación utilizamos: XP-X1/X2.

¹⁴⁰⁰ *Martu A*, ETCSL 4.12.1. Sobre el poema véase: Falkenstein 1959b: 120-140. Sobre Martu en la literatura sumeria véase: Klein 1997a.

Edzard y Falkenstein¹⁴⁰¹ definen a Martu como un “Heros eponymos der martu genannten Bevölkerungsgruppe”¹⁴⁰², una figura que asume una doble función ya que se trata de un personaje individual que, a la vez, representa una entidad colectiva (el pueblo amorreo)¹⁴⁰³. Las referencias sobre Martu en la tradición cultural y literaria sumeria son escasas¹⁴⁰⁴. Junto a esta šir₃-gid₂-da, el dios protagoniza otros dos relatos: el poema narrativo titulado *El matrimonio de Martu*¹⁴⁰⁵ y otro himno, *Martu B*¹⁴⁰⁶. Ambas composiciones se han excluido del presente estudio dado que el dios no va armado en ninguna de ellos.

Martu A comienza con una introducción en la que el protagonista se caracteriza como un dios de la guerra (ll. 1-20). Tras ello, el relato detalla las principales actividades y funciones que desempeña Martu: es el ayudante del rey en la batalla (l. 33), el destructor de los rebeldes (ll. 21-23), el guardián que procura todo lo necesario para que el reinado sea próspero, el proveedor de toda suerte de riquezas y piedras preciosas, el que protege la semilla real y el encargado de procurar la estabilidad en el reino (ll. 21-48). Los últimos versos del poema destacan la función de Martu como protector del rey, de la realeza y de la humanidad (ll. 49-59)¹⁴⁰⁷.

En los primeros pasajes de la composición, cuando Martu se describe como un guerrero, se menciona el armamento del dios. El poema detalla que los Anuna han provisto al protagonista de todo lo necesario (ll. 8-11). Las armas que ha recibido el dios se enumeran conjuntamente en una línea de texto:

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
ḡiṣ ₄ tukul	X1/X2 AOcac	<i>Martu A</i> , l. 11: ḡiṣ ₄ tukul ḡiṣ ₄ mitum pan gal ti mar- uru ₅ šu maḥ-a-ni [...] “(Los Anuna) pusieron: una maza, el arma mitum, un gran arco, flechas y el carcaj en sus manos majestuosas” <i>Martu A</i> , l. 50:

¹⁴⁰¹ Falkenstein 1959b: 120. Klein también que el dios funciona como figura individual y como representante de los nómadas (Klein 1997a: 100).

¹⁴⁰² Edzard 1987-1990b: 433.

¹⁴⁰³ Contrariamente a esta opinión se posicionan Michaloswki (Michaloswki 2011a: 82-121) y Verderame (Verderame 2009, 2013).

¹⁴⁰⁴ Sobre las composiciones literarias en las que aparece Martu véase: Edzard 1987-1990b: 435-436; Klein 1997a: 99-100.

¹⁴⁰⁵ *El matrimonio de Martu*, ETCSL 1.7.1.

¹⁴⁰⁶ *Martu B*, ETCSL 4.12.2.

¹⁴⁰⁷ Klein 1997a: 100-101.

		ešgiri ₂ zid-/da\-[na] /tukul\ šar ₂ laḥ ₅ - laḥ ₅ zag-ga-na la ₂ -a-ni “(Martu) le entrega el cetro en su mano derecha y a su lado ata la maza que guía a la multitud”
ḡiṣmitum	X1A X1B AOcac	<i>Martu A</i> , l. 11.
pan gal ¹⁴⁰⁸	X1/X2 Aa	<i>Martu A</i> , l. 11.
ti	X1/X2 Aa	<i>Martu A</i> , l. 11.
mar-uru ₅	X1/X2 Aa	<i>Martu A</i> , l. 11.

El poema menciona cinco clases distintas de armas: dos mazas, una del tipo X1(ḡiṣmitum) y otra X1/X2 (ḡiṣtukul), un arco (pan gal), flechas (ti) y el carcaj (mar-uru₅), todas ellas del tipo X1/X2. Cabe señalar que ḡiṣtukul y mar-uru₅ son dos armas que pertenecen al conjunto polivalente. En este caso, ambas adoptan el formato corriente (XP-X1/X2).

Martu se asocia con armas de mano (AOcac) y a distancia (Aa). El armamento de corto alcance se representa con las mazas. Una de ellas, ḡiṣmitum, es un objeto singular. Por el contexto, interpretamos que en este poema ḡiṣtukul también es una maza. Este himno es uno de los pocos ejemplos en los que el armamento arrojadizo aparece completo, se citan el arco, las flechas y el carcaj. En el conjunto heroico sumerio varios personajes, además de Martu, empuñan armas arrojadizas. Inanna, Ninurta y Ninḡišzida también las utilizan. Sin embargo, en sus composiciones el conjunto no está completo. Los tres personajes se asocian con el carcaj, pero no con los otros dos elementos. En el caso de Inanna y Ninḡišzida se mencionan las flechas, pero se omite el arco, mientras que con Ninurta sucede al revés, el héroe posee un arco excepcional pero no se nombran a los proyectiles.

El arco, las flechas y el carcaj son tres elementos que constituyen una unidad. Interpretamos que los poemas tienen la libertad de omitir algún componente del conjunto ya que no es necesario citarlos a todos para representar que el personaje utiliza las armas arrojadizas. En este caso, se citan expresamente el arco, las flechas y el carcaj con el propósito de reforzar la imagen guerrera del héroe.

¹⁴⁰⁸ Sobre el arco véase: Salonen 1965: 39-45; Civil 2003; Sallaberger 2006: 550; Bord y Mugg 2009; Schrakamp 2010: 154-166; Sommerfeld 2014a: 3002; Foxvog 2016: 50.

El objeto más significativo que se asocia con Martu es $\hat{g}i\hat{s}$ mitum, un arma excepcional que equipara al dios con Inanna y Ninurta, los únicos usuarios de este peculiar elemento.

A falta de nuevas evidencias, Martu no es un personaje demasiado popular en la literatura sumeria. Inanna y Ninurta, en cambio, protagonizan numerosas composiciones y actúan como personajes secundarios en multitud de poemas de estilo, género y temática diversa. Además, ambos son figuras trascendentales con una gran repercusión social, cultural y religiosa. Para dotar a Martu de mayor entidad y prestigio, el poema conecta a estos tres personajes a través de las armas. Al asociar a Martu con el arma $\hat{g}i\hat{s}$ mitum y con el arco¹⁴⁰⁹ el personaje se sobredimensiona y se sitúa al nivel de Inanna y Ninurta. Dado que el héroe no tiene la suficiente entidad por sí mismo, el poema utiliza el armamento para compararle con otras figuras heroicas que sí gozan de popularidad y trascendencia.

La intencionalidad del relato, por tanto, explica que Martu, un personaje menos relevante en el contexto cultural y religioso sumerio que Nergal o Ningišzida, esté por encima de ellos desde el punto de vista del armamento ya que Martu, junto a Inanna y Ninurta, es el único personaje del corpus heroico que hemos seleccionado que empuña armamento excepcional. En este mismo sentido interpretamos la asociación entre Dumuzid y el arma $\check{s}ita_2$ que sucede en el himno *Inanna E*. Es decir, que el armamento es un mecanismo que se utiliza para sobredimensionar a ciertos personajes. Al utilizar ciertos tipos de objetos excepcionales, especialmente las armas $\hat{g}i\hat{s}$ mitum¹⁴¹⁰ y $\check{s}ita_2$ ¹⁴¹¹ los personajes se sitúan al nivel de Inanna y Ninurta, que son los usuarios principales de dichos objetos en los poemas. De este modo, a través de las armas, se establece una analogía entre personajes que son diferentes. Martu y Dumuzid no están a la altura de Inanna y Ninurta. Sin embargo, el hecho de utilizar los mismos objetos que ellos implica que puntualmente la excepcionalidad de las figuras más poderosas se traslada a otros personajes.

¹⁴⁰⁹ También es significativo que Martu y Ninurta (*Angim*, ETCSL 1.6.1, 141) son los dos únicos personajes del corpus que se asocian expresamente con el arco.

¹⁴¹⁰ Sobre los poemas en los que aparece mitum véase: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?searchword=l=mitum%20p=N%20a=type@of@weapon&charenc=gcirc&sortorder=textno&header=brief>. Última consulta, 28-08-2020.

¹⁴¹¹ Para un listado de las composiciones en las que aparece $\check{s}ita_2$ véase: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?searchword=l=cita2%20p=N%20a=type@of@weapon&charenc=gcirc&sortorder=textno&header=brief>. Última consulta, 28-08-2020.

6.1.4 Nergal

Hay dos composiciones protagonizadas por Nergal en las que el dios se asocia con armas: *Nergal B*¹⁴¹² y *Un hacha para Nergal*¹⁴¹³.

Nergal B es un himno de 57 líneas que se ha conservado a través del manuscrito AO 5391 (TCL 15, 26). En su edición, van Dijk señala que esta composición consta de una introducción, en la que describen los atributos principales del dios (ll. 1-16), y de diversas alusiones a episodios míticos relacionados con Nergal (ll. 17-35). El himno concluye con una alabanza al dios por parte de Erra, Ninšubur y los Anuna (ll. 36-49). Las líneas finales del poema están dañadas (ll. 50-56)¹⁴¹⁴. *Un hacha para Nergal* es una composición muy breve, de apenas 16 líneas, que se presenta en forma de dedicatoria. Se han conservado diversos manuscritos que contienen total o parcialmente este relato¹⁴¹⁵. Black propone que el origen de esta composición es una inscripción votiva que se transformó en un texto-tipo que se incluyó en el curriculum de aprendizaje de los escribas¹⁴¹⁶ (esta cuestión explicaría el elevado número de manuscritos de este poema que se han conservado). En *Un hacha para Nergal*, Nibruta-lu, el hijo del mercader Lugalšuba, dedica un hacha a Nergal.

Las referencias acerca de las armas de Nergal son muy escasas. Dado que disponemos de una única cita en cada poema, hemos aunado en una misma tabla las dos menciones:

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
ġi ^š tukul	X1/X2 AO	<i>Nergal B</i> , l. 8: [...] ġi ^š /tukul bi-in-sag ₃ \ “Golpeado [...] con armas” ¹⁴¹⁷
ha-zi-in	X1/X2 AO	<i>Un hacha para Nergal</i> , l. 4: ha-zi-in nagga mu-na-ni-in-dim ₂ “Ha elaborado esta hacha de estaño (para Nergal)”

¹⁴¹² *Nergal B*, ETCSL 4.15.2. Sobre el poema véase: van Dijk 1960: 35-56.

¹⁴¹³ *Un hacha para Nergal*, ETCSL 5.7.3. Sobre esta composición véase: Behrens 1988; Robson 2001: 57-59; Black *et. al.* 2004: xx-1, 157-158; Kleinerman 2011: 144-146.

¹⁴¹⁴ van Dijk 1960: 35.

¹⁴¹⁵ TMHNF 4,45, IM 58417 (3N- T 310), UM 55-21-327, Ni 4574, ·N-T 916, 339, CBS 14049 + N 864, SLTNi 131 y PBS 15, 65.

¹⁴¹⁶ Black *et. al.* 2004: 157.

¹⁴¹⁷ van Dijk translitera: [...] ġi^štuku[l * b]i- i[n-*si]g. “[die....]schl[ägt er] mit der Waffe” (van Dijk 1960: 36-37).

Interpretamos, por el contexto, que $\hat{g}i\check{s}$ tukul en *Nergal B* es una alusión genérica al conjunto del armamento del dios. Probablemente se trata de armas ofensivas de mano ya que el relato indica que estas se han utilizado para “golpear”.

En *Un hacha para Nergal* se describe un hacha, ha-zi-in, que ha sido fabricada con materiales nobles¹⁴¹⁸:

$\hat{g}i\check{s}$ -bi $\hat{g}i\check{s}$ ar-ga-nu-um hur-sa \hat{g} - $\hat{g}a_2$
a-lal₃-e dirig-ga-am₃
na₄-bi an-ta-sur-ra-am₃
gaba-ri nu-tuku-am₃

“Su parte (hecha) de madera es del árbol ar-ga-nu-um (procedente) de la montaña, (una madera que es) superior a la piedra a-lal₃. Su parte (hecha) de piedra es de an-ta-sur-ra, una piedra sin igual”¹⁴¹⁹

Aunque está fabricada con elementos valiosos, el hacha no tiene nombre propio ni atributos mágicos, de modo que se trata de un arma del tipo X1/X2. El detalle de los materiales no ensalza el arma en sí misma, sino que aporta notoriedad y estatus al donante de la ofrenda. Nibruta-lu tiene los recursos necesarios para regalar a Nergal un objeto que es magnífico desde la perspectiva humana.

En los poemas que protagoniza Nergal, el armamento no es un elemento de caracterización tan significativo como en el caso de otros personajes heroicos, especialmente si le compramos con Inanna y Ninurta. Aunque Nergal es un dios guerrero y belicoso, en sus composiciones (también sucede así en *Nergal C*¹⁴²⁰) apenas se mencionan las armas y estas no desempeñan un rol especialmente destacado. Con el propósito de observar cómo funcionan las armas del dios, hemos ampliado el repertorio literario en busca de referencias alternativas que poder analizar.

Composiciones como *Los himnos para los templos*¹⁴²¹, *La canción de la azada*¹⁴²² o los poemas de alabanza *Šulgi U*¹⁴²³ y *Šu-ilīšu A*¹⁴²⁴, describen a Nergal como un dios guerrero, belicoso y violento que desata el caos y como señor del Inframundo (el vínculo

¹⁴¹⁸ *Un hacha para Nergal*, ETCSL 5.7.3, 5-8.

¹⁴¹⁹ Kleinerman 2011: 144.

¹⁴²⁰ *Nergal C*, ETCSL 4.15.3. Interpretamos que “su parte de madera” es el mango y “su parte de piedra” la hoja, la cabeza del hacha.

¹⁴²¹ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 457-467.

¹⁴²² *La canción de la azada*, ETCSL 5.5.4.

¹⁴²³ *Šulgi U*, ETCSL 2.4.2.21.

¹⁴²⁴ *Šu-ilīšu A*, ETCSL 2.5.2.1.

entre Nergal y el reino sin retorno es una de las señas de identidad de este personaje). Los poemas *Enlil y Ninlil*¹⁴²⁵ y *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*¹⁴²⁶ explican que Nergal fue engendrado en el Inframundo, que se ha convertido en el señor de ese reino y que los guardianes del mundo de los muertos están bajo sus órdenes.

En *La muerte de Ur-Namma* o *Ur-Namma A*¹⁴²⁷, además de situar al personaje en el Inframundo, se describen las armas de Nergal¹⁴²⁸. El poema cuenta que Ur-Namma de Ur ha fallecido. Para garantizar un puesto privilegiado en el Inframundo, el rey obsequia a las divinidades que regentan este reino con todo tipo de regalos. Entre los beneficiarios está Nergal, que recibe lo siguiente¹⁴²⁹:

ĝiš¹mitum₂ ĝiš¹pan gal e₂-mar-uru₅ ĝiš¹gag-pan ĝiri₂ zu₂ galam
 kuš¹lu-ub₂ gun₃-a ib₂-ba ĝal₂-la-ba
 d¹nergal d¹en-lil₂ kur-ra-ra
 sipad ur-d¹namma-ke₄ e₂-gal-a-na ĝiš im-ma-ab-tag-ge

“Un arma ĝiš¹mitum₂, un gran arco con un carcaj y flechas, una daga ricamente elaborada y una bolsa de cuero multicolor para colgar en la cintura. Para Nergal, el Enlil del Inframundo, el pastor Ur-Namma se lo ha ofrecido como sacrificio en su palacio”¹⁴³⁰

En los himnos de Šulgi y de Šu-ilīšu se mencionan los poderes temibles del dios y algunas de sus armas:

d¹/nergal\ [...]
 ni₂ gal i ganzer X IGI X X [...]
 ni₂ me-lem₄-ma-bi sa-bar-/ra\ AN X [...] DU
 an-ne₂ ki-e ni₂-bi ba-/ni\-[X X]

¹⁴²⁵ *Enli y Ninlil*, ETCSL 1.2.1, 65-90.

¹⁴²⁶ *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*, ETCSL 1.8.1.4, 227, 235.

¹⁴²⁷ *La muerte de Ur-Namma* o *Ur-Namma A*, ETCSL 2.4.1.1. Sobre este relato véase: Flückiger-Hawker 1999: 93-183.

¹⁴²⁸ En este poema aparecen otros personajes ilustres que reciben regalos. Gilgameš (cuyo nombre va acompañado del determinativo divino y al que se denomina “rey del Inframundo”) obtiene: una lanza, una bolsa de cuero, un arma fabulosa (i-mi-tum piriĝ an-na), un escudo de heroísmo (^{kuš}gur₂₁^{ur3} ki us₂-sa a₂ nam-ur-saĝ-ĝa₂) y un hacha de batalla (ll. 91-95). Ninĝišzida, por su parte, recibe un carro (ll. 113-118).

¹⁴²⁹ *La muerte de Ur-Namma* o *Ur-Namma A*, ETCSL 2.4.1.1, 88-99. Este fragmento se repite en: ETCSL 2.4.1.1, Seg. C, 21-24

¹⁴³⁰ Flückiger-Hawker 1999: 117.

“Nergal el que [...] gran asombro, quien [...] el Inframundo. Su aura terrorífica [...] La red, su genialidad ha llenado el cielo y la tierra”¹⁴³¹

^dutu-gin₇ ni₂-zu-u₃ me₃-a dalla im-ma-ni-e₃
^dnergal-gin₇ ^{ĝiš}tukul-zu-u₃ uš₂-a ka im-ma-ni-ba
^{ĝiš}-gid₂-da-zu-u₃ u₃-mun kalam-ma-ka šu ba-ni-gid₂-gid₂

“Como si fueras Utu, tu aura temible irradia en la batalla. Como si fueras Nergal tu maza desprende sangre y tu lanza llega hasta el centro de la tierra”¹⁴³²

en kur gal-la ni^ĝ₂ ul₄-le-eš-e ak u₃-ma ħuš erim₂ dub₂[?]-bu
^dnergal dub-bu dili-e-bi nu-še-ga zi ir ni₂ er₉-e-ne
 en nir-^ĝal₂ meš₃ ^dnu-nam-nir-ra u₃-tud-da ki ^ĝar-ra-ni X [...] ^[d]/nergal\ šag₄ mir ^den-lil₂-la₂ a sed su₃
 en gal ^ĝiri₃ kur sa^ĝ dub₂-ba X X [...] ^{ĜIŠGAL}-zu X-ru-uš i₃-^ĝal₂
^[d]/nergal\ me₃-še₃ gub-be₂ nir sa^ĝ il₂-i
 en gu₂-erim₂-ma piri^ĝ-gin₇ ka ša-an-ta ZA.LAM za-ra gi₄ nu-še-ga
^[d]/nergal\ ^{sa}š_u₂-uš-gal ħul-du šu š_u₂-ur gu₂-erim₂-^ĝal₂-la

“Señor del Inframundo, el que actúa con rapidez en todo, cuya ira aterradora hiere al malvado, Nergal, el triturador con una sola mano, el que tortura a los desobedientes, los poderosos, el terror de la tierra, el señor respetado y el héroe, el descendiente de Enlil [...] ¡Nergal!, el que rocía agua fresca sobre el corazón enfurecido de Enlil, gran señor [...]¡Nergal!, (el que está) de pie listo para la batalla, (el que es) superior con la cabeza en alto, el señor que domina a todos los malhechores como un león [...] ¡no está dispuesto a girar el pomo de la puerta! ¡Nergal, gran red de batalla para los malvados, (el que) cubre a todos los enemigos!”¹⁴³³

^dnergal e-ne-ra ħul-du-ni sim^{muš^{en}}-gin₇ za-e ur₄-ur₄-u₄-mu-na-ab
 kur nu-še-ga-na u₁₈-lu ħuš bi₂-dul ^{ĝiš}-gaz-bi ħe₂-me-en
^dšu-i₃-li₂-šu du₆-ul-mu-na-ab iri e-ne-še₃ nu-^ĝal₂

“¡Nergal, atrapa a los malhechores como si fuesen golondrinas! Cubres la tierra que es desobediente como una tormenta furiosa, ¡que seas el arma de la matanza! Acumula en pilas para Šu-ilīšu a los habitantes de la ciudad que no le apoyan”¹⁴³⁴

¹⁴³¹ *Šulgi U*, ETCSL 2.4.2.21, 1-4.

¹⁴³² *Šulgi X*, ETCSL 2.4.2.24, 118-120.

¹⁴³³ *Šu-ilīšu A*, ETCSL 2.5.2.1, 39-46.

¹⁴³⁴ *Šu-ilīšu A*, ETCSL 2.5.2.1, 60-62.

Todos estos fragmentos retratan a Nergal de un modo similar. El personaje se define esencialmente a través de su reino y de los poderes mágicos que posee (las auras temibles ni_2 y $me-lem_4$).

Nergal se asocia con diversos tipos y clases de armamento. Junto a la maza excepcional ($\hat{g}i\check{s}mitum_2$) se le asocia el arco ($\hat{g}i\check{s}pan\ gal$), el carcaj ($e_2-mar-uru_5$), las flechas ($\hat{g}i\check{s}gag-pan$), la daga ($\hat{g}iri_2$), las redes ($sa-bar-/ra\ y\ ^{sa}\check{s}u_2-u\check{s}-gal$), las mazas ($\hat{g}i\check{s}-gaz$ y $\hat{g}i\check{s}tukul$) y la lanza ($\hat{g}i\check{s}-gid_2-da$), todas armas del tipo común (XP-X1/X2, X1/X2). Aunque Nergal dispone de una amplia panoplia compuesta por armas de mano (AOcac) y arrojadizas (Aa), el dios no las empuña. Ninguno de los pasajes anteriores detalla que Nergal usa sus armas en combate. El armamento del dios desempeña dos funciones: enfatiza el estatus del héroe (*Ur-Namma A* y *Šulgi X*) y describe metafóricamente su temible poder (*Šulgi U* y *Šu-ilīšu A*).

Al comparar la imagen de Inanna y de Martu que se proyecta a través del armamento con la de Nergal, se advierten diferencias notables. Para Inanna el armamento es una seña de identidad que aparece junto a ella en todas las composiciones, incluso en aquellas que no suceden en contexto bélico. Para Martu, las armas son un elemento de estatus esencial que elevan al personaje y le dan prestigio. En el caso de Nergal, en cambio, el armamento es un complemento secundario. La asociación con el Inframundo y los poderes sobrenaturales que el dios posee y aquellos que extrae de su reino, son los elementos fundamentales de la caracterización del héroe. La faceta guerrera de Nergal, que es muy significativa, se expresa de un modo distinto a la de Inanna. La diosa materializa su belicismo a través de la sangre, la batalla y las armas. Nergal, en cambio, prioriza su potencial sobrenatural destructivo. Inanna cuenta con un amplísimo repertorio de poderes mágicos y tiene la misma capacidad que Nergal para desatar los fenómenos naturales que causan la destrucción. Nergal, por su parte, domina todo tipo de armas y se relaciona con la sangre, la batalla y la violencia, igual que Inanna. En el diseño de cada personaje el armamento tiene un rol distinto que se ajusta a la imagen que se transmite del héroe.

Inanna y Nergal son dos divinidades guerreras, belicosas y violentas con atributos similares. Sin embargo, la literatura los representa de un modo diferente. Con Inanna se prioriza el manejo de las armas para reflejar el belicismo de la heroína y su dominio de las batallas. Para expresar el poderío de Nergal se utilizan los poderes sobrenaturales. Ninurta, que también es un héroe guerrero de características similares a las de Inanna y

Nergal, tiene una imagen semejante a la de Inanna ya que el armamento del dios es un elemento básico de su caracterización.

Tras su incorporación a la familia divina que gobierna el Inframundo, a finales del III milenio a.n.e., la figura de Nergal asume las particularidades de los dioses ctónicos y el reino de los muertos se convierte en su escenario. A partir de ese momento, Nergal se asocia con las plagas, con la muerte violenta y con animales fabulosos y entes sobrenaturales del Inframundo¹⁴³⁵. A partir del II milenio Nergal es un personaje que se sobredimensiona. Muchos de los atributos que caracterizan a Ninurta¹⁴³⁶ también se asocian con Nergal. Ambos se consideran hijos de Enlil, los dos son dioses de la guerra y en la decoración de su armamento se utilizan motivos leoninos (algo que también comparten con Inanna¹⁴³⁷). Sin embargo, de entre todos los elementos comunes que comparten Nergal y Ninurta el más significativo es el armamento personificado¹⁴³⁸. Hasta la segunda mitad del II milenio a.n.e., Ninurta es el único héroe que posee armas personificadas. A partir de entonces, la literatura acadia humaniza dos objetos que pertenecen a Nergal, Ugur y las *Šebettu*.

Ugur, en origen, es una espada que se denomina *namšaru*¹⁴³⁹. Diversos fragmentos de listas lexicales de época neo-asiria¹⁴⁴⁰ sugieren que el arma experimenta un proceso de personificación que culmina con su transformación en Ugur¹⁴⁴¹, que asume el rol de visir de Nergal¹⁴⁴². Las *Šebettu*¹⁴⁴³ aparecen en el poema de *Erra e Išum*¹⁴⁴⁴. Se trata de un grupo de entes sobrenaturales que tienen un origen divino y que están provistos de atributos propios de las fuerzas de la naturaleza y de las fieras¹⁴⁴⁵. Además, tienen personalidad y voluntad propias. La identificación de estos seres ha generado discusión entre los expertos. Machinist¹⁴⁴⁶ y George¹⁴⁴⁷ entre otros, consideran que se trata de armas

¹⁴³⁵ Wiggermann 1998-2001: 221-222.

¹⁴³⁶ Sobre las conexiones entre Nergal y Ninurta, así como entre los relatos acadios *Erra e Išum* y *El mito de Anzû* con *Lugale* véase: Wisnom 2019: 158-181.

¹⁴³⁷ Sobre esta cuestión véase: Gibson 1964: 19-35.

¹⁴³⁸ El héroe legendario Lugalbanda, con el arma Niri, es otro de los personajes que se asocia con el armamento personificado. El objeto en cuestión aparece en el poema *Lugalbanda y Ninsun* (Jacobsen 1989; Lisman 2019). Sobre esta cuestión véase: Fernández Villaespesa 2019: 76-77.

¹⁴³⁹ CAD N: 246. Salonen incluye este objeto en su listado de armas divinas (Salonen 1965: 65).

¹⁴⁴⁰ “Syllabary B”, CT 11, pl. 20-21 (K 04263); CDLI P365266; CT 25, pl. 49, K01451; CDLI P365805 y CT 25, pl. 01-06, K 02597 +; CDLI P365757.

¹⁴⁴¹ Sommefeld 2014a; 3807. Sobre ^dU.GUR véase: Krebernik 2014.

¹⁴⁴² Lambert 1973.

¹⁴⁴³ Para un estudio detallado sobre las *Šebettu* véase: Konstantopoulos 2015.

¹⁴⁴⁴ Sobre esta composición véase: Cagni 1969; Machinist 1984; Bottéro y Kramer 1989: 723-773; Dalley 1989: 282-317; Foster 1993: 880-911; George 2013; Konstantopoulos 2015: 162-173, entre otros.

¹⁴⁴⁵ *Erra* I: 28-40.

¹⁴⁴⁶ Machinist 1984: 222.

¹⁴⁴⁷ George 2013: 50.

personificadas mientras que Cagni¹⁴⁴⁸, Foster¹⁴⁴⁹ o Verderame¹⁴⁵⁰ sugieren que son criaturas sobrenaturales. Por la descripción de las *Šebettu* que da el poema, por su participación activa en la historia y por el modo en el que estas interactúan con su señor, probablemente se trata de armas personificadas.

A modo de resumen podemos concluir que en el contexto literario sumerio Nergal es un personaje cuyo armamento desempeña una función secundaria si lo comparamos con otras figuras heroicas. En los poemas que protagoniza el dios las armas son escasas, de tipo corriente (cuando se asocia con armas singulares, Nergal no es el protagonista del relato) y desempeñan un papel poco significativo en la caracterización del personaje. En los poemas en los que Nergal aparece como actor secundario, las menciones a las armas son más numerosas. No obstante, siguen funcionando de un modo complementario ya que los atributos sobrenaturales del héroe son los elementos de caracterización más llamativos. Las armas de Nergal adquieren un rol mucho más relevante en la literatura a partir del II milenio cuando se consolida su posición en el Inframundo y cuando el personaje asume algunos de los atributos de Ninurta.

6.1.5 Ninġišzida

Ninġišzida es otro de los dioses vinculados al Inframundo. Este personaje aparece, junto a sus armas, en el himno titulado *Ninġišzida B*¹⁴⁵¹. Se trata de una composición breve, de 25 líneas, rubricada como bal-bal-e que se ha conservado a través de tres manuscritos: CBS 1558, Ni 9808 (ISET 1 129) y UET 6 70 = U 16834 que proceden de Nippur y Ur. Este poema, a diferencia de otros que protagoniza el dios (*Ninġišzida A*¹⁴⁵², *Ninġišzida C*¹⁴⁵³, *Ninġišzida D*¹⁴⁵⁴ y *El viaje de Ninġišzida al Inframundo*¹⁴⁵⁵) presenta una peculiaridad y es que no describe a Ninġišzida como dios de la vegetación, sino que el relato destaca su faceta belicosa y guerrera.

¹⁴⁴⁸ Cagni 1969: 133, 152-153.

¹⁴⁴⁹ Foster 1993: 758.

¹⁴⁵⁰ Verderame 2017a.

¹⁴⁵¹ *Ninġišzida B*, ETCSL 4.19.2. Sobre esta composición véase: Sjöberg 1975b: 301-305. Sobre Ninġišzida en la literatura sumeria véase: van Buren 1934; Lambert 1990b; Wiggermann 1997, 1998-2001; Vacín 2011b.

¹⁴⁵² *Ninġišzida A*, ETCSL 4.19.1.

¹⁴⁵³ *Ninġišzida C*, ETCSL 4.19.3.

¹⁴⁵⁴ *Ninġišzida D*, ETCSL 4.19.4.

¹⁴⁵⁵ *El viaje de Ninġišzida al Inframundo*, ETCSL 1.7.3. Sobre esta composición, en la que se analizan diversas cuestiones relativas al carácter de Ninġišzida, véase: Jacobsen y Alster 2000.

Este breve himno comienza con la descripción de Ningišzida como un héroe cuyos poderes destructivos se comparan con todo tipo de animales salvajes y de fenómenos naturales (ll. 1-7). Después, el relato menciona los poderes y talentos mágicos que posee el protagonista al que se le atribuyen la verdad, la justicia y el conocimiento (ll. 8-15). El último fragmento del poema retoma la imagen violenta y temible del dios (ll. 16-25). En esta composición aparecen dos referencias relativas al armamento:

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
ti	X1/X2 AO	<i>Ningišzida B</i> , l. 4: lugal-ĝu ₁₀ giri ₁₇ -zal igi gun ₃ ti mar- uru ₅ šu du ₇ “Mi rey, digno, el de ojos brillantes, totalmente equipado con sus flechas y su carcaj”
mar-uru ₅	X1/X2 AO	<i>Ningišzida B</i> , l. 4.

Ningišzida se asocia con dos clases de armas arrojadas del tipo común (X1/X2): las flechas (ti) y el carcaj (mar-uru₅). Éste último forma parte del bloque polivalente (XP-X1/X2).

Pese a que la asociación entre Ningišzida y el armamento es escasa, el tipo (X1/X2) y la clase preferente de armas (Aa) aportan datos significativos sobre este personaje. Ningišzida es el único héroe que solo posee armas arrojadas. Los demás personajes de nuestro estudio que solo se asocian con una clase de armamento, como sucede con Asag, Nergal o Šulpa'e, disponen de armas ofensivas de mano. Ningišzida, al igual que los héroes anteriores, no posee armas excepcionales lo que supone que, desde el punto de vista del armamento, se trata de un personaje con un estatus inferior con respecto a los héroes que sí empuñan armas singulares (Inanna, Ninurta y Martu).

La imagen de Ningišzida que transmiten los poemas sumerios es similar a la que se propone para Nergal. Probablemente ello se debe a que ambos personajes están conectados. Los dos se sitúan en el Inframundo, sus atributos más destacados son los poderes mágicos y en ambos casos el armamento es un elemento poco significativo en los relatos. Las armas de Nergal, tal y como atestiguan los poemas en los que se mencionan, son un complemento que aporta prestigio (regalos) y que enfatizan los poderes destructivos del dios (construcciones metafóricas) ya que el belicismo de Nergal no recae en sus armas sino en sus dones sobrenaturales. En el caso de Ningišzida el armamento tampoco se emplea para manifestar el carácter belicoso del dios (los poemas

utilizan sus poderes mágicos para ello). No obstante, las armas desempeñan una función simbólica muy importante ya que a través de ellas se manifiesta una de las señas de identidad más significativas del personaje, su vínculo con los ofidios.

Los dioses ctónicos del Inframundo¹⁴⁵⁶, de los que Ningišzida forma parte, se identifican con tres elementos: el carácter guerrero, la asociación con la vegetación y la renovación de la naturaleza y las serpientes. Estos tres factores son consustanciales a los miembros de esta familia divina y son temáticas recurrentes en la literatura y en la iconografía. Ninazu, Tišpak y Ningišzida suelen compartir escenario con las serpientes, especialmente con muš-ḥuš, un monstruo híbrido que tiene cuerpo de león y cola, cuello y cabeza de serpiente¹⁴⁵⁷.

Los ofidios¹⁴⁵⁸ son los animales totémicos de Ningišzida. Durante el periodo de Gudea de Lagaš, que considera a Ningišzida como su dios personal, la asociación entre el dios y las serpientes aparece en numerosas inscripciones¹⁴⁵⁹ y en la decoración de algunos de los objetos votivos que el monarca dedica a Ningišzida¹⁴⁶⁰.

El imaginario sumero-acadio utiliza la serpiente cornuda (*Cerastes cerastes*), una víbora venenosa originaria de los desiertos del norte de África y del Próximo Oriente, como modelo para representar gráficamente a los ofidios divinos. La morfología de esta serpiente se caracteriza por los dos cuernos prominentes que tiene sobre los ojos. Otra de sus particularidades es que pasa la mayor parte del día enterrada bajo tierra. Estos dos elementos se trasladan a los dragones sobrenaturales que habitan en el Inframundo (es decir, que están bajo tierra) que suelen representarse con los dos cuernos. Sucede así con las serpientes muš, muš-ḥuš, ušumgal, ušum o muš-saĝ-7, que se asocian con Ningišzida, Ninazu, Tišpak y Nergal.

Interpretamos que la relación entre Ningišzida y las serpientes explica la asociación de personaje con las armas arrojadizas. *Ningišzida B* crea un paralelismo simbólico entre el dios y las serpientes a través del armamento. Las flechas de Ningišzida son un símil del ataque característico de las serpientes cornudas que, tras una emboscada, lanzan un

¹⁴⁵⁶ En el poema titulado *Los himnos para los templos* (ETCSL 4.80.1, 179-197) se menciona a los miembros más destacados de la familia divina del Inframundo, Ereškigal, Ninazu y Ningišzida, y los dos centros de culto más destacados: Eneĝir y Gišbanda.

¹⁴⁵⁷ Sobre esta criatura véase: Black y Green 1992: 166; Green 1993b; 258-259; Wiggermann 1992: 168-169, 1993b.

¹⁴⁵⁸ Sobre la simbología de la serpiente véase: Black y Green 1992: 167-168; Green 1993a: 258-262.

¹⁴⁵⁹ Sobre las inscripciones de Gudea véase: Edzard 1997: 26-181.

¹⁴⁶⁰ Sobre la relación entre Gudea y Ningišzida véase: Vacín 2011b. Una de las piezas más emblemáticas es el vaso de libación que Gudea dedica a Ningišzida. Sobre la pieza véase: Black y Green 1992: 167; Jacobsen y Alster 2000: 315 No. 8.

ataque rápido sobre sus presas utilizando sus colmillos afilados para inyectar el veneno a sus víctimas. Esta imagen se asemeja a la que se produce durante un ataque con proyectiles donde la posición idónea, la sorpresa y la velocidad son factores clave para el éxito de la ofensiva. El carcaj, por su parte, es una metáfora de la piel escamosa que protege a las serpientes.

La manifestación del vínculo entre el dios y las serpientes a través del armamento arrojado que hemos identificado en la literatura no tiene paralelos iconográficos. En las representaciones de los denominados “Dioses-serpiente”, entre los que se encuentran Ninġišzida, Ninazu y Tišpak, aparece un tema recurrente que consiste en que los dioses van armados y montados a lomos de ofidios híbridos. Las mazas y las cimitarras¹⁴⁶¹ son las clases de armas que aparecen en estas figuraciones. Suponiendo que alguna de esas representaciones corresponda a Ninġišzida (las imágenes no contienen datos concluyentes para determinar con exactitud de quién se trata), la iconografía y la literatura son discordantes ya que las imágenes del dios utilizan las armas de mano mientras que los poemas emplean el armamento arrojado.

Ninġišzida es el único personaje que no responde a la tendencia generalizada que consiste en asociar preferentemente a las figuras heroicas con el armamento de mano, especialmente con la maza. Además, en el himno *Ninġišzida B* las armas del protagonista cumplen una función simbólica, no práctica. Igual que sucede con Nergal, el dios posee armas, pero estas no se sitúan ni se utilizan expresamente para combatir.

En este poema la caracterización del protagonista consiste en una sucesión de metáforas que comparan a Ninġišzida con la serpiente muš-ḥuš:

lugal-gu₁₀ giri₁₇-zal igi gun₃ ti mar-uru₅ šu du₇
 nemur_x(PIRIĜ.TUR) ban₃-da saġ ġiš ra-ra muš-huš šeg₁₁! gi₄-gi₄

“Mi rey, digno, con ojos brillantes, equipado completamente con las flechas y el carcaj, leopardo impetuoso, asesino, muš-ḥuš, aullador”¹⁴⁶²

lugal ka-zu muš /eme\ mah maš-maš mah en ^dnin- ġiš -zid-da ki /ra\ [ki ra-
 ra]
^dnin-ġiš-zid-da ka-zu maš-maš maš en ^dnin- ġiš -zid-da ki [ra ki ra-ra]

¹⁴⁶¹ Wiggermann 1997: 36-37, 1998-2001: 371. Sobre las representaciones iconográficas los denominados “Snake-gods”, véase: van Buren 1934: 70-76; Collon 1982: 90-91.

¹⁴⁶² *Ninġišzida B*, ETCSL 4.19.2, 4-5.

“Señor, tu boca es (como) la lengua de una serpiente. Ninĝišzida tu boca es la de un mago puro. Señor Ninĝišzida [...]”¹⁴⁶³

^dnin-ĝiš-zid-da nu-mu-un-zu-ra me-dim₂ mu-un-na-X
inim mah-zu ki-še₃ du-a-ba muš-huš

“Ninĝišzida para los que no lo saben, cuando tu gran palabra llega a la tierra tu eres un muš-huš”¹⁴⁶⁴

La comparativa entre el héroe y el monstruo implica que las habilidades que cada uno posee se entremezclan y les definen a ambos. El poema utiliza diversos elementos para conectar a Ninĝišzida y la serpiente. La referencia a los ojos brillantes del héroe también caracteriza a las serpientes. El poder temible y destructivo que tiene muš-huš es como el que posee Ninĝišzida. La violencia del dios, en su faceta guerrera, es igual que el poder de la serpiente. Las cualidades mágicas se expresan por medio de la boca del dios y la lengua de la serpiente. Y, por último, el poema señala que el impacto de las palabras (la voluntad) del dios en la tierra es como el muš-huš, es decir, que los actos divinos y los de la serpiente son equiparables.

En este contexto simbólico en el que la caracterización de Ninĝišzida se construye sobre la serpiente muš-huš, las armas arrojadas tienen sentido. Las flechas se utilizan para representar simultáneamente al héroe y al animal totémico: los proyectiles del dios son como los colmillos de la serpiente (están afilados y son perforantes), el impacto sobre la víctima se asimila con la mordedura del animal, y el sonido de las flechas liberadas se asemeja al silbido y al crujido que producen los ofidios cuando están preparados para atacar.

Por todo ello proponemos que la asociación anómala entre Ninĝišzida y el armamento arrojado es un recurso literario que se ajusta a las señas de identidad del héroe. El potencial ofensivo, la capacidad destructiva de Ninĝišzida, su faceta guerrera y sus características se representan a través la serpiente muš-huš. El armamento es una herramienta que sirve a este propósito. Del mismo modo que ocurre con Nergal, la literatura sumeria no define el carácter belicoso de Ninĝišzida a través de sus armas desde una perspectiva práctica, sino que se recurre a los dones fabulosos del héroe (que en este

¹⁴⁶³ *Ninĝišzida B*, ETC SL 4.19.2, 8-9. ETC SL señala tres posibilidades de transliteración: maš-maš maš, “(Tu boca es como) la de un mago puro”, muš /eme\ mah maš-maš mah, “(Tu boca es como) la gran lengua de una serpiente” y muš-uš₁₁, “(Tu boca es como) una serpiente venenosa”.

¹⁴⁶⁴ *Ninĝišzida B*, ETC SL 4.19.2, 14-15.

caso están representados en el monstruo) y al armamento en sentido metafórico y simbólico.

6.1.6 Ninurta

Ninurta es uno de los héroes principales de la tradición sumero-acadia. El dios, ya sea como personaje principal o secundario, protagoniza y aparece en multitud de poemas. De entre todos los relatos, el armamento del dios tiene un rol especialmente significativo en las aventuras *Angim*, *Lugale*, *Ninurta y la tortuga* e *Innana y Gudam*.

*Angim*¹⁴⁶⁵ (an-gin₇ dim₂-ma) y *Lugale* son dos de los poemas más relevantes de la literatura sumeria en cuanto al número de manuscritos conservados y al recorrido cronológico que tienen ambas historias. *Angim* es una composición rubricada como šir₃-gid₂-da que tiene 208 líneas y que se ha conservado a través de medio centenar de manuscritos entre tablillas completas y fragmentos¹⁴⁶⁶. La mayor parte de los textos proceden de Nippur y datan de la primera mitad del II milenio a.n.e.

Angim y *Lugale*, además de compartir protagonista, son dos relatos temáticamente similares. Ambos poemas detallan las aventuras de Ninurta en la periferia (la montaña hostil y rebelde), enfrentan al héroe con enemigos temibles (Asag y los “Slain-heroes”), enfatizan el carácter excepcional del protagonista a través de la batalla y del armamento y lo presentan como el paladín de los dioses, el vengador de Enlil y de Nippur y el restaurador del orden.

En ambos poemas, además, la aventura se construye mediante motivos similares: el desafío, el enemigo, el enfrentamiento y, tras la victoria del héroe, el viaje de vuelta y la recompensa pública. Tal es la semejanza y la interconexión entre los dos relatos que Cooper¹⁴⁶⁷ sugiere que *Angim* y *Lugale*, al menos a partir de la segunda mitad del II milenio a.n.e., podrían funcionar como una unidad literaria¹⁴⁶⁸. No obstante, no se ha podido determinar que los poemas forman parte de la misma historia ni, en caso de ser así, cuál es el orden cronológico. El detalle que puede sugerir la organización de las composiciones es la figura de Asag. Ambos poemas identifican a los héroes que Ninurta

¹⁴⁶⁵ *Angim*, ETCSL 1.6.1. Sobre este poema véase: Cooper 1978; Bottéro y Karmer 1989: 377-389; Annus 2002: 26-33; Black *et. al.* 2004: 181-186; Feldt 2010, entre otros.

¹⁴⁶⁶ Sobre la datación, los manuscritos disponibles, la composición y la edición del relato véase: Cooper 1978: 1-13; 30-52.

¹⁴⁶⁷ Cooper 1978:11-13.

¹⁴⁶⁸ Cooper 1978: 11.

derrota en las montañas, los denominados “Slain-heroes”. Sin embargo, Asag solo aparece en *Lugale*. Desde este punto de vista, la aventura de *Angim* precede a la que narra *Lugale*.

Pese a los elementos comunes, cabe señalar que entre *Angim* y *Lugale* también se aprecian diferencias significativas. *Angim* es una aventura de carencia (C1) cuyo clímax sucede cuando Ninurta se enfrenta a la tarea difícil. *Lugale*, en cambio, es una fechoría (F2) donde el episodio clave de la aventura es el combate que enfrenta a héroe y antihéroe. Los dos poemas narran sus historias de un modo parecido y utilizan los mismos temas. Sin embargo, éstos se desarrollan de formas muy distintas. En *Angim* el enemigo, el enfrentamiento y la victoria del héroe no forman parte de la estructura de la aventura, sino que son alusiones que conforman la situación inicial. En *Lugale* dichos motivos son estructurales. *Angim*, además, es una composición breve de estilo sencillo, mientras que *Lugale* es un poema extenso con dos partes temáticamente complejas.

Angim narra el regreso triunfal de Ninurta a Nippur tras sus aventuras en las montañas. El protagonista viaja a las tierras rebeldes y allí se enfrenta a diversos héroes. Ninurta vence a sus enemigos y después de decorar su carro con sus recién adquiridos trofeos de guerra (restos de los enemigos que ha matado) regresa a Nippur. La procesión de Ninurta hacia el Ekur asusta a los Anuna, de modo que Nuska, el visir de Enlil, detiene el avance del héroe para recriminarle su mal comportamiento y advertirle que Enlil no le recibirá si no cambia su actitud. Ninurta modera su ímpetu guerrero, logra acceder al templo y allí muestra sus trofeos y narra sus hazañas ante todos los presentes. Al parecer, durante la celebración, Ninurta pide a Enlil un lugar de culto en el Ekur, pero el padre no accede a la petición y Ninurta se marcha (posiblemente airado por lo sucedido). En ese momento, Ninkarnuna interviene para calmar a Ninurta y consigue que éste bendiga a la ciudad de Nippur mientras se dirige al Ešumeša, donde le espera a su esposa Ninnibru¹⁴⁶⁹. El esquema funcional de la composición, una carencia del tipo C1, es el siguiente:

$$\alpha \text{ a } \uparrow \text{ G}^2 \text{ M-N K}_{\text{neg}} \text{ W}_{\text{neg}}$$

(α) Situación inicial. Alabanza a Ninurta (ll. 1-29). Ninurta se encuentra en las montañas donde se enfrenta y derrota a las criaturas, los “Slain-heroes” (ll. 26-52).

¹⁴⁶⁹ Cooper 1978: 2.

(a) Carencia. Ninurta desea el reconocimiento de sus gestas.

(†) Partida del héroe. El dios prepara su carro de guerra con los trofeos que ha obtenido en sus combates y se dirige a Nippur (ll. 52-70)¹⁴⁷⁰.

(G²) Viaje del héroe (ll. 70-75).

(M-N) Tarea difícil y realización de la tarea. Antes de llegar al Ekur aparece Nuska (ll. 76-79), que reprocha a Ninurta su actitud y le advierte que si no se modera no será recibido (ll. 87-97). El héroe supera la misión, accede al Ekur (ll. 98-101) y deleita a los presentes con sus aventuras (ll. 108-134). En este contexto se produce la descripción de las armas magníficas del dios (ll. 113-151).

(K_{neg}) No reparación de la carencia. Ninurta, no está satisfecho con el reconocimiento público y pide a su padre un lugar de culto en el Ekur (ll. 152-174).

(W_{neg}) Recompensa. Enlil no accede a su petición. Ninurta se marcha y Ninkarnuna interviene para contentar a Ninurta (ll. 195-208).

Personajes y funciones:

Padre/madre: Enlil y Ninlil

Auxiliares: Nuska, Ninkarnuna

Héroe: Ninurta

En *Angim* el armamento es un elemento prioritario de la caracterización del protagonista. En este poema, en el que prácticamente todas las armas que se citan son fabulosas, Ninurta se presenta como el héroe excepcional, un personaje sin igual.

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
tun ₃ ¹⁴⁷¹	X1/X2 AOcac	<i>Angim</i> , l. 45: [...] X X tun ₃ [?] mu-un-dab ₅ “Cogió un hacha [...]”
mi-tum a ₂ me ₃	X1A X1B AOcac	<i>Angim</i> , l. 100: mi-tum a ₂ me ₃ zag kuše ₂ -a- ka bi ₂ -in-us ₂ “Apoyó su arma mi-tum, ‘La fuerza de la batalla’, a un lado”

¹⁴⁷⁰ Sobre los trofeos de Ninurta véase: Cooper 1978: 141-154.

¹⁴⁷¹ Aunque el poema no especifica nada sobre este tipo de hacha, en otras composiciones este objeto se utiliza para talar árboles en el himno *Ninurta D* (ETCSL 4.27.04, 3-4) y en *La construcción del templo para Ningirsu* (ETCSL 2.1.7, Cil. A, vii 18, xv 22, xv 25). Sobre tun₃ véase: Gibson 1964: 125-128; Sallaberger 2006: 656; Sommerfeld 2014a: 3653-3654; Foxvog 2016: 65.

šar ₂ -ur ₃	X1A X1B X1C AOcac	<i>Angim</i> , l. 129: a ₂ zid-da-ĝu ₁₀ šar ₂ -ur ₃ - ĝu ₁₀ mu-da-an-ĝal ₂ -[la-am ₃] “A mi derecha llevo mi Šarur” <i>Angim</i> , ll. 146-147 ¹⁴⁷² : ni ₂ me-lem ₄ -ma-ni kalam- ma dul-la a ₂ zid-da-ĝu ₁₀ gal-bi tum ₂ -ma “Llevo ‘Aquello cuyo resplandor impresionante cubre la tierra’, la que es ideal para mi mano derecha”
šar ₂ -gaz	X1A X1B AOcac	<i>Angim</i> , l. 130: a ₂ gab ₂ -bu-ĝu ₁₀ šar ₂ -gaz- ĝu ₁₀ mu-da-an-ĝal ₂ -/la\-[am ₃] “A mi izquierda llevo mi Šargaz”
mi-tum an-na	X1A X1B AOcac	<i>Angim</i> , l. 131: ud zu ₂ 50-ĝu ₁₀ mi-tum /an\ [na]-ĝu ₁₀ mu-da-an-ĝal ₂ -la- [am ₃] “Llevo ‘La tormenta de cincuenta dientes’, mi arma mi-tum celestial”
ud-ba-nu-il ₂ -la	X1A X1B AO	<i>Angim</i> , l. 132: meš ₃ kur gal ed ₃ -de ₃ ud-ba- [nu-il ₂]-/la\-\ĝu ₁₀ mu-da-an- ĝal ₂ -la-/am ₃ \ “Llevo ‘El héroe que baja de las montañas’, mi tormenta que nadie resiste”
aga-silig ¹⁴⁷³	X1A X1B AOcac	<i>Angim</i> , l. 133: ĝi ^{is} tukul /ušumgal- gin ₇ ad ₆ gu ₇ \-[a] aga [!] -silig [!] - ĝu ₁₀ mu-da-an-ĝal ₂ -la-/am ₃ \ “Llevo ‘El arma que devora los cadáveres como un dragón’, mi hacha de combate”
^{sa} al-kad ₄	X1A X1B Aa	<i>Angim</i> , l. 136: ^{sa} al-kad ₄ ki-bal-a sa<al>-kad ₄ - ĝu ₁₀ mu-da-an-ĝal ₂ -la-am ₃ “Llevo ‘La red al-kad ₄ de las tierras rebeldes’, mi red”
^{sa} šu ₂ -uš-gal	X1A X1B Aa	<i>Angim</i> , l. 137: kur /šu\-\bi nu-šub-bu ^{sa} šu ₂ -uš- gal-ĝu ₁₀ mu-da-an-ĝal ₂ -la- /am ₃ \ “Llevo ‘Aquello de lo que las montañas no pueden escapar’, mi red šu ₂ -uš-gal”

¹⁴⁷² Interpretamos que estas líneas también aluden a Šarur.

¹⁴⁷³ Sobre este tipo de hacha véase: PSD Vol. 1, A III: 42; Gibson 1964: 130-131; Salonen 1965: 13; Sommerfeld 2014a: 177.

muš- maḥ ka 7 saĝ ĝiš ra- ra DUB.GAG	X1A X1B AO	<i>Angim</i> , l. 138: muš-maḥ ka 7 saĝ ĝiš ra- ra DUB.GAG-ĝu ₁₀ mu-da-an- /ĝal ₂ \-[la-am ₃] “Llevo a ‘El arma muš-maḥ de siete bocas, el asesino’, mi espiga”
ĝiri ₂ gal ĝiri ₂ an-na	X1A X1B AOcac	<i>Angim</i> , l. 139: kur gu ₂ -guru ₅ dug ₄ - dug ₄ ĝiri ₂ gal ĝiri ₂ an-na- ĝu ₁₀ mu-/da-an-ĝal ₂ \-[la-am ₃] “Llevo ‘Lo que despoja a las montañas’, mi gran daga, mi daga celestial”
a-ma-ru me ₃ - a šita ₂ saĝ 50	X1A X1B AOcac	<i>Angim</i> , l. 140: a-ma-ru me ₃ -a šita ₂ saĝ 50- ĝu ₁₀ mu-da-an-ĝal ₂ -la-/am ₃ \ “Llevo ‘El diluvio de la batalla’, mi arma šita ₂ de cincuenta cabezas”
ĝiš pan mar-uru ₅	X1A X1B Aa	<i>Angim</i> , l. 141: mir lu ₂ -ra te-a ĝiš pan mar-uru ₅ - ĝu ₁₀ mu-da-an-ĝal ₂ -la-/am ₃ \ “Llevo ‘La tormenta que ataca a la humanidad’, mi arco y mi carcaj” ¹⁴⁷⁴
ĝiš ilar kuš gur ₂₁ ur ₃	X1A X1B Aa	<i>Angim</i> , l. 142: e ₂ ki-bal tum ₄ tum ₄ ĝiš ilar kuš gur ₂₁ ur ₃ - ĝu ₁₀ mu-da-an-ĝal ₂ -[la-am ₃] “Llevo ‘Los que se llevan los templos de las tierras rebeldes’, mi arma arrojadiza y mi escudo”
ĝiš-gid ₂ -da	X1A X1B AOcac	<i>Angim</i> , l. 143: a ₂ -taḥ ĝuruš-a ĝiš-gid ₂ -da- ĝu ₁₀ mu-/da\-[an-ĝal ₂ -la-am ₃] “Llevo ‘El ayudante de los hombres’, mi lanza”
kur-ra-šu-ur ₃ -ur ₃	X1A X1B AO	<i>Angim</i> , l. 144: ud-gin ₇ zalag mu-un-e ₃ kur-ra- šu-ur ₃ -ur ₃ -ĝu ₁₀ mu-[da-an- ĝal ₂ -la-am ₃] “Llevo ‘Lo que trae luz como el día’, mi arma kur-ra-šu-ur ₃ -ur ₃ ”
erim ₂ -a ₂ -bi-nu-šub-bu	X1A X1B AO	<i>Angim</i> , l. 145: an ki uĝ ₃ gen ₆ -ne ₂ erim ₂ -a ₂ -bi- nu-šub-/bu\-[ĝu ₁₀] /mu\-[da- an-ĝal ₂ -la-am ₃]

¹⁴⁷⁴ Wisnom propone “I bear the wind that attacks men, my deluge bow” (Wisnom 2019: 139). La autora señala la ambigüedad del concepto mar-uru₅, que significa simultáneamente “inundación” y “carcaj” y considera que este pasaje no alude a dos objetos sino a uno.

		“Llevo ‘El que sostiene a la gente del cielo y la tierra’, mi arma erim ₂ -a ₂ -bi-nu-šub-bu”
ĝiškim-til ₃	X1A X1B AO	<i>Angim</i> , l. 148: kug-sig ₁₇ za-gin ₃ -na šu du ₇ -a u ₆ di-de ₃ gub ĝiškim-til ₃ -ĝu ₁₀ mu-da-ĝal ₂ -la-/am ₃ \ “Llevo ‘(la que está) acabada en oro y lapislázuli, cuya presencia es asombrosa’ mi arma ĝiškim-til ₃ ”
ĝiššita ₂ saĝ 50	X1A X1B AOcac	<i>Angim</i> , ll. 149-150: ĝiššukul galam- ma maḥ gal dirig-ga me ₃ nir- ĝal ₂ gaba-ri nu-tuku ki šen-šen me-te kišib-la ₂ - ĝu ₁₀ ĝiššita ₂ saĝ 50-ĝu ₁₀ mu- da-ĝal ₂ -/la\-[am ₃] “Llevo ‘El arma perfecta, extremadamente magnífica, confiable en la batalla, la que no tiene igual, la que es adecuada para mi muñeca’, mi arma šita ₂ de cincuenta cabezas”
ĝišmi-tum saĝ 50	X1A X1B AOcac	<i>Angim</i> , l. 151: ĝiššukul ^d gira ₂ -gin ₇ ki-bal- a ma ₅ -ma ₅ ĝiššmi-tum saĝ 50- ĝu ₁₀ mu-da-ĝal ₂ -la-am ₃ “Llevo ‘El arma que consume las tierras rebeldes como el fuego’, mi arma mi-tum de cincuenta cabezas”.
ĝiššukul	X1/X2 AO	<i>Angim</i> , l. 154: a ₂ ḥuš ĝiššukul-ĝa ₂ a gub ₂ - ba ḥa-ma-ni-ib ₂ -be ₂ -de ₃ “Déjale (a Enlil) verter agua sagrada sobre los feroces brazos que portaban mis armas”

Exceptuando el hacha tun₃ (X1/X2) y a ĝiššukul (XP-X1/X2), que en este relato adopta el significado genérico de armamento, las armas de Ninurta en *Angim* son del tipo excepcional (X1). La presentación de los objetos singulares del dios es anómala ya que esta adopta el formato de enumeración (ll. 129-150), algo que habitualmente sucede con las armas corrientes, no con las excepcionales.

El pasaje de las armas fabulosas de Ninurta, tal y como indica Cooper, presenta una estructura fija que se repite con todos los objetos:

Clase o tipo de arma + epíteto o descripción + mu-da-(an)- gal₂-la-am₃

“Llevo + ‘nombre, epíteto o descripción del objeto’ + mi arma (nombre y modelo)”¹⁴⁷⁵

En el manuscrito “e” (K 38, MVAG 8/5 pl. Vf., l. 119-136, 137-152¹⁴⁷⁶) seis de las armas de Ninurta, šar₂-ur₃, šar₂-gaz, kur-ra-šu-ur₃-ur₃, erim₂-a₂-bi-nu-šub-bu y giskim-ti-la¹⁴⁷⁷, llevan el determinativo divino lo que indica que, al menos durante el I milenio (el manuscrito es de época neo-asiria) estos objetos están sobredimensionados y comparten la esencia divina de su portador¹⁴⁷⁸.

Angim cita 21 modelos distintos de armas excepcionales. Cada una de ellas se identifica por medio de un nombre propio o epíteto y de una descripción que alude a las habilidades especiales, los poderes mágicos o la capacidad destructiva que cada una posee. De los 21 objetos, podemos precisar la clase a la que pertenecen 16 de ellos:

- Mazas: mi-tum a₂ me₃, mi-tum an-na, ĝi^šmi-tum saĝ 50, šar₂-ur₃, šar₂-gaz, a-ma-ru me₃-a šita₂ saĝ 50, ĝi^ššita₂ saĝ 50
- Hacha: aga-silig
- Daga: ĝiri₂ gal ĝiri₂ an-na
- Redes: ^{sa}al-kad₄, ^{sa}šu₂-uš-gal
- Arco y carcaj: ĝi^špan mar-uru₅
- Arma arrojadora y escudo: ĝi^šilar kušgur₂₁ur₃
- Lanza: ĝi^š-gid₂-da

Los 5 objetos restantes, ud-ba-nu-il₂-la¹⁴⁷⁹, muš-maḥ ka 7 saĝ ĝi^š ra-ra DUB.GAG, kur-ra-šu-ur₃-ur₃, erim₂-a₂-bi-nu-šub-bu y ĝi^škim-til₃, los definimos como “armamento sin tipificar”. Aunque no se puede determinar su clase, estos objetos se describen del mismo modo que los demás: tienen un nombre y una descripción.

Basándonos en los detalles relativos a estas armas, proponemos que muš-maḥ ka 7 saĝ ĝi^š ra-ra DUB.GAG (l. 138) y kur-ra-šu-ur₃-ur₃ (l. 144), podrían ser una daga y una flecha respectivamente.

En la literatura sumeria las armas que tienen varias cabezas, incluso dientes, son habitualmente las mazas. Sin embargo, muš-maḥ tiene “7 bocas” (ka 7 saĝ), es “una

¹⁴⁷⁵ Cooper 1978: 122.

¹⁴⁷⁶ Cooper 1972: 55.

¹⁴⁷⁷ Cooper 1978: 82. La línea 149 en la edición de Cooper corresponde con la línea 148 de ETCSL.

¹⁴⁷⁸ Cooper 1978: 122.

¹⁴⁷⁹ Sobre este objeto véase: Cooper 1978: 124.

gran serpiente” (muš- maḥ), “un asesino” (ra) y “una espiga” (DUB.GAG)¹⁴⁸⁰. Desde nuestro punto de vista, estas son cualidades que nos sugieren que se trata de un arma de manejo rápido y sutil que tiene filo, una daga, una punta de flecha o una jabalina (en esta clase armas, además, es habitual que la hoja y el mango se unan por medio de un apéndice que tiene forma de espiga).

En el caso de kur-ra-šu-ur₃-ur₃ nuestra propuesta se basa en la referencia que hace el pasaje a la luz¹⁴⁸¹. Las primeras luces del día que se manifiestan en el firmamento, los relámpagos o los haces de luz (tanto del sol como de la luna) son elementos que se utilizan en contexto literario para describir los proyectiles. En *Lugalbanda y el pájaro Anzu*¹⁴⁸², por ejemplo, este recurso retrata las flechas de Šara. Por analogía, es posible que el arma kur-ra-šu-ur₃-ur₃ que es “la que trae la luz” sea un arma arrojada o un proyectil.

Las armas excepcionales de Ninurta se describen mediante metáforas. De algún modo, el uso, la morfología o las particularidades que tienen estos objetos se asemejan a aquello con lo que se las compara. Es decir, que cada objeto evoca una imagen distinta y tiene su propio significado. Esta construcción metafórica también se utiliza en el poema para describir a los héroes vencidos, los “Slain-heroes”¹⁴⁸³:

lugal-/e\ [a₂] nam-/ur\-saĝ-ĝa₂-/ni\-\še₃
^dnin-[urta] /dumu\ /^den-lil₂-la₂\-ke₄ nam a₂ kalag-ga-še₃
 /šeg₉\-[saĝ-6] /e₂[?]\ za-gin₃ uru₁₆-na-ta /nam-ta\-\an-e₃
 [ušum ur]-/saĝ\ bad₃ gal kur-ra-ta /nam-ta\-\an-e₃
 [ma₂-gi₄-lum] X abzu-ka-ni /nam-ta\-\an-e₃
 /gud-alim saḥar\ me₃-ka-ni nam-ta-an-e₃
 ku-li-an-na an-šar₂ ki-šar₂-ta nam-ta-an-e₃
 [niĝ₂-babbar₂-ra] saḥar ḥur-saĝ-/\ĝa₂\-[ta nam-ta]-/an-e₃\
 [urud niĝ₂ kalag-ga] ḥur-saĝ dar-/ra\-[ta nam]-/ta\-\an-e₃
 [mušen] [anzud]/mušen\ ^{ĝi}ḥa-lu-ub₂-/\ḥar\-[ra]-an-ta nam-ta-/e₃\
 [muš-saĝ-7] X X kur-/ra\-[ta] /nam\-\ta-an-e₃

¹⁴⁸⁰ La edición de Cooper señala que los manuscritos P, Q, R y Aa no especifican que tipo de arma es muš-maḥ. Sin embargo, el texto e cita lo siguiente: muš-maḥ-gim sag-imin-na sag-ĝiš-ra-ra ^{ĝi}šita sag-imin-na-m[u mu-]. Este pasaje, que incluye šita, sugiere que podría tratarse de una maza (Cooper 1978: 80-81). Sin embargo, Cooper traduce: “I bear the seven-fanged great serpent, the slayer, my [...]” (Cooper 1978: 81).

¹⁴⁸¹ Cooper propone: “I bear that which brings forth light like day, my Kurašu’urur” (Cooper 1978: 82-83).

¹⁴⁸² *Lugalbanda y el pájaro Anzu*, ETCSL 1.8.2.2, 142-148.

¹⁴⁸³ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 30-40. Cooper 1978: 60-63.

“El soberano, con su heroísmo, Ninurta, el hijo de Enlil, con su gran poderío, sacó (venció) al carnero salvaje de seis cabezas de la casa brillante y alta. Sacó (venció) al dragón guerrero de la gran fortaleza de las montañas. Sacó (venció) a la barca ma-gi-lum [...] del Abzu. Sacó (venció) al bisonte de su polvo de la batalla. Sacó (venció) a ku-li-an-na de los límites del cielo y la tierra. Sacó (venció) la sustancia blanca del suelo de las montañas. Sacó (venció) el fuerte cobre de las montañas desgarradas. Sacó (venció) al pájaro Anzu del árbol ḥa-lu-ub¹⁴⁸⁴ ḥar-ra-an y sacó (venció) a la serpiente de 7 cabezas de [...] las montañas”

El modo de representar a estas criaturas responde a una estructura que se repite en todos los casos y que se asemeja al modelo que se ha utilizado para enumerar las armas singulares:

Clase o especie del héroe + epíteto o descripción + nam-ta-an-e₃

“Sacó (venció) + clase o tipo de personaje vencido + elemento descriptivo o de caracterización”

El paralelismo estructural y simbólico que se emplea para describir a los héroes vencidos y las armas excepcionales del dios homogeniza la caracterización de Ninurta ya que los dos elementos principales para ensalzar al protagonista (el armamento y los enemigos) se expresan del mismo modo y transmiten un mensaje idéntico: Ninurta es el héroe sin igual. Las armas y los enemigos, que acaban convertidos en trofeos¹⁴⁸⁵ (dejan de ser personajes para ser objetos), refuerzan la singularidad del protagonista. La excepcionalidad del armamento que empuña y de los héroes a los que derrota repercuten directamente sobre Ninurta y la hazaña que ha logrado.

La descripción del armamento del dios que sucede en *Angim* también ocurre en *Lugale*. El rol prioritario que tienen las armas en la caracterización de Ninurta se reproduce en las composiciones en las que el dios es un personaje secundario. En *La*

¹⁴⁸⁴ La primera parte del poema *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo* alude a otro relato (sobre la composición véase: Shafer 1963; George 2003: 743-777; Gadotti 2005; Attinger 2015a). Al principio de los tiempos, cuando los dioses toman posesión de sus respectivos reinos, Inanna encuentra un árbol ḥa-lu-ub en el Éufrates. La diosa lo recoge y lo planta en su jardín con el propósito de convertirlo en un trono y una cama. El árbol crece desmesuradamente y una serpiente, el pájaro Anzu y una fantasma se asientan en sus raíces, sus ramas y su tronco respectivamente (*Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*, ETCSL 1.8.1.4, 1-150). La alusión en *Angim* (l. 39) a esa historia nos sugiere este episodio o aventura es significativo en la literatura sumeria. En el relato de *Gilgameš, Enkidu y el Inframundo*, Gilgameš es quien vence y expulsa a los monstruos. En *Angim* la derrota de Anzu se atribuye a Ninurta.

¹⁴⁸⁵ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 52-63.

*construcción del templo para Ningirsu*¹⁴⁸⁶ el armamento se detalla y se utiliza de un modo similar al de *Angim*:

Cil B. vii 12-24, viii 1-3¹⁴⁸⁷:
 šita₂ saĝ 7 šu du₈-a-da
 e₂-en-kar₂ kan₄ me₃-ka ig-bi ĝal₂ dal₃-dal₃-<da>
 eme ĝiri₂ mi-tum ĝiš-a-ma-ru
 mar₆-ra-tum ĝiš-ḥur me₃-bi
 si sa₂-sa₂-a-da
 kur gu₂-erim₂-ĝal₂ den-lil₂-la₂-ka
 a-gin₇ ĝa₂-ĝa₂-da
 ur-saĝ ĝiš₃ar₂-ur₃ me₃-a kur šu-še₃ ĝar-ĝar
 šagina gu₂-tuku e₂-ninnu
 muš^{en}sur₂-du₃ ki-bal-a
^dlugal-kur-dub₂ šagina-ni
 en ^dnin-ĝir₂-su-ra me-ni-da mu-na-da-dib-e
 mi-tum an-na-ke₄ ud /ḥuš\ -gin₇
 kur-še₃ gu₃ ĝar-ra-a
 ĝiš₃ar₂-ur₃ a-ma-ru me₃
 ĝiš-gaz ki-bal-a

“(Ningirsu está destinado a) Manejar el arma šita de siete cabezas, abrir las puertas del e₂-en-kar₂, ‘El portal del combate’, a golpear con la lengua (hoja) de la daga, con el arma mi-tum, con ‘La inundación’ y con el arma mar₆-ra-tum, sus armas de batalla están listas y preparadas en el estado adecuado para liquidar los territorios que son hostiles contra Enlil. Gudea introdujo (en el templo) a Lugal-kur-dub, el guerrero Šarur quien en la batalla somete a todas las tierras extranjeras, el poderoso general del Eninu, un halcón contra las tierras rebeldes, su general, para Ningirsu. El arma mi-tum celestial ruge como una tormenta feroz en las montañas. Šarur, ‘El tormentoso diluvio de combate’, la maza contra las tierras rebeldes”¹⁴⁸⁸

Cil B. xiii 21-23, xiv 1-7¹⁴⁸⁹:
 šita₂ saĝ 7 tukul ḥuš me₃
 tukul ub 2-e nu-il₂ ĝiš-gaz me₃
 mi-tum tukul nir₃ saĝ piriĝ
 kur-da gaba nu-gi₄

¹⁴⁸⁶ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7. Sobre esta composición véase: Averbeck 1987; Edzard 1997: 68- 106; Suter 2000; Heimpel 2015: 119-165, entre otros.

¹⁴⁸⁷ Averbeck 1987: 690-691; Edzard 1997: 92-93; Heimpel 2015: 153-154.

¹⁴⁸⁸ Cooper 1978: 158-159;

¹⁴⁸⁹ Averbeck 1987: 699-700; Edzard 1997: 96; Heimpel 2015: 159.

ĝi^šeme ĝiri₂ šu-nir 10 lal 1
 a₂ nam-ur-saĝ-ĝa₂
 ĝi^špan tir meš₃-gin₇ gu₃ ĝar-ra-ni
 ti sumur me₃-a nim-gin₇ ĝir₂-da-ni
 e₂-mar-uru₅ ug piriĝ muš-ĥuš-še₃
 eme ed₂-de₃-da-ni

“El arma šita de siete cabezas, el arma terrible de batalla. El arma que las dos regiones no pueden soportar, la maza de batalla. El arma mi-tum, el arma con cabeza de león hecha en piedra nir, la que no tiene oposición en las montañas. La hoja, los nueve emblemas, el brazo de heroísmo. Su arco que suena como un bosque de árboles meš. Sus flechas furiosas preparadas para brillar como el rayo en la batalla. Su carcaj que es como un león o una serpiente feroz que saca la lengua”¹⁴⁹⁰.

En estos dos pasajes, las armas de Ninurta forman parte de un contexto ritual y de prestigio (el aprovisionamiento del templo E-Ninnu que se ha construido para Ninĝirsu). Hay muchas similitudes con el fragmento de *Angim*: el armamento se enumera, la mayor parte de los objetos citados son del tipo excepcional y éstos se identifican a través de un nombre propio o sobrenombre y de una descripción metafórica de sus habilidades mágicas y destructivas.

En *La construcción del templo para Ninĝirsu*, las mazas son las armas más representativas: šita₂ saĝ 7¹⁴⁹¹, mi-tum ĝiš-a-ma-ru, mi-tum an-na, mi-tum, ĝiš-gaz, ĝi^ššar₂-ur₃ y tukul nir₃ saĝ piriĝ. Junto a ellas, el poema menciona la daga (eme ĝiri₂), el arco, las flechas y el carcaj (ĝi^špan, ti, e₂-mar-uru₅¹⁴⁹²) y dos armas cuya clase no se especifica, mar₆-ra-tum y ^dlugal-kur-dub₂.

Angim y *La construcción del templo para Ninĝirsu* utilizan el armamento de Ninurta en contexto ritual y de prestigio, priorizan las armas excepcionales y la imagen del sobredimensionamiento del personaje. *Lugale*, emplea el armamento de un modo distinto:

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
ĝi ^š mi-tum	X1A X1B AOcac	<i>Lugale</i> , l. 5: en šu silig-ga ĝi ^š mi-tum-še ₃ ĝal ₂

¹⁴⁹⁰ Cooper 1978: 159-160.

¹⁴⁹¹ Este tipo de arma excepcional también se asocia con Inanna (*Inanna y Ebiĥ*, ETCSL 1.3.2, 57).

¹⁴⁹² En poema detalla que el carcaj está decorado con leones que desafían a una serpiente. Cada animal simboliza a Ninĝirsu y a Ninĝišzida respectivamente, dos de las divinidades más destacadas de Lagaš durante el gobierno de Gudea.

		<p>“Señor cuyo brazo poderoso es apto para empuñar el arma mi-tum”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 79: ^{ĝi}š mi-tum-e kur-še₃ ka ba-ab-du₈ “El arma mi-tum gruñó a las montañas”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 257: mi-tum-e zu₂ sis-a saĝ im-tu₁₀-tu₁₀ “El arma mi-tum aplastó los cráneos con sus dientes”</p>
^{sa} š _{u2} -uš-gal ¹⁴⁹³	X1/X2 Aa	<p><i>Lugale</i>, l. 13: ur-saĝ ^{sa}š_{u2}-uš-gal lu₂-erim₂-ra š_{u2}-a “Héroe, gran red de batalla arrojada sobre el enemigo”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 122: ur-saĝ a-RU-ub ^{sa}š_{u2}-uš me₃ “Héroe, red de batalla”</p>
^{ĝi} š tukul/šar ₂ -ur ₃ ¹⁴⁹⁴	X1A X1B X1C AOcac	<p><i>Lugale</i>, ll. 22-23: ud-bi-a en-na ^{ĝi}š tukul-a-ni kur-ra igi mi-ni-ĝal₂ šar₂-ur₃-e an-ta lugal-bi-ir gu₃ mu-na-de₂-e “En ese momento, su maza (Šarur) miró hacia las montañas y gritó en voz alta a su señor”.</p> <p><i>Lugale</i>, l. 80: ^{ĝi}š tukul-e gu₂-erim₂-še₃ teš₂-bi i₃-gu₇-e “La maza comenzó a devorar a todos los enemigos”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 109: ^{ĝi}š tukul saĝ piriĝ₃-ĝa₂-ni-a šag₄ mu-un-na-ab-zalag-ge “Su corazón se regocijó al ver a su arma cabeza de león (a Šarur)”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 115: šar₂-ur₃-re en ^dnin-urta-ra a gu₃ a-na bi₂-ib-dab₅ “Šarur. ¿Qué se reunió allí [...] para el señor Ninurta?”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 120: ^{ĝi}š tukul-e ki aĝ₂-ra gu₂-da mu-ni-in-la₂ “El arma abrazó a quien amaba (a Ninurta)”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 161: en-e ^{ĝi}š tukul-a-ni gu₃ ba-an-de₂ zu₂ keše₂-bi-še₃ ba-ĝen</p>

¹⁴⁹³ Sobre la red véase: Heimpel 1998; Sallaberger 2006: 563; Sommerfeld 2014a: 3067; Foxvog 2016: 51.

¹⁴⁹⁴ En este apartado incluyen todas las referencias explícitas sobre Šarur y todas aquellas menciones indirectas en las que interpretamos que ^{ĝi}š tukul es un sinónimo de esta arma excepcional.

		<p>“El señor (se lo) ordenó a su maza y (ella) se colocó en su cinturón”</p> <p><i>Lugale</i>, ll. 191-192: ^{ĝiš}tukul en-ra ki a^ĝ₂ lugal-bi-ir ^{ĝiš} tuku šar₂-ur₃-re en ^dnin-urta-ra “El arma que amaba a su señor, obediente a su maestro, Šarur”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 196: [^{ĝiš}tukul-e ...] [^den]-lil₂-ra gu₃ mu-na\-[de₂-e] “El arma [...] habló con Enlil”</p> <p><i>Lugale</i>, ll. 225-226: ^{ĝiš}tukul-e /šag₄? \ X X-bi im-^hu^ĝ haš₂ ba-ni-in-ra šar₂-ur₃-re dub₃ i-ni-in-bad ki-bal-a i-in-bur₂ “El arma, su corazón [...] se tranquilizó: se dió una palmada en los muslos, Šarur comenzó a correr y entró en las tierras rebeldes”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 253: šar₂-ur₃-e tum₉ an-še₃ ba-te u^ĝ₃-bi sag₂ ba-ab-dug₄ “Šarur hizo que el viento de tormenta se elevara al cielo, dispersando a la gente”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 256: ^{ĝiš}tukul zag saga₁₁ di-da kur-re izi ba-šum₂ “La maza destructiva prendió fuego a las montañas”</p> <p><i>Lugale</i>, ll. 263-264: ^{ĝiš}tukul-e kur saḥar-da im-da-ab-šar₂ peš a₂-sag₃-a nu-ub-tuku₄ šar₂-ur₃-e en-ra šu gu₂-bi-še₃ ba-an-na-ni-ib-ri-ri “El arma cubrió las montañas con polvo, pero no sacudió el corazón de Asag. Šarur arrojó sus brazos alrededor del cuello de su señor”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 309: šar₂-ur₃-e an-ta lugal-bi-ir mi₂ zid-de₃-eš mu-un-ne “Šarur se dirigió a su rey, Ninurta, con palabras halagadoras”</p>
^{ĝiš} tukul	X1/X2 AO	<p><i>Lugale</i>, l. 62: ur₅-ra kalag-ga-bi sa^ĝ im-gi₄ ^{ĝiš}tukul-e ^{ĝiš} la-ba-ab-ki^ĝ₂ “La fuerza de esta cosa es masiva, ningún arma ha sido capaz de derribarla”</p>

		<p><i>Lugale</i>, l. 63. <i>Lugale</i>, l. 127. <i>Lugale</i>, l. 136: ^{ĝiš}tukul sag₃-ge ezen nam-ĝuruš-a “(No levantes) tus armas para golpear, para el festival de los jóvenes” <i>Lugale</i>, l. 165: ur-saĝ-e ^{ĝiš}tukul-a-ni-še₃ da-da-ra di-da-ni “Cuando el héroe estaba ciñéndose su maza” <i>Lugale</i>, l. 244: <i>Lugale</i>, l. 331: [^{ĝiš}]/tukul\ ub-ub-da gub-bu nam tar-re-/da\ “La bendición de la maza que descansa en un rincón” <i>Lugale</i>, l. 518: ^{ĝiš}tukul nu-mu-ra-sag₃ a₂ la-ba-ri-gur “No te golpearé con la maza” <i>Lugale</i>, l. 675: ur-saĝ ^{ĝiš}tukul sag₃-ge silim-ma-ni-še₃ [(...)] “Para saludar al gran héroe con el golpe de las armas”</p>
šita ¹⁴⁹⁵	X1A X1B AOcac	<p><i>Lugale</i>, l. 258: šita lipiš dirig-ga-e giri₁₇ i₃-dub-dub-be₂ “El arma šita que arranca las entrañas y rechina los dientes”</p>
ŠEN. ŠITA ₂ ¹⁴⁹⁶	X1A X1B AOcac	<p><i>Lugale</i>, l. 63: ^dnin-urta ŠEN.ŠITA₂ šukur maḥ-e su-bi nu-dar-e¹⁴⁹⁷ “Ninurta, ni el arma ŠEN.ŠITA₂ ni la jabalina todopoderosa pueden penetrar su carne”</p>
^{ĝiš} šita ₂ an-na	X1A X1B AOcac	<p><i>Lugale</i>, l. 123: ^dnin-urta lugal ^{ĝiš}šita₂ an-na erim₂-še₃ ŠID nu-ru-gu₂</p>

¹⁴⁹⁵ ETCSL traduce šita por “type of weapon, club” mientras que van Dijk propone “cognée” (van Dijk 1983: 83).

¹⁴⁹⁶ La identificación de este objeto es confusa ya que en él se combinan dos tipos de armas: šen y šita₂. Sobre šen véase: Sallaberger 2006: 619; Sommerfeld 2014a: 3406-3407; Foxvog 2016: 16, 59.

¹⁴⁹⁷ van Dijk traduce: “Ninurta, ni la cognée, ni la fleche toute puissante ne peuvent pénétrer sa chair” (van Dijk 1983: 60). ETCSL propone: “Ninurta, neither the axe nor the all-powerful spear can penetrate its flesh”. Heimpel y Salgues en cambio recogen lo siguiente: “Ninurta, eine (noch so) mächtige Streitaxt, Nagelkeule oder Lanze kann ihre Haut nicht ritzen” (Heimpel y Salgues 2015: 39). Las propuestas, salvo en el caso de la maza, discrepan sobre la tipología de armas que menciona este pasaje. Dado que no disponemos de evidencias sólidas para determinar qué tipo de objeto es ŠEN.Šita₂ optamos por citar el arma del modo en el que aparece en el relato.

		<p>“Ninurta, rey, (es como) un arma šita₂ celestial que (es) imparable contra el enemigo”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 686: šita₂ an-na bal sag₉-ga nu-kur₂-ru “Un arma šita celestial”</p>
šukur ¹⁴⁹⁸	X1/X2 Aa	<p><i>Lugale</i>, l. 63. <i>Lugale</i>, l. 244: [^d]nin-urta ^{ĝiš}tukul šukur(IGI.[GAG]) [...]-ra [ka] /ba\ab-/du₈\</p> <p>“Ninurta abrió la boca (ordenó) la maza y la jabalina hacia la montaña”</p>
ĝiš-gid ₂ -da ¹⁴⁹⁹	X1/X2 AOcac	<p><i>Lugale</i>, l. 78: ĝiš-gid₂-da a₂ i₃-ur₄-ur₄-re “Agarró la lanza con sus manos”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 160: ĝiš-gid₂-da-ni a₂ im-ma-an-a^ĝ₂ IM gu-bi-še₃ im-la₂ “Dio órdenes a su lanza y la ató [...] por su cordón”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 245: [ĝiš]-gid₂-da kur-re i-/in-si[?]\ [...] /mu-un\-[...] “Apuntó la lanza hacia las montañas”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 249: X I ĝiš-gid₂-[da ...] “Una lanza [...]”</p> <p><i>Lugale</i>, l. 259: ĝiš-gid₂-da ki-a ba-ab-du₃ sur₃ mud-e bi₂-ib-tum₃ “La lanza quedó clavada en el suelo y las grietas se llenaron de sangre”</p>
mar-uru ₅	X1/X2 Aa	<p><i>Lugale</i>, l. 82: mar-uru₅ še-ba mu-un-ne-en-gub “Colocó el carcaj en el gancho”</p>
sa-par ₃ ¹⁵⁰⁰	X1/X2 Aa	<p><i>Lugale</i>, l. 126: ^dnin-urta sa-par₃-gin₇ u₃-mu-e-dub ^{ĝiš}utug maḥ-gin₇ u₃-mu-e-šub “Ninurta después de reunir y atrapar al enemigo en una red de batalla, después de erigir un gran altar de cañas”</p>
ĝiš gag ¹⁵⁰¹	X1/X2	<p><i>Lugale</i>, l. 127:</p>

¹⁴⁹⁸ ETCSL traduce “lance” sin embargo van Dijk emplea “flèche/pointe de la flèche” (van Dijk 1983: 60, 82). Seguimos la propuesta de ETCSL y traducimos šukur por “lanza”.

¹⁴⁹⁹ ETCSL traduce “lance” sin embargo van Dijk propone una lectura muy distinta “arc long, arc” (van Dijk 1983: 62, 72, 82). Nosotros seguimos la propuesta de ETCSL y traducimos “lanza”.

¹⁵⁰⁰ Sobre este tipo de red véase: Sallaberger 2006: 563; Sommerfeld 2014a: 3063; Foxvog 2016: 51.

¹⁵⁰¹ Sobre esta palabra véase: Sallaberger 2006: 333; Sommerfeld 2014a: 1155-1156. Hay discrepancias en cuanto al significado y la traducción de ^{ĝiš}gag. ePSD y Salonen consideran que se trata de una flecha y

	AOcac	en mir-DU an-na ^{ĝiš} gag-a ^{ĝiš} tukul-e a tu ₅ -bi ₂ -ib ₂ “Señor, serpiente del cielo, purifica tu arma y tu maza”
^{ĝiš} ilar	X1/X2 Aa	<i>Lugale</i> , l. 163: ^{ĝiš} ilar ^{kuš} gur ₂₁ ^{ur3} -e si bi ₂ -in-sa ₂ kur ba-gul ba-sal “Preparó su arma arrojadiza y su escudo. Las montañas estaban golpeadas y encogidas”
^{kuš} gur ₂₁ ^{ur3}	X1/X2 AD	<i>Lugale</i> , l. 163.
bar-us ₂ ¹⁵⁰²	X1/X2 AOcac	<i>Lugale</i> , l. 654: bar-us ₂ zid-[da-na ...] sun ₄ /ba [?] \-la ₂ -a “(Ninurta) sostiene un garrote en la mano derecha”
^{ĝiš} tukul mar-uru ₅	X1A X1B AOcac	<i>Lugale</i> , l. 686: ^{ĝiš} tukul mar-uru ₅ kur-re izi šum ₂ -mu “La maza ‘El diluvio que incendia las montañas’”

El armamento se concentra esencialmente en la primera parte del poema, la que trata sobre el enfrentamiento entre Ninurta y Asag. Una vez finaliza el conflicto, las referencias relativas al armamento son escasas y estas se asocian con algunos de los “guerreros-piedra” que formaban parte, voluntaria o involuntariamente, del ejército de Asag. Algunas de las rocas y los minerales que se alzan contra Ninurta son condenados o premiados a cumplir diversas tareas del proceso de elaboración o de puesta a punto del armamento. Sucede así con ^{na4}e-le-el (“Serás muy adecuado para el choque de armas cuando tenga héroes que matar”¹⁵⁰³) y con ^{na4}u₂-ru-tum (“(Te) afilarán para hacer el arma mi-tum, (para hacer) con bronce las puntas de flecha de los dioses, te golpearán

proponen “arrowhead” y “pfeil” respectivamente (Salonen 1965: 120-125). Kramer considera que se trata de una jabalina (Bottéro y Kramer 1989: 345). ETCSL sugiere que se trata de un pico (“pickaxe”) en la línea de van Dijk que, en lugar de ^{ĝiš}gag, translitera ^gda₃-a y traduce “pic” (van Dijk 1983: 68). Heimpel y Salgues hacen una propuesta distinta. No especifican de que clase, pero consideran que se trata de un arma: “Herr, wasche den Würger des Himmels, die (mit dem Fön) bepflazte Stange, und die Keule mit Wasser! (Heimpel y Salgues 2015: 42). Dado que no disponemos de demasiados detalles para especificar de qué se trata, hemos optado por traducir simplemente “arma”.

¹⁵⁰² Sobre esta palabra véase: Sallaberger 2006: 80; Sommerfeld 2014a:401; Foxvog 2016: 10. ETCSL (“cudgel”), Sommerfeld (“goad”) y van Dijk (“gourdin”) proponen que se trata de un arma contundente, una maza o garrote. Sin embargo, Sallaberger (“stab, lanze”) y Foxvog (“(pointed) goading stick”) sugieren que no se trata de un arma de impacto sino de una de tipo punzante o perforante.

¹⁵⁰³ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 494: ^{ĝiš}tukul sag₃-ge ur-saĝ ug₅-ga-ĝa₂? šu gal-bi ħe₂-ni-du₇.

con el hacha y (te utilizarán para) picar con las hojas feroces”¹⁵⁰⁴). Otra cita señala que uno de los guerreros vencidos, no se especifica cuál, se compara con un arma: “Tú has sido la maza, tú has consolidado la puerta”¹⁵⁰⁵.

La panoplia de Ninurta en *Lugale* incluye: armas excepcionales (^{ĝi}mi-tum, ^{ĝi}tukul/ šar₂-ur₃, šita, ŠEN.ŠITA₂, ^{ĝi}šita₂ an-na, ^{ĝi}tukul mar-uru₅), armas corrientes de mano (^{ĝi}tukul, ^{ĝi}š-gid₂-da, ^{ĝi}gag, bar-us₂) y arrojadizas (^{sa}šu₂-uš-gal, mar-uru₅, sa-par₃, šukur, ^{ĝi}ilar) y armamento defensivo (^{ku}gur₂₁^{ur3}).

En *Angim* el armamento excepcional (las armas polivalentes adoptan esa misma forma (XP-X1)) es prioritario. En *Lugale* la distribución por tipos es más equilibrada y el armamento común tiene un peso más significativo (las armas polivalentes adoptan las dos formas, excepcional XP-X1 y corriente XP-X1/X2).

Ninurta posee seis armas excepcionales: ^{ĝi}mi-tum, šita, ŠEN.ŠITA₂, ^{ĝi}šita₂ an-na, ^{ĝi}tukul mar-uru₅ y šar₂-ur₃. Todas ellas son ofensivas, de mano y probablemente en todos los casos se trata de mazas. *Lugale* no describe los objetos singulares con el mismo detalle que *Angim*. El poema indica lo siguiente: el arma mi-tum “gruñe” (l. 79) y “aplasta cráneos con sus dientes” (l. 257), šita es la que “arranca las entrañas y rechina los dientes” (l. 258), ^{ĝi}šita₂ an-na “es un arma celestial imparable” (l. 123) y ^{ĝi}tukul mar-uru₅ es como “el diluvio que incendia las montañas” (l. 686). Sobre ŠEN.ŠITA₂ el poema no da ningún detalle.

Los enemigos vencidos por Ninurta en la montaña, que también aparecen en *Lugale*, se describen en consonancia al modo en el que se detallan las armas, es decir, de manera breve y concisa¹⁵⁰⁶:

^dnin-urta ur-saĝ ug₅-ga-za mu-bi ĥe₂-pad₃-de₃
ku-li-an-na ušum niĝ₂-babbar₂-ra
urud niĝ₂ kalag-ga ur-saĝ šeg₉-saĝ-6
ma₂-gi₄-lum en ^dsaman-an-na
gud-alim lugal ^{ĝi}šnimbar
mušen anzud^{mušen} muš-saĝ-7

¹⁵⁰⁴ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 576-578: ^{na}u₂-ru-tum mi-tum-gin₇ u₃-sar ĥe₂-ak-ne, zabar ĥu-ut-pa PA.GAG diĝir-re-e-ne-ka, ĝiri₂ ĥuš sa-sa-da giĝ₄-e ĥe₂-bi₂-sag₃-ge-ne. Este pasaje corresponde a las líneas 579-581 en la edición de van Dijk (van Dijk 1983: 127).

¹⁵⁰⁵ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 629: ^{ĝi}tukul ĥe₂-me-en ^{ĝi}ig ĥe₂-en-gub.

¹⁵⁰⁶ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 128-133.

“Ninurta, enumeraré los nombres de los guerreros que ya has vencido: Ku-li-an-na, el Dragón, la Sustancia blanca, el Cobre fuerte, el Carnero salvaje de seis cabezas, la Barca ma-gi-lum, el señor Saman-an-na, el Bisonte, el Rey de las palmeras, el pájaro Anzu y la Serpiente de 7 cabezas”

Las armas y los enemigos vencidos son dos temas esenciales en *Angim* y en *Lugale* ya que, en ambos relatos, estos motivos forman parte de la caracterización del héroe. Cada poema tiene su propio estilo de modo que cada uno de ellos enfoca estas cuestiones de una forma distinta. Al comparar los pasajes relativos al armamento del dios y a los denominados “Slain-heroes”, observamos que *Lugale* ofrece una versión reducida y simplificada que responde a dos motivos: la conexión con *Angim* y el tipo de aventura que se narra.

En *Angim*, el armamento y los héroes vencidos en la montaña son dos elementos que caracterizan al protagonista como un héroe excepcional. En *Lugale*, en cambio, la aventura precisa una imagen diferente: la del guerrero que se enfrenta a un rival sin igual. En *Angim*, los enemigos del dios son misiones imposibles que Ninurta ha superado. En *Lugale*, el protagonista se enfrenta a un antihéroe que es igual a él en atributos y talentos. Del mismo modo que se ajustan los personajes (enemigos y antihéroe), cada poema prioriza un tipo de armamento (excepcional en *Angim* y corriente en *Lugale*) para representar al protagonista, el héroe singular y el guerrero.

La única arma excepcional de Ninurta que se describe detalladamente en *Lugale* es Šarur. Casualmente, esta es una de las pocas armas que en *Angim* apenas se describe. Šarur es un arma personificada y multifuncional, que tiene nombre propio (“La segadora de multitudes”¹⁵⁰⁷) y que se coloca a la derecha del dios. Su morfología es peculiar ya que el arma tiene dientes, alas de águila y su cabeza es como la de un león¹⁵⁰⁸:

ĝi^stukul saĝ piriĝ₃-ĝa₂-ni-a šaĝ₄ mu-un-na-ab-zalag-ge
mušen-gin₇ i₃-dal-e kur mu-na-ab-zukum-e

¹⁵⁰⁷ El nombre está compuesto por los signos ŠAR₂ (Sallaberger 2006: 610; Sommerfeld 2014a: 3353-3355; Foxvog 2016: 58) y UR₃ (Sallaberger 2006: 687; Sommerfeld 2014a: 3868-3870; Foxvog 2016: 69). Sobre esta personificación véase: Kramer 1963a: 151-153; Gibson 1964: 47; Edzard 1975: 160; Cooper 1978: 122-123; Jacobsen 1987: 237; Suter 2000: 290-291; Black *et. al.* 2004: 156, 163; Porter 2009: 180-184; Krebernik 2010; Aliverinni y Grotti 2011; Wisnom 2019: 40-42, 133-138.

¹⁵⁰⁸ Para una descripción del arma en contexto literario sumero-acadio véase: Aliverinni y Grotti 2011.

“Su corazón se regocijó al ver a su arma cabeza de león que voló como un pájaro pisoteando las montañas para él”¹⁵⁰⁹

a₂ zid-da-ĝu₁₀ šar₂-ur₃-ĝu₁₀ mu-da-an-ĝal₂-[la-am₃]

“A mi derecha llevo a Šarur”¹⁵¹⁰

ni₂ me-lem₄-ma-ni kalam-ma dul-la

a₂ zid-da-ĝu₁₀ gal-bi tum₂-ma

“Llevo ‘Aquello cuyo resplandor impresionante cubre la tierra, la que es ideal para mi mano derecha’”¹⁵¹¹

Šarur tiene muchas habilidades: es capaz de hablar, de volar, domina la inundación y el viento y es muy poderosa:

ud-bi-a en-na ^{ĝi}tukul-a-ni kur-ra igi mi-ni-ĝal₂

šar₂-ur₃-e an-ta lugal-bi-ir gu₃ mu-na-de₂-e

“En ese momento, su maza (Šarur) miró hacia las montañas y gritó en voz alta a su señor”¹⁵¹²

^{ĝi}tukul-e gu₂-erim₂-še₃ teš₂-bi i₃-gu₇-e

“La maza comenzó a devorar a todos los enemigos”¹⁵¹³

nu-kuš₂-u₃ la-ba-tuš-u₃ a₂-bi mar-uru₅ de₆

šar₂-ur₃-re en ^dnin-urta-ra a gu₃ a-na bi₂-ib-dab₅

“El que nunca descansa, cuyas alas llevan el diluvio, Šarur”¹⁵¹⁴

šar₂-ur₃-e tum₉ an-še₃ ba-te uĝ₃-bi sag₂ ba-ab-dug₄

“Šarur hizo que el viento de tormenta se elevara al cielo, dispersando a la gente”¹⁵¹⁵

¹⁵⁰⁹ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 109.

¹⁵¹⁰ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 129.

¹⁵¹¹ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 146-148.

¹⁵¹² *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 22-23.

¹⁵¹³ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 80.

¹⁵¹⁴ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 114-115.

¹⁵¹⁵ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 253.

ĝi^štukul zag saga₁₁ di-da kur-re izi ba-šum₂

“La maza destructiva prendió fuego a las montañas”¹⁵¹⁶

ĝi^štukul-e kur saḥar-da im-da-ab-šar₂ peš a₂-sag₃-a nu-ub-tuku₄

“La maza cubrió las montañas con polvo, pero no sacudió el corazón de Asag”¹⁵¹⁷

En *La construcción del templo para Ningirsu* también aparece este peculiar objeto¹⁵¹⁸ que se describe de un modo similar al de *Lugale*. En estas dos composiciones, Šarur desempeña un doble rol: es un personaje más del relato que funciona como auxiliar del protagonista (el arma es la consejera, mensajera y lugarteniente del dios) y además es un objeto mágico¹⁵¹⁹. En cambio, en *Angim, Ninurta y la tortuga e Inanna y Gudam*, Šarur no funciona como un personaje, sino que es un arma excepcional que confiere a su portador prestigio y una fuerza superior¹⁵²⁰.

Basándose en la documentación epigráfica y en la iconografía, Gibson considera que las armas šar₂-ur₃ y šar₂-gaz de Ninurta son mazas excepcionales cuya característica más llamativa es la morfología leonina¹⁵²¹. En su análisis sobre ellas, Gibson plantea dos cuestiones: que Šargaz también está personificada y que Inanna es otra de las usuarias de Šarur¹⁵²².

Gibson observa que en la iconografía la maza tripartita decorada con motivos leoninos es un objeto que se representa indistintamente en manos de Inanna y de Ninurta. A partir del II milenio, Nergal también se asocia con las armas decoradas con estos motivos. Gibson identifica que la maza tripartita es Šarur, basándose en la propuesta de traducción de Langdon del poema *Lamentation to Ininni on the Sorrows of Erech*¹⁵²³

¹⁵¹⁶ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 256.

¹⁵¹⁷ *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 263.

¹⁵¹⁸ *La construcción del templo para Ningirsu* (Cilindros A y B), ETCSL 2.1.7. Cil. B, vii 19-23.

¹⁵¹⁹ En el relato acadio de Anzû Šarur también es un arma personificada que actúa como lugarteniente de Ninurta (Wisnom 2019: 40-41). Wisnom compara el rol de Šarur en *Lugale* con el que desempeña *Kakka*, visir de Anšar, en *Enūma eliš* (Wisnom 2019: 134-138) y con la función que desempeñan las *Šebettu* e *Išum* en el poema acadio *Erra e Išum* (Wisnom 2019: 162-163).

¹⁵²⁰ Porter distingue dos naturalezas distintas en la figura de Šarur: la divinidad no antropomorfa (cuando el arma está personificada) y el arma divina (Porter 2009: 183).

¹⁵²¹ Gibson las define como “tripartite mace” y “single lion mace” (Gibson 1964: 48).

¹⁵²² Gibson 1964: 47.

¹⁵²³ Langdon 1915: 272- 276. Este poema se identifica como Poebel, PBS 5, Pl. xxvii, no. 26. En la traducción de Alster es el “Texto A” (Alster 2004).

(*Inanna y Gudam*). En las líneas 17 y 18, Langdon interpreta que Inanna es la que está hablando y traduce lo siguiente¹⁵²⁴:

gud-am e ib-tag-ra be-in-ra ni-zu₁₀ e-ne-ib-uš
 šar-ur₂ a₂ nam-ur-sag-ga₂-mu šu-nu-um-ma-ti

“Llegando como un buey (gud-am) apresurando su furia destructiva, vino, incluso a ti mismo persiguió. El arma Šarur, el poder de mi heroísmo, no tengo en mis manos”

El fragmento en el que aparece Šarur es oscuro. Langdon propone que la ausencia del arma ha impedido a Inanna frenar a Gudam y a los invasores de Uruk. Sin embargo, el texto no especifica que ella sea la dueña de Šarur ni tampoco se detalla dónde está el objeto o por qué no lo tiene a su alcance. Alster, en cambio, interpreta el pasaje de un modo muy diferente y asocia el arma a Gudam¹⁵²⁵:

gu-dam-e haš₂ tibir-ra bi₂-in-ra ni₂ su-e bi₂-ib₂-us₂
 šar₂-ur₃ a₂-nam-ur-saĝ-ĝa₂-ĝu₁₀ šu mu-um-ma-ti

“Gudam golpeó sus muslos con sus manos y su cuerpo se estremeció: ‘apenas necesito coger a Šarur, mi arma heroica, en mis manos’”

En contexto literario, Inanna y Ninurta comparten diversos modelos de armas excepcionales: las mazas ĝišmitum, ĝiššita₂ y šita saĝ 7 y a a₂-an-kar₂ (que probablemente también pertenece a esa clase). El uso compartido de estos objetos singulares implica que los dos personajes son equiparables. Inanna, desde este punto de vista, dispone de los atributos necesarios para empuñar a Šarur. No obstante, la asociación entre ambas no sucede en los poemas. El único personaje que empuña el arma es Ninurta.

La literatura asocia expresamente el armamento excepcional con el héroe. Los objetos mágicos y singulares desempeñan un rol destacado en las aventuras de modo que los relatos enfatizan el vínculo entre dichos objetos y sus portadores. La unión entre ambos se establece de diversas formas en las aventuras: a través de un donante, tras la superación de tareas imposibles, durante la búsqueda del tesoro, por fortuna o casualidad (el objeto elige al héroe), etc. En los poemas sumerios la unión entre las figuras heroicas

¹⁵²⁴ Langdon 1915: 274. El fragmento corresponde a las líneas 23 y 24 de la edición de Alster (Alster 2004: 24).

¹⁵²⁵ Alster 2004: 24, 27.

y las armas excepcionales se expresa a través de un donante (un personaje poderoso se las otorga al héroe) o mediante el uso (el héroe explícitamente empuña el arma). Dado que Inanna y Ninurta comparten algunos modelos de armas singulares y que ello se especifica en los poemas, interpretamos que la ausencia de referencias entre Inanna y Šarur se debe a que la diosa no se asocia con este objeto.

El rol de Šargaz en la literatura sumeria está muy limitado. De todos los poemas que protagoniza Ninurta, el arma solo aparece en *Angim* (l. 130). Dado que tiene nombre propio (“La que aplasta a las multitudes”) y que se detalla la posición que ocupa (a la izquierda del dios), se trata de un arma excepcional. En *Angim* se establece un paralelismo entre Šarur y Šargaz: la primera es “La que siega” y la que ocupa la posición derecha mientras que la segunda es “La que aplasta” y se coloca a la izquierda¹⁵²⁶. Más allá de esta analogía literaria, que equipara ambos objetos, no disponemos de otras evidencias sobre el arma, de modo que no puede confirmarse que Šargaz y Šarur sean similares en atributos o que desempeñen los mismos roles.

Šargaz y a₂-an-kar₂ presentan la misma problemática. Es plausible que ambas sean armas excepcionales con talentos, poderes mágicos y roles similares a los de Šarur. Posiblemente también son objetos personificados, pero no disponemos de evidencias que lo atestigüen. Humanizar objetos, animales y fenómenos naturales y atmosféricos es un recurso que se utiliza con frecuencia en la literatura sumeria. Šarur, además, no es la única arma personificada. El arma Niri de Lugalbanda y las *Šebettu* de Nergal también lo son. Los objetos personificados tienen un rol muy potente en los poemas en los que aparecen (son objetos mágicos y personajes simultáneamente) y son una herramienta muy útil para ensalzar a sus portadores y distinguirlos del resto de sus congéneres. Por todo ello nos parece razonable que el fenómeno de la personificación, incluido el armamento, sea más amplio de lo que podemos documentar.

No obstante, si nos ceñimos a las evidencias, Šarur es el arma personificada más relevante del corpus sumerio: aparece en diversos poemas, desempeña un rol significativo y su asociación con Ninurta es total (ambos forman una unidad simbólica en la que arma y dios son consustanciales). Con Nergal sucede algo similar a partir del II milenio en las composiciones acadias.

La escasez de armas personificadas en la literatura sumeria puede deberse a las fuentes o tratarse de un mecanismo deliberadamente restrictivo que sólo se aplica en el

¹⁵²⁶ Sobre la relación entre ambas mazas véase: Krebernik 2010.

caso de Šarur para definir a Ninurta como el mejor y más importante de todos los héroes. El personaje que posee un elemento único es, por extensión, único en su clase. Ninurta, desde una perspectiva genérica, es como los demás dioses heroicos: tiene poderes increíbles, talentos sobrenaturales, realiza aventuras, lucha contra enemigos temibles, desafía a la autoridad, etc. En cambio, es el único que tiene un arma como Šarur de modo que, aunque sea igual que los demás y haga las mismas cosas, solamente él cuenta con un aliado de las características de Šarur. Y por ello, es el héroe entre los héroes.

En *Lugale* Ninurta se asocia con todo tipo de armas, excepcionales y corrientes. De entre todas, cabe señalar a $\hat{g}i\check{s}$ tukul que tiene tres usos en el poema: expresa de forma genérica el conjunto de armamento del dios (ll. 62, 136, 675), es una maza (ll. 63, 165, 127, 244, 331, 518) y funciona como sinónimo de Šarur (ll. 80, 161, 256).

La panoplia de armas corrientes de Ninurta se compone de: la lanza ($\hat{g}i\check{s}$ -gid₂-da), la jabalina (šukur), el carcaj (mar-uru₅), el pico ($\hat{g}i\check{s}$ gag), una especie de garrote (bar-us₂), el arma arrojadiza y el escudo ($\hat{g}i\check{s}$ ilar ^{kuš}gur₂₁^{ur3}) y las redes (sa-par₃ y ^{sa}šu₂-uš-gal). El manejo de todo tipo de armas refuerza la imagen guerrera del personaje y su destreza en la batalla.

Al examinar el armamento común de Ninurta observamos que éste presenta similitudes con el de Inanna. En ambos casos se priorizan las armas cuerpo a cuerpo, especialmente las mazas que son la clase preferente tanto a nivel excepcional como común. Inanna y Ninurta son los únicos personajes de todo el conjunto heroico que utilizan la lanza $\hat{g}i\check{s}$ -gid₂-da, la jabalina šukur y el pack compuesto por el arma arrojadiza $\hat{g}i\check{s}$ ilar y el escudo ^{kuš}gur₂₁^{ur3}. Estos dos personajes, además, presentan otra peculiaridad ya que ambos disponen de armas que solo se asocian con ellos. Sucede así, por ejemplo, con la daga $\hat{g}iri_2$ de Inanna¹⁵²⁷ o con las redes ^{sa}šu₂-uš-gal y sa-par₃ de Ninurta. A todo ello cabe añadir que Inanna y Ninurta comparten diversos modelos de armas excepcionales, tal y como se ha comentado.

Angim y *Lugale* utilizan el armamento de Ninurta de dos modos distintos. *Lugale*, describe las armas del dios en contexto bélico (ll. 78-82, 159-165, 256-260) mientras que *Angim* las sitúa en un escenario simbólico y de prestigio (ll. 129-150). Cada aventura da prioridad a un tipo de armamento. *Lugale* menciona 6 objetos excepcionales (todos ellos mazas) y 10 modelos de armas comunes. *Angim*, por su parte, señala 21 elementos

¹⁵²⁷ En *Angim* (l. 139) Ninurta se asocia con una daga excepcional que se denomina $\hat{g}iri_2$ gal $\hat{g}iri_2$ ana. Sin embargo, Inanna es la única que utiliza específicamente para combatir.

singulares (entre los que se identifican todo tipo de armas) y 2 corrientes. Pese a estas diferencias, los poemas coinciden en algunas clases y modelos:

<i>LUGALE</i>	<i>ANGIM</i>
ĝiš ¹ mi-tum (ll. 5, 79, 257)	mi-tum a ₂ me ₃ (l. 100) mi-tum an-na (l. 131)
^{sa} šu ₂ -uš-gal (ll.13, 122)	^{sa} šu ₂ -uš-gal (l. 137)
šar ₂ -ur ₃ (ll. 22-23, 80, 109, 115, 120, 161, 191-192, 196, 225-226, 253, 256, 263-264, 309)	šar ₂ -ur ₃ (ll. 129, 146-147).
ĝiš ¹ tukul (ll. 62, 63, 127, 136, 165, 244, 331, 518, 675)	ĝiš ¹ tukul (l. 154)
šita (l. 258) ŠEN.ŠITA ₂ (l. 63) ĝiš ¹ šita ₂ an-na (ll. 123, 686)	a-ma-ru me ₃ -a šita ₂ saĝ 50 (l. 140) ĝiš ¹ šita ₂ saĝ 50 (ll. 149-150)
ĝiš-gid ₂ -da (ll. 78, 160, 245, 249, 259)	ĝiš-gid ₂ -da (l. 143)
mar-uru ₅ (l. 82)	mar-uru ₅ (l. 141)
ĝiš ¹ ilar ^{kuš} gur ₂₁ ^{ur3} (l. 163)	ĝiš ¹ ilar ^{kuš} gur ₂₁ ^{ur3} (l. 142)

Las coincidencias con respecto a las clases y modelos de armamento no es lo único que *Angim* y *Lugale* comparten. Aunque se trata de dos aventuras distintas (*Angim* es una carencia y *Lugale* una fechoría), los dos poemas comparten protagonista, escenarios y los motivos literarios del enfrentamiento, celebración y reconocimiento público de Nippur. Sin embargo, la estructura de *Angim* y de la primera parte de *Lugale* (la que narra el combate entre Ninurta y Asag) se desarrolla a la inversa.

En *Angim* la primera parte del relato sitúa la acción en la montaña y narra los enfrentamientos del protagonista contra los “Slain-heroes”. La segunda parte, que es mucho más larga y el escenario central de la historia, cuenta la llegada del héroe a Nippur y la celebración de sus hazañas. *Lugale*, en cambio, comienza con una breve escena de festejo que da paso al escenario principal de la aventura que se sitúa en la montaña donde el dios se enfrenta con Asag. En la segunda parte, tras la restauración del orden, los dioses principales del panteón alaban la gesta de Ninurta.

Cada aventura coloca el armamento en un escenario distinto y lo utiliza para transmitir una determinada imagen del héroe. En *Angim*¹⁵²⁸ la enumeración de las armas se sitúa en la celebración y se emplea para destacar el estatus del protagonista y su superioridad. En *Lugale*, el armamento del dios aparece en contexto bélico y sirve para definir a Ninurta como un gran guerrero. *Angim* prioriza el uso simbólico del armamento

¹⁵²⁸ Cooper 1978: 75-85.

mientras que *Lugale* enfatiza la función práctica. Esta cuestión responde a las dos imágenes heroicas de Ninurta, que son complementarias entre sí, que cada poema refleja a través del armamento: la superioridad y el estatus privilegiado del personaje que transmiten las armas excepcionales y el carácter guerrero y belicoso que aporta el armamento común.

Basándonos en la inversión de los escenarios donde ocurre la aventura, en el tipo de armamento preferente en cada relato y en el rol de las armas en la construcción de la imagen heroica, proponemos que *Lugale* es cronológicamente posterior a *Angim* y que, desde la perspectiva estructural y temática, existe una línea de continuidad entre las dos composiciones que sugiere que ambas forman parte de una única historia. La primera parte de *Angim*, donde se narra la expedición del dios a la montaña y su victoria sobre los denominados “Slain-heroes”, tiene un tono y un estilo similar al del flashback. El *leitmotiv* de la historia, que es lo que sucede después de la situación inicial que recuerda esta gesta, es el reconocimiento público de las hazañas del protagonista. *Lugale* emplea la misma técnica del recordatorio para referirse a los sucesos que han ocurrido en *Angim*. Todo ello nos sugiere que historia de Ninurta está compuesta, al menos, por tres aventuras complementarias de las cuales *Angim* y *Lugale* serían la segunda y la tercera parte respectivamente. La aventura inicial, a la que *Angim* hace alusión, probablemente es la que narra el enfrentamiento entre Ninurta y los héroes de las montañas. Aunque todo ello se ha perdido.

La imagen de Ninurta que transmite cada poema es otro elemento que apoya que *Angim* sea cronológicamente anterior a *Lugale*. Al comparar el rol del protagonista en los relatos se observa que en *Lugale* Ninurta tiene un carácter épico que no se advierte en *Angim*. En *Lugale* el personaje experimenta todas las fases de la aventura, tanto las positivas como las negativas: es temerario e imprudente, sufre una derrota, su vida corre peligro, necesita el apoyo de un ayudante mágico y sólo tras un enfrentamiento titánico logra vencer a su enemigo. En *Angim*, en cambio, el protagonista es en todo momento un héroe victorioso que no tiene rival. *Lugale* transmite una imagen degradada de Ninurta ya que el poema humaniza al personaje añadiendo a su historia toda suerte de vicisitudes, algo que no sucede en *Angim*. La figura del antihéroe Asag, el rol decisivo de Šarur como ayudante mágico y el episodio de la derrota son elementos que condicionan al protagonista y que propician la degradación o humanización de su carácter y de sus actos. En *Angim*, el héroe no tiene rivales (ha derrotado aparentemente con facilidad a todos los

héroes a los que se ha enfrentado), no sufre ninguna derrota y no necesita el apoyo de auxiliares.

La degradación del protagonista que se produce entre *Angim* y *Lugale* no implica connotaciones negativas ni la pérdida de influencia o de relevancia del héroe sino un cambio en los valores que éste representa. La humanización de Ninurta enriquece al personaje con matices que no aparecen en *Angim*. *Lugale* enfatiza rasgos del carácter del héroe como son la temeridad, la inconsciencia y el espíritu de superación, utiliza la derrota para ensalzar la capacidad del protagonista de reponerse frente a la adversidad y, con la victoria disputada, el poema transmite que el esfuerzo, el coraje y la tenacidad de Ninurta unidas a sus capacidades excepcionales permiten que éste logre finalmente su propósito.

Angim representa la faceta magnífica de Ninurta, del héroe sin igual. *Lugale*, en cambio, ilustra a un personaje guerrero y combativo que se enfrenta a un reto inédito. Para mantener la conexión entre ambos relatos, y entre las dos facetas del dios, *Lugale* hace una selección del listado de armas de *Angim* (las mazas *mi-tum*, *šita₂* y *šar₂-ur₃*, la red de combate *šaš_u₂-uš-gal*, la lanza *ġiš-gid₂-da*, el carcaj *mar-uru₅*, el arma arrojadiza y el escudo *ġiš₁-ilar^{kuš}_{ur₂₁}^{ur₃}*) y las transforma en objetos comunes. Este contexto explica que Šarur funcione de un modo distinto en cada poema.

En *Angim* Šarur no es especialmente relevante. El poema no necesita detallar ni especificar que este objeto sea el más especial de todos los que Ninurta posee ya que todas las armas excepcionales del dios funcionan como un conjunto. Por ese motivo es suficiente con colocar a Šarur en una posición preeminente. *Lugale*, en cambio, sobredimensiona a Šarur y la transforma en una personificación que adopta el rol decisivo del auxiliar mágico. El poema concentra en ella todo el significado que transmite el armamento excepcional. Las armas desempeñan un rol esencial en *Angim* y *Lugale* ya que, además de caracterizar al protagonista y de retratar imágenes heroicas diferentes, el armamento es un recurso literario que conecta ambos relatos.

*Ninurta y la tortuga*¹⁵²⁹ es un poema breve, de 60 líneas, que se ha conservado a través de diversos manuscritos fragmentarios que proceden principalmente de Ur (CBS 8319 (+) 6/3, *484, *UET* 6/3, *20 y *SLTNi* 41(Ni 4003))¹⁵³⁰.

La aventura cuenta que Ninurta se ha enfrentado al joven Anzu (o a su cría) porque éste ha robado la tablilla del destino. Tras la victoria el objeto vuelve al Abzu. Ninurta se

¹⁵²⁹ *Ninurta y la tortuga*, ETCSL 1.6.3. Sobre este relato véase: Alster 1972, 2006; Bottéro y Karmar 1989: 418-423; Kramer 1984, entre otros.

¹⁵³⁰ Alster 2006: 14.

deja convencer por el pájaro y planea apoderarse de la tablilla. Enki se percata de las intenciones ilícitas del joven héroe y le tiende una trampa. Ninurta acaba apresado por una tortuga y humillado. Ninmena, la madre del protagonista, intercede en la fase final del poema para pedir a Enki que libere a su hijo.

La composición acadia titulada *El mito de Anzû*¹⁵³¹ presenta paralelismos con este poema, aunque sólo en la fase inicial de la historia. La aventura acadia cuenta como Anzû, que desea ser más poderoso, aprovecha una distracción de Enlil para robarle la tablilla del destino¹⁵³². Ante la situación, los dioses buscan a un paladín para recuperar el objeto y restaurar el orden. Ea propone a su hijo Ninurta que acepta la misión y, tras enfrentarse y derrotar a Anzû, devuelve la tablilla robada y es aclamado por todos los dioses.

Aunque los dos poemas son semejantes temáticamente, *Ninurta y la tortuga* y *El mito de Anzû*¹⁵³³ presentan diferencias significativas. En el relato sumerio el poseedor de la tablilla es Enki, no Enlil y aunque en los dos poemas aparecen los mismos personajes principales (Enki/Ea, Ninurta y Anzû) el rol que desempeñan es distinto. En el relato acadio Enki/Ea es el mandatario, Ninurta el héroe y Anzû el antihéroe. En el poema sumerio, en cambio, Enki es el héroe (del tipo víctima), Ninurta el antihéroe y Anzû¹⁵³⁴ el auxiliar del antagonista. El episodio de enfrentamiento que sucede en cada aventura también es diferente ya que en el relato acadio la lucha es entre Anzû y Ninurta y en el sumerio entre Enki y Ninurta. Por último, cabe destacar que la imagen de Ninurta que transmite cada composición es muy distinta. El relato acadio presenta a Ninurta como el héroe de los dioses mientras que, en el sumerio es un antihéroe egoísta y ambicioso que no planea restaurar el orden, sino quebrantarlo. Por todo ello consideramos que *Ninurta y la tortuga* y *El mito de Anzû* no son dos versiones de la misma aventura, sino que el relato acadio utiliza el poema sumerio como referencia para crear una nueva historia.

Ninurta y la tortuga, desde la perspectiva de la imagen heroica, es un poema similar a *Inanna y Gudam*. Ambos son relatos peculiares en tanto que Ninurta se aleja del ideal heroico que transmiten *Angim* y *Lugale*. *Ninurta y la tortuga* e *Inanna y Gudam* amplían la humanización del protagonista que se inicia *Lugale*. En estas dos aventuras Ninurta no

¹⁵³¹ Sobre este relato véase: Foster 1993: 458-482; <http://oracc.museum.upenn.edu/cams/anzu/corpus>. Última consulta, 02-05-2020. Sobre la relación entre *El mito de Anzû* y *Angim* y *Lugale* véase: Wisnom 2019: 33-64.

¹⁵³² La tablilla del destino ocupa una posición destacada en la tradición literaria acadia. Sobre este peculiar objeto y su función en el *Enūma eliš* y en *El mito de Anzû* véase: Wisnom 2019: 78-88, 166.

¹⁵³³ Sobre la relación entre Anzû y Ninurta en los relatos sumero-acadios véase: Wiggermann 1992: 156-163.

¹⁵³⁴ Alster traduce amar anzu (AN.IM.DUGUD)^{mušen} como “young Anzu”, “baby Anzu” o “Anzu chick” (Alster 2006: 20-21).

sólo es el antihéroe, sino que es derrotado y sometido. Alster argumenta que *Ninurta y la tortuga* es una parodia cuyo objetivo es el de ridiculizar al héroe por excelencia¹⁵³⁵. Desde nuestro punto de vista, *Inanna y Gudam* tiene la misma intención.

Ninurta y la tortuga es una aventura de fechoría (tipo F1) cuyo esquema de funciones es el siguiente:

$\alpha \xi^1 A^2 C \uparrow_{\text{contr}} G^3_{\text{contr}} H-J K^2 U$

(α) Situación inicial. Ninurta derrota al joven Anzu y la tablilla del destino, que había sido robada, vuelve al Abzu (Seg. B, ll. 1-4).

(ξ^1) Información. El joven Anzu se lamenta por la pérdida y convence a Ninurta para que se apodere del objeto mágico (Seg. B, ll. 5-8).

(A^2) Fechoría.

($C \uparrow_{\text{contr}}$) Comienza la oposición con el héroe. Partida del antihéroe.

(G^3_{contr}) Viaje del antihéroe. Ninurta llega al Abzu con el objetivo de robar la tablilla (Seg. B, ll. 10-14).

(H-J) Combate y victoria. Enki advierte las pretensiones de Ninurta y trata de disuadirle alabando sus gestas (Seg. B, ll. 15-24). El joven, lejos de olvidarse de su propósito, enfurece y se alza contra Enki. Isimud interviene para detenerle (Seg. B, ll. 25-35) y mientras tanto Enki moldea una tortuga que prepara una trampa. Enki atrae a Ninurta y éste cae prisionero en un hoyo (Seg. B, ll. 36-41).

(K^2) Reparación de la fechoría. Ninurta es apresado.

(U) Castigo del agresor. Enki castiga al joven héroe (Seg. B, ll. 42-54). La madre Ninurta, Ninmena, acude en su auxilio y suplica a Enki que libere a su hijo (Seg. B, ll. 55-60).

Personajes y funciones:

Agresor/Antihéroe: Ninurta

Padre/madre: Ninmena

Auxiliares: Anzu, Isimud, tortuga

Héroe: Enki

¹⁵³⁵ Alster 1972: 120. Sobre el carácter de parodia del relato véase: Alster 2006: 31-35.

En este poema el armamento de Ninurta es escaso. El relato contiene dos referencias que suceden al principio de la aventura, cuando se explica que Ninurta se ha enfrentado y ha vencido a Anzu.

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA ¹⁵³⁶
ḡiṣtukul	X1A X1B X1C AOcac	<i>Ninurta y la tortuga</i> , l. 1: dug ₄ -ga-ni-ta ḡiṣtukul-zu ḥul-a mu-ni-in-tag “(El joven Anzu dice) siguiendo sus órdenes, tú arma, la temible, me golpeó”. <i>Ninurta y la tortuga</i> , l. 17: mušen ḡiṣtukul-ka [la-ga-z]-[ga]u bi ₂ -dab ₅ -ba-še ₃ “Tu capturaste el pájaro con tu arma poderosa”

Interpretamos que el arma ḡiṣtukul que se define como “temible” (l. 1) y “poderosa” (l. 17), es Šarur. En *Lugale* ḡiṣtukul se utiliza como sinónimo del arma excepcional en diversas ocasiones, de modo que por analogía consideramos que en este caso sucede lo mismo.

El relato incluye otra referencia sobre el armamento, aunque al estar descontextualizada no se sabe a quién pertenece. En el primer segmento del poema¹⁵³⁷, que está muy dañado, aparece ḡiṣ:ilar /KA\ [...] ¹⁵³⁸ (Alster plantea la lectura GIŠ.ŠUB [...] ¹⁵³⁹). Ninurta se asocia con este tipo de arma arrojadiza en otras composiciones¹⁵⁴⁰ por lo que es posible que en esta parte perdida del poema se hiciese referencia a algunas de las armas del dios.

Aunque en *Ninurta y la tortuga* el armamento del dios está muy limitado, la presencia velada de Šarur no sólo conecta este relato con las demás composiciones de Ninurta, sino que a través de ella se transmite la imagen excepcional del protagonista. Dado que el pájaro, ya derrotado, dice que el arma de Ninurta le ha golpeado siguiendo las órdenes del dios, interpretamos que Šarur, igual que en *Lugale*, es un arma personificada. La mención al pájaro Anzu, que aparece en la situación inicial de la

¹⁵³⁶ Empleamos la traducción propuesta por Alster (Alster 2006).

¹⁵³⁷ Seg. A, *SLTNi* 41 (Ni 4003).

¹⁵³⁸ <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=c.1.6.3&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=c163.A.1#c163.A.1>. Última consulta, 10-05-2020.

¹⁵³⁹ Alster 2006: 14-15.

¹⁵⁴⁰ *Angim*, ETCSL 1.6.1, 142; *Lugale*, ETCSL 1.6.2, 163.

aventura, es otro elemento que vincula este poema con *Angim y Lugale*, ya que Anzu es uno de los “Slain-heroes”. Basándonos en la mención de Anzu, en el rol de Šarur y en la humanización aumentada del héroe, proponemos que *Ninurta y la tortuga* es una composición cronológicamente posterior a *Angim* y a *Lugale*.

*Inanna y Gudam*¹⁵⁴¹ es el último relato cuyo protagonismo atribuimos a Ninurta. Se trata de una aventura breve de 46 líneas de la que se han conservado únicamente dos manuscritos: PBS 5, Pl. xvii, no.26 (A= PBS 5, 26: CBS 13859) e ISET 2, Pl. 174 (B= ISET 2, Pl. 12: Ni 4409).

El poema narra que durante lo que podría ser un festival en honor de Inanna, Ninurta/Gudam está en Uruk (Il. 1-10). El dios decide atacar la ciudad y aunque el músico Lugal-gabaġal trata de persuadirle (Il. 16-22) Ninurta/Gudam empieza a destruirlo todo y a matar a sus habitantes (Il. 27-31). Entonces aparece el pescador de Inanna que le deja fuera de combate y le lleva ante la diosa (Il. 32-34) que le castiga, pero le perdona la vida (Il. 33-45). El relato concluye con una alabanza a Inanna¹⁵⁴².

Esta aventura es una fechoría (tipo F2) con el esquema siguiente de funciones¹⁵⁴³:

$\alpha A^{19} C_{\text{contr}} H-J K^1 U$

(α) Situación inicial. Ninurta/Gudam está en Uruk (Seg. A, Il. 1-2; Seg. B, Il. 1-9).

(A¹⁹) Fechoría. Ninurta/Gudam y sus secuaces deciden atacar la ciudad.

(C_{contr}) Comienza la oposición con el héroe. El músico Lugalgabagal¹⁵⁴⁴ trata de detener a Ninurta/Gudam sin éxito (Seg. B, Il. 11-31).

(H-J) Combate y victoria. Inanna envía al pescador¹⁵⁴⁵ y éste deja a Ninurta/Gudam fuera de combate (Seg. B, Il. 32-34).

(K¹) Reparación de la fechoría. El antihéroe es capturado y llevado en presencia de Inanna.

¹⁵⁴¹ *Inanna y Gudam*, ETCSL 1.3.4. Sobre el relato véase: Heimpel 1971; Römer 1991; Frayne 2001; Alster 2004; Gadotti 2006, entre otros.

¹⁵⁴² Alster 2004: 28.

¹⁵⁴³ Para diseñar el esquema funcional del relato y agrupar las líneas de texto de cada fase hemos utilizado la traducción de Alster (Alster 2004).

¹⁵⁴⁴ Alster sugiere que el músico, que forma parte del séquito de Gudam, recibe órdenes de Inanna para tratar de convencer a su señor y que cese en su empeño (Alster 2004: 29). Sobre la función del músico en el relato véase: Alster 2004: 31-32.

¹⁵⁴⁵ Alster propone que la presencia de este peculiar personaje (šu-peš tur) es una referencia indirecta a otro relato mitológico, *Inanna raubt den 'grossen Himmel*, donde Inanna recibe la ayuda de un pescador (Alster 2004: 35-38).

(U) Castigo del agresor. Inanna perdona la vida de Ninurta/Gudam, pero le obliga a permanecer en una zanja en Zabalam (Seg. B, ll. 35-46).

Personajes y funciones:

Agresor/Antihéroe: Gudam/Ninurta

Auxiliares: Lugalgabagal, el pescador

Héroe: Inanna

En este poema, igual que sucede en *Ninurta y la tortuga*, aparecen dos referencias sobre el armamento del dios:

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
$\hat{g}i\hat{s}$ tukul /šar ₂ -ur ₃	X1A X1B X1C AOcac	<i>Inanna y Gudam</i> , l. 24: šar ₂ -ur ₃ a ₂ nam-ur-sa \hat{g} - $\hat{g}a_2$ - $\hat{g}u_{10}$ šu nu-um-ma-ti “Apenas necesito coger a Šarur, mi arma heroica, en mis manos” <i>Inanna y Gudam</i> , l. 29: šar ₂ -ra $\hat{g}i\hat{s}$ tukul-a-na mu-ni-in-ug ₇ “Con su arma (Ninurta/Gudam) mató a muchos (habitantes de Uruk)”

En la composición se incluyen dos referencias adicionales sobre el armamento. Una de ellas alude a las armas de los secuaces de Ninurta/Gudam¹⁵⁴⁶. La otra indica que el pescador de Inanna va armado con un hacha¹⁵⁴⁷. Al final del relato (l. 42), aparece una tercera referencia que cita lo siguiente: $\hat{g}i\hat{s}?$ tukul-še₃ ma-r[a (?)]¹⁵⁴⁸. El estado fragmentario de esa parte del poema no permite determinar el significado que tiene $\hat{g}i\hat{s}$ tukul (si es una maza o un conjunto de armamento) ni a quien pertenece. Sin embargo, dado que esta línea se sitúa en el contexto del castigo al agresor, interpretamos que puede tratarse de otra referencia a Šarur (Inanna decide qué hacer con el arma “heroica” que Ninurta/Gudam ha utilizado para cometer su fechoría).

Consideramos que *Inanna y Gudam* oculta deliberadamente al verdadero antagonista de la historia, que es Ninurta, tras la figura enigmática de Gudam. Para

¹⁵⁴⁶ Seg. B, 12, 21: šar₂-ra $\hat{g}i\hat{s}$ tukul-a mu-na-an-dur₂-ne-eš, “La multitud se sentó junto a él preparada para usar sus armas” (Alster 2004: 23, 27).

¹⁵⁴⁷ Seg. B, 33: ur^{rud}dur₁₀-tab-ba mu-na-an-bar-re-ia-ka, “(el pescador de Inanna) dirigió su hacha contra él” (Alster 2004: 25, 27).

¹⁵⁴⁸ Alster 2004: 26-27.

evidenciar quien es realmente el antihéroe, sin tener que describirlo, el poema utiliza a Šarur, uno de los símbolos más representativos del dios. Este mecanismo también se aparece en *Ninurta y la tortuga*.

A modo de resumen podemos concluir que en las aventuras de Ninurta el armamento es un recurso fundamental. A través de las armas los poemas caracterizan al héroe desde distintas perspectivas, realzan la armonía del corpus y vinculan las composiciones que el dios protagoniza. Igual que sucede con Inanna, cuyos poemas presentan un patrón de armamento homogéneo, las hazañas de Ninurta también seleccionan el tipo, las clases y los modelos de armas idóneos para representar al personaje.

El conjunto de tipos, clases y modelos de armas que se asocian con Ninurta en los poemas que protagoniza es el siguiente:

TIPO DE ARMAMENTO Y CLASES	NOMBRE / MODELO DE ARMA ¹⁵⁴⁹
X1 AOcac	
Mazas	šar ₂ -ur ₃
	šar ₂ -gaz
	ġiš ³ mi-tum
	mi-tum an-na
	ġiš ³ mi-tum saġ 50
	mi-tum a ₂ me ₃
	šita
	ŠEN. ŠITA ₂
	ġiš ³ šita ₂ an-na
	a-ma-ru me ₃ -a šita ₂ saġ 50
	ġiš ³ šita ₂ saġ 50
	ġiš ³ tukul mar-uru ₅
Hacha	aga-silig
Lanza	ġiš-gid ₂ -da (XP-X1+ X1/X2)
Daga	ġiri ₂ gal ġiri ₂ an-na (XP-X1)
X1 Aa	
Redes de combate	^{sa} al-kad ₄
	^{sa} šu ₂ -uš-gal (XP-X1+ X1/X2)
Arco	ġiš ³ pan (XP-X1)
Carcaj	mar-uru ₅ (XP-X1+ X1/X2)
Armas arrojadas	ġiš ³ ilar (XP-X1+ X1/X2)
Armamento no identificado	ud-ba-nu-il ₂ -la
	kur-ra-šu-ur ₃ -ur ₃

¹⁵⁴⁹ Las armas polivalentes, identificadas con (XP), están repetidas puesto que, a diferencia de lo que sucede en el caso de Inanna donde todas ellas adoptan el formato común, las de Ninurta funcionan como objetos excepcionales y corrientes dependiendo de cada relato. Las armas polivalentes del dios se identifican como (XP-X1+ X1/X2) a excepción del arco que adopta el formato singular (X1-XP).

	erim ₂ -a ₂ -bi-nu-šub-bu
	ġiškim-til ₃
	muš-maḥ ka 7 saġ ġiš ra-ra DUB.GAG
X1 AD	
Escudo	kuš ^{ur3} gur ₂₁ (XP-X1+ X1/X2)
X1/X2 AOcac	
Mazas/armas contundentes	ġiš ^{ur3} tukul (XP-X1+ X1/X2)
	ġiš ^{ur3} gag
	bar-us ₂
Hachas	tun ₃
Lanza	ġiš-gid ₂ -da (XP-X1+ X1/X2)
X1/X2 Aa	
Redes de combate	sa ^{ur3} šu ₂ -uš-gal (XP-X1+ X1/X2)
	sa-par ₃
Jabalina	ġiš ^{ur3} šukur
Carcaj	mar-uru ₅ (XP-X1+ X1/X2)
Arma arrojadiza	ġiš ^{ur3} ilar (XP-X1+ X1/X2)
X1/X2 AD	kuš ^{ur3} gur ₂₁ (XP-X1+ X1/X2)

Los datos de la tabla anterior reflejan que, de todas las figuras heroicas, Ninurta es el personaje más singular de todos. La cantidad y variedad de armas excepcionales que se le atribuyen y la peculiar relación del dios con Šarur son factores que indican la superioridad que tiene este personaje frente a sus congéneres.

6.1.7 Šulpa'e

Šulpa'e es el último héroe de nuestra selección. El dios protagoniza la composición himnica titulada *Šul-pa-e A*¹⁵⁵⁰. Se trata de un poema de 85 líneas que se ha conservado a través de los manuscritos: AO 3925 (TCL 15 3) (+?) Ed. 09-405, 27 (BL VI), BM 87594 (CT 42 43) y VAT 6110 (VAS 2 78), que datan del periodo paleobabilónico.

Šulpa'e, igual que Martu, es un personaje poco destacado dentro del corpus literario sumerio. Cabe señalar que esta divinidad solamente aparece en *Šul-pa-e A* y en un pasaje de *El himno al templo Keš*¹⁵⁵¹.

Šul-pa-e A describe los rasgos más destacados del carácter de Šulpa'e. El relato empieza con una alabanza dedicada al dios donde se enfatizan sus atributos guerreros y

¹⁵⁵⁰ *Šul-pa-e A*, ETCSL 4.31.1. Sobre esta composición véase: Falkenstein 1963. Sobre esta divinidad y su atestiguación en la tradición sumeria véase: Delnero 2012b.

¹⁵⁵¹ *El himno al templo Keš*, ETCSL 4.80.2, 75-86.

se identifica a los miembros más destacados de su familia (ll. 1-18)¹⁵⁵². Tras ello, se enumeran las atribuciones más notables que posee. Šulpa'e es un héroe que se compara con una inundación majestuosa y con el viento del sur (l. 19), tiene ni₂ (l. 21), su aspecto es radiante (šul pa-e significa literalmente “juventud brillante”¹⁵⁵³), es como un nam-tar (un merodear de la noche, ll. 31-33) y es el señor de los jardines, los huertos, las plantaciones, los cañaverales y los animales (ll. 34-40). Entre sus funciones divinas más relevantes destacan que es el portador del trono y el mayordomo de mesa de Enlil (ll. 49-61). Las últimas líneas del relato están fragmentadas (ll. 61-85).

En la primera parte de la composición, en la que Šulpa'e se define como un héroe, el armamento se utiliza para ensalzar la faceta guerrera y belicosa del personaje:

ARMAS	TIPO Y CLASE	REFERENCIA
ĝiš-gaz ¹⁵⁵⁴	X1/X2 AOcac	Šul-pa-e A, l. 7: en a ₂ maḥ il ₂ -il ₂ -i ĝiš-gaz gu ₂ - erim ₂ ra “Señor que levanta sus grandes brazos, una maza de batalla que aplasta a los enemigos”
ĝiš-tukul	X1/X2 AO	Šul-pa-e A, l. 10: nir-ĝal ₂ ĝiš-tukul-a lipiš me ₃ -a “(De aspecto) señorial con sus armas en medio de la batalla”

Este relato contiene dos referencias relativas al armamento. La primera forma parte de una comparativa metafórica entre el poder físico del héroe (que se representa a través de sus brazos) y el arma ĝiš-gaz, la que “aplasta a los enemigos”. Por el contexto y el modo de uso del objeto (que es contundente y pesado) probablemente es algún tipo de maza o garrote, un arma de mano para combatir cuerpo a cuerpo. La segunda mención es ĝiš-tukul que interpretamos que se utiliza para representar el conjunto de armas que el dios maneja en la batalla. En ambos casos se trata de armas comunes (X1/X2, XP-X1/X2). Šulpa'e, igual que Asag, Nergal y Ninĝišzida, no posee armas excepcionales lo que indica que el personaje, desde la perspectiva del armamento, ocupa un nivel inferior al que ostentan Ninurta, Inanna y Martu.

¹⁵⁵² En este relato Šulpa'e es el esposo de Ninḥursaĝa. Esta cuestión también aparece en *El himno al templo Keš* (ETCSL 4.80.2, 80).

¹⁵⁵³ Black y Green 1992: 173.

¹⁵⁵⁴ Sobre ĝiš-gaz véase: Edzard 1976-1980a: 579; Sallaberger 2006: 468; Sommerfeld 2014a: 1635; Foxvog 2016: 27.

Aunque el armamento que aparece en este poema es limitado, las armas cumplen su función ya que, a través de ellas, se caracteriza al protagonista como héroe guerrero y se ensalza su carácter belicoso.

6.2 Análisis del armamento heroico

Tras examinar las armas que se asocian con las figuras heroicas sumerias (Asag, Inanna, Martu, Nergal, Ningišzida, Ninurta y Šulpa'e) observamos que el armamento no es un elemento fijo, sino que varía significativamente de un personaje a otro. A continuación, presentamos el conjunto completo del armamento heroico que aparece en los poemas sumerios seleccionados.

En el corpus hemos identificado 13 clases de armas distintas: las mazas, las hachas, las dagas, las lanzas, las jabalinas, el arco, las flechas, el carcaj, la honda, las armas arrojadas en general, las redes¹⁵⁵⁵, el escudo y el armamento no identificado. En cuanto al tipo, las armas pueden ser excepcionales, comunes o polivalentes. La polivalencia implica que ciertos objetos, dependiendo del contexto y de la imagen que se pretende transmitir a través de ellos, adoptan rasgos propios de las armas singulares o de las corrientes. El armamento polivalente comprende los objetos que cambian de forma dependiendo del personaje que los empuña y aquellos que varían en función de la aventura que protagoniza el mismo héroe. Es decir, que este tipo de armas son susceptibles de ser analizadas a nivel individual y comparativo.

El armamento polivalente puede cambiar de forma y representar dos significados distintos, el de los objetos singulares y el de los corrientes. Los tipos excepcional y común, en cambio, tienen un único formato y un significado que está predeterminado y es invariable. La distribución de las armas por categoría y tipo es la siguiente:

CATEGORÍAS	TIPO EXCEPCIONAL (X1)	TIPO COMÚN (X1/X2)	TIPO POLIVALENTE (XP)
Mazas ¹⁵⁵⁶	a ₂ -an-kar ₂ ĝiš mitum	bar-us ₂ ĝiš gag	ĝiš tukul

¹⁵⁵⁵ Aunque la red de combate es un arma de tipo arrojado hemos considerado oportuno situarla en una categoría independiente.

¹⁵⁵⁶ Todas las variantes que presentan las armas mitum y šita₂ se han agrupado y se contabilizan como dos modelos, ya que consideramos que los nombres y los apelativos que las distinguen añaden particularidades a los objetos, pero no varían la clase. Dentro del conjunto de las mazas se incluyen el pico (ĝiš gag) y el garrote (ĝiš-gaz).

	mi-tum a ₂ me ₃ mi-tum an-na ĝi ^š mi-tum saĝ 50 nam-šita ₄ šar ₂ -gaz šar ₂ -ur ₃ ĝi ^š šita ₂ ŠEN.ŠITA ₂ ĝi ^š šita ₂ an-na šita saĝ 7 a-ma-ru me ₃ - a šita ₂ saĝ 50 šita ₂ saĝ 50	ĝi ^š -gaz	
Hachas	aga-silig	urud ^h a-zi-in urud ^{dur} dur ₁₀ -al-lub tun ₃	
Dagas		ba-da-ra	ĝiri ₂
Lanzas			ĝi ^š -gid ₂ -da
Jabalinas		ĝi ^š šukur	
Arco			ĝi ^š pan
Flechas		ti	
Carcaj			mar-uru ₅
Honda		a ₂ -sag ₃	
Armas arrojadizas			ĝi ^š ilar
Redes	^{sa} al-kad ₄	sa-par ₃	^{sa} šu ₂ -uš-gal
Escudo			kuš ^{ur} gur ₂₁ ^{ur} ₃
Armamento no identificado	erim ₂ -a ₂ -bi-nu-šub-bu ĝi ^š kim-til ₃ kur-ra-šu-ur ₃ -ur ₃ muš- maḥ ka 7 saĝ ĝi ^š ra- ra DUB.GAG ud-ba-nu-il ₂ -la		

El número total de objetos distribuidos por categorías y tipo de armamento es el siguiente:

CATEGORÍAS	EXCEPCIONAL	COMÚN	POLIVALENTE	X1+X1/X2+XP
Mazas	6	3	1	10
Hachas	1	3	-	4
Dagas	-	1	1	2
Lanzas	-	-	1	1
Jabalinas	-	1	-	1
Arcos	-	-	1	1
Flechas	-	1	-	1

Carcaj	-	-	1	1
Honda	-	1	-	1
Armas arrojadas	-	-	1	1
Redes	1	1	1	3
Escudo	-	-	1	1
Armamento no identificado	5	-	-	5
Nº. Total	13	11	8	32

Los datos recogidos en las tablas anteriores indican que en la literatura sumeria el armamento prioritario de las figuras heroicas es el de tipo excepcional (X1). Aunque las armas singulares cuentan con más modelos distintos que las comunes, el tipo corriente (X1/X2) es más variado en lo que a categorías se refiere. Esta diferencia obedece a la imagen heroica que cada conjunto transmite. Los poemas concentran el armamento excepcional en torno a la maza porque consideran que esa es la categoría de armas ideal para representar la singularidad del héroe y su estatus superior. En cambio, para que la imagen guerrera y belicosa cobre fuerza se necesita dotar al protagonista de una panoplia amplia que incluya todas las clases de armas posibles. Por este motivo, el armamento corriente es más variado y la preferencia por una determinada categoría sobre las demás no es tan acusada como sucede en el conjunto excepcional. Las armas polivalentes pueden transmitir indistintamente la imagen heroica de cada tipo de armamento. Los poemas determinan cuales son las categorías susceptibles de la transformación ya que no todas las clases son polivalentes.

En los poemas sumerios el armamento ofensivo (AO) es prioritario. De las 13 categorías de armas identificadas en las composiciones solamente una de ellas hace referencia al armamento defensivo (AD). La clase que se ha definido como armamento no identificado, por el contexto y la descripción que presenta cada objeto, también pertenecen al bloque ofensivo. En función de su uso, si es cuerpo a cuerpo (AOcac) o arrojado (Aa), la distribución del armamento heroico es la siguiente:

AOcac (X1+X1/X2+XP)	AA (X1+X1/X2+XP)	AD (X1+X1/X2+XP)
Mazas: 10	Jabalinas: 1	Escudo: 1
Hachas: 4	Arcos: 1	
Dagas: 2	Flechas: 1	
Lanzas: 1	Carcaj: 1	
	Honda: 1	
	Armas arrojadas: 1	
	Redes: 3	

Total: 4 categorías, 17 modelos	Total: 7 categorías, 9 modelos	Total: 1 categoría, 1 modelo
---------------------------------	--------------------------------	------------------------------

Basándonos en el número de categorías que componen cada bloque, el armamento de mano (AOcac) es menos representativo que el arrojadizo (Aa). Cuatro categorías comprenden el primer grupo frente a las siete del segundo (4 AOcac vs 7 Aa). Sin embargo, si examinamos los modelos de armas distintos que incluye cada categoría el conjunto cuerpo a cuerpo es muy superior al arrojadizo (17 AOcac vs 9 Aa). El armamento defensivo (AD) cuenta con una sola categoría y un único modelo. Estos datos revelan que la literatura heroica sumeria contempla el armamento desde la perspectiva ofensiva.

En los poemas las armas de los héroes se utilizan con tres propósitos: para proyectar una imagen, para caracterizar a los personajes y para recrear el enfrentamiento. La discriminación del armamento defensivo que sucede en los relatos es deliberada, ya que los héroes sumerios son personajes activos y agresivos que se definen por medio de los ideales y los valores propios de los guerreros y del combate. Los protagonistas de los poemas aceptan la llamada de la aventura y buscan el enfrentamiento, no se defienden ni tratan de rehuirlo. En este contexto el armamento defensivo carece de sentido ya que no se ajusta a la personalidad ni a los actos que realizan los personajes.

La literatura sumeria emplea el armamento para representar dos tipos de imágenes heroicas distintas: la del héroe sin igual (X1, XP-X1) y la del guerrero (X1/X2, XP-X1/X2). La primera se transmite a través de las armas excepcionales y la segunda por medio de las corrientes. Ambas imágenes son complementarias entre sí y a menudo aparecen conjuntamente en las composiciones. Para homogeneizar las representaciones de las figuras heroicas la literatura establece un significado concreto para cada tipo de armamento. De este modo, la presencia de los objetos proyecta una imagen específica de su portador. Cuando un héroe empuña un arma ^{ĝi}mitum o una ^{ĝi}šita₂ la singularidad, los poderes mágicos o las cualidades excepcionales de estas se trasladan al usuario que, por extensión, se considera del mismo modo que las armas que posee. En cambio, cuando ese mismo héroe se asocia con el armamento corriente el mensaje que se transmite es diferente. El personaje es un guerrero belicoso cuya destreza en el combate se acentúa dependiendo de la variedad de armas que es capaz de manejar. La imagen de la excepcionalidad es comparativa y restrictiva ya que esta implica necesariamente distinguir al héroe del resto de sus congéneres. La ilustración del guerrero, en cambio, es

colectiva y común ya que todos los personajes que forman parte de la clase heroica en la literatura sumeria se caracterizan, con mayor o menor énfasis, de este modo.

Al delimitar el significado de las armas excepcionales y de las comunes se afianza el rol que desempeña cada tipo de armamento y se crea una pauta que armoniza el conjunto heroico. Para flexibilizar el patrón de armamento y adaptarlo a las necesidades de las composiciones sin tener que modificar constantemente el formato y el sentido de cada objeto (algo que podría devaluarlos y acabar diluyendo su significado) se crea el tipo polivalente, es decir, que se selecciona un grupo de armas y se les atribuye la cualidad de representar indistintamente a los tipos excepcional y común (Xp-X1, XP-X1/X2). Las categorías y modelos que forman parte del conjunto polivalente son: la maza ^{ĝiš}tukul, la lanza ^{ĝiš}-gid₂-da, la daga ^{ĝiri}₂, el arco ^{ĝiš}pan, el carcaj mar-uru₅, el arma arrojada ^{ĝiš}ilar, la red ^{sa}š_{u2}-uš-gal y el escudo ^{kuš}gur₂₁^{ur3}.

Las armas polivalentes no pertenecen estrictamente a ningún tipo de armamento. Estos objetos no son excepcionales o comunes, sino que varían en función de cada relato. La transformación de las armas polivalentes en excepcionales se realiza básicamente añadiendo un nombre propio, sobrenombre o epíteto al objeto en cuestión. En cambio, si lo que se pretende es que dicho objeto sea del tipo común basta con despojarlo de cualquier especificación y colocarlo junto a otros elementos corrientes. Mediante este sencillo mecanismo, dependiendo del contexto, las armas pueden ser un objeto fabuloso que hace destacar a su portador o el conjunto de útiles que el personaje utiliza para combatir.

Desde nuestro punto de vista, la literatura sumeria diseña a los personajes mediante un esquema de tres niveles. Cada una de las fases que componen dicho esquema utiliza el armamento de un modo determinado (uso simbólico o práctico) y da prioridad a un tipo (X1, XP-X1, X1/X2, XP-X1-X2):

NIVEL	CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES	USO DEL ARMAMENTO	TIPO DE ARMAMENTO ¹⁵⁵⁷
Microscópico	Valores e ideales propios de héroes y antihéroes	Utilización simbólica Sobredimensionamiento del protagonista/antagonista	X1 XP-X1
Mesoscópico	Características de la clase heroica	Utilización práctica Caracterización guerrera Atributos de clase Descripción del combate	X1/X2 XP-X1-X2

¹⁵⁵⁷ Las construcciones metafóricas y los símiles elaborados con armas, el tipo X3, es un recurso que se emplea en todos los niveles.

Macroscópico	Personalización de los personajes	Utilización simbólica y práctica Especificaciones de las armas que se trasladan a los personajes	X1 XP-X1 X1/X2 XP-X1-X2
--------------	-----------------------------------	---	----------------------------------

La fase microscópica es la que representa los valores e ideales propios de los héroes y antihéroes (la que define qué es cada personaje). Las armas se utilizan desde una perspectiva esencialmente simbólica donde cada objeto representa la grandeza y la singularidad del personaje (todos los héroes y antihéroes son figuras ideales). La fase mesoscópica es la que determina los elementos característicos de clase que comparten todas las figuras heroicas (establece cómo son los personajes). En este nivel las armas son funcionales (los protagonistas del relato las usan o las preparan para combatir) y cumplen dos propósitos: enfatizar la condición guerrera y el belicismo de héroes y antihéroes y proyectar el escenario de combate.

En el nivel microscópico las armas son vehículos para transmitir una idea. En el mesoscópico, en cambio, los objetos son la idea por sí mismos. A nivel microscópico una maza excepcional simboliza la singularidad y el estatus del héroe que la posee de modo que el relato enfatiza la idea que subyace tras el arma, no en el arma en sí misma. A nivel mesoscópico una maza común es una herramienta de combate. En este contexto el poema focaliza el objeto, no lo que significa.

La personalización del protagonista (la que describe quién es y distingue al personaje de los demás) es la fase macroscópica. En ella se entremezclan el uso simbólico y práctico del armamento para dotar a héroes y antihéroes de peculiaridades a través de las armas que poseen y que empuñan de manera que los objetos se convierten en señas de identidad de los personajes.

Los poemas establecen qué tipos, categorías y modelos de armas son idóneos para cada figura heroica. Tras analizar individualmente el armamento que posee cada personaje, la relación entre las figuras y las armas con las que se asocian es la siguiente:

- Armamento excepcional:

CATEGORÍAS	NOMBRE/MODELO	USUARIOS
Mazas	a ₂ -an-kar ₂	Inanna
	ḡi ^s mitum	Inanna Martu Ninurta

	nam-šita ₄	Inanna
	šar ₂ -gaz	Ninurta
	šar ₂ -ur ₃	Ninurta
	ĝiš ^š šita ₂	Ninurta
Hachas	aga-silig	Ninurta
Redes	^{sa} al-kad ₄	Ninurta
Armamento sin tipificar	erim ₂ -a ₂ -bi-nu-šub-bu	Ninurta
	ĝiškim-til ₃	Ninurta
	kur-ra-šu-ur ₃ -ur ₃	Ninurta
	muš-maḥ ka 7 saĝ ĝiš ra-ra DUB.GAG	Ninurta
	ud-ba-nu-il ₂ -la	Ninurta

- Armamento común:

CATEGORÍAS	NOMBRE/MODELO	USUARIOS
Mazas	bar-us ₂	Ninurta
	ĝiš ^š gag	Ninurta
	ĝiš-gaz	Šulpa'e
Hachas	^{urud} dur ₁₀ -al-lub	Inanna
	tun ₃	Ninurta
	^{urud} ḥa-zi-in	Inanna Nergal
Dagas	ba-da-ra	Inanna
Jabalinas	ĝiš ^š šukur	Inanna Ninurta
Flechas	ti	Inanna Martu Ningišzida
Honda	a ₂ -sag ₃	Inanna
Redes	sa-par ₃	Ninurta

- Armamento polivalente:

CATEGORÍAS	NOMBRE/MODELO	USUARIOS	FORMATO
Mazas	ĝiš ^š tukul	Asag Inanna Martu Nergal Ninurta Šulpa'e	XP-X1/X2 XP-X1/X2 XP-X1/X2 XP-X1/X2 XP-X1+ X1/X2 XP-X1/X2
Dagas	ĝiri ₂	Inanna Ninurta	XP-X1/X2 XP-X1

Lanzas	ĝiš-gid ₂ -da	Inanna Ninurta	XP-X1/X2 XP-X1 + X1/X2
Arcos	ĝišpan	Martu Ninurta	XP-X1/X2 XP-X1
Carcaj	mar-uru ₅	Inanna Martu Ninĝišzida Ninurta	XP-X1/X2 XP-X1/X2 XP-X1/X2 XP-X1 + X1/X2
Armas arrojadizas	ĝišilar	Inanna Ninurta	XP-X1/X2 XP-X1 + X1/X2
Redes	^{sa} šu ₂ -uš-gal	Ninurta	XP-X1 + X1/X2
Escudo	^{kuš} gur ₂₁ ^{ur3}	Inanna Ninurta	XP-X1/X2 XP-X1 + X1/X2

La distribución total de las armas que utiliza cada personaje, es la siguiente¹⁵⁵⁸:

TIPO DE ARMAMENTO ¹⁵⁵⁹	NINURTA	INANNA	MARTU	NERGAL	NINĜIŠZIDA	ŠULPA'E	ASAG
X1 AOcac	10	4	1	-	-	-	-
X1 Aa	1	-	-	-	-	-	-
X1/X2 AOcac	3	3	-	1	-	1	-
X1/X2 Aa	2	3	1	-	1	-	-
XP AOcac	3	3	1	1	-	1	1
XP Aa	4	2	2	-	1	-	-
XP AD	1	1	-	-	-	-	-
Nº. de armas que maneja el héroe	24	16	5	2	2	2	1

Las tablas anteriores reflejan que el armamento de tipo excepcional es el más numeroso, aunque no es el más extendido entre las figuras heroicas. Si nos basamos únicamente en el número de modelos disponibles, la conclusión es que el conjunto de armas singulares es el más representativo en el corpus y, por tanto, el armamento preferente de los héroes sumerios. Sin embargo, los poemas limitan las armas excepcionales a tres personajes: Ninurta, Inanna y Martu. Dado que la imagen que transmiten estos objetos es la de la singularidad, la exclusividad y la distinción del portador las restricciones tienen todo el sentido ya que un uso generalizado devalúa su significado. El armamento excepcional no se distribuye de manera homogénea entre sus tres usuarios. Ninurta posee 11 armas singulares, Inanna 4 y Martu solamente una, de modo que este tipo de armamento pertenece, esencialmente, a dos personajes. Por el

¹⁵⁵⁸ En este caso no hemos ordenado alfabéticamente a los personajes, sino que se distribuyen, de mayor a menor, en función del número de armas con las que se asocian.

¹⁵⁵⁹ En el caso del armamento polivalente se suman los objetos de los tipos XP-X1 y XP-X1/X2.

volumen de objetos especiales que posee, Ninurta es el héroe más destacado y más sobredimensionado del corpus heroico sumerio.

La maza es la categoría singular por excelencia. Dado que ^{ĝi}mitum es el objeto elegido para los tres héroes que se asocian con las armas excepcionales suponemos que, de entre todos los modelos disponibles, este es especial. Las mazas *šita*₂ que empuñan Inanna y Ninurta, también son significativas. Entre ellos dos, los poemas mencionan 5 modelos distintos entre los que se destaca especialmente “el arma *šita* de siete cabezas” (*šita saĝ 7*) que ambos comparten. Mientras que Inanna y Martu limitan sus armas excepcionales a la categoría de las mazas, Ninurta cuenta con un amplio repertorio de objetos fabulosos entre los que se incluye un hacha, una red y cinco armas más cuya clase no se ha podido determinar.

La superioridad de Ninurta en el tipo excepcional también se evidencia en el armamento polivalente. Al analizar este conjunto observamos que, a diferencia de lo que sucede en el bloque excepcional y en el común donde las armas se concentran en manos de Inanna y Ninurta, los objetos polivalentes se asocian con diversos personajes. La peculiaridad de este tipo de armamento es que distingue claramente las armas de los héroes y las que pertenecen a Ninurta.

Asag, Inanna, Martu, Nergal, Ninĝišzida y Šulpa'e se relacionan con armas polivalentes que, en todos los casos, adoptan la forma común (XP-X1/X2). En cambio, cuando dichas armas se asocian con Ninurta, estas adoptan el formato excepcional (XP-X1) y el corriente (XP-X1/X2) dependiendo de cada relato. La polivalencia indica que ciertas clases y modelos de armas están a disposición de todas las figuras heroicas. Sin embargo, la comparativa entre el formato que estos objetos adoptan en manos de Ninurta y lo que sucede con el resto de personajes evidencia que las armas polivalentes que adoptan el formato excepcional se limitan a Ninurta. Otro dato significativo consiste en que mientras la mayoría de personajes se asocia con algunas armas de este tipo, Ninurta las controla todas.

El armamento común es un conjunto más variado que el bloque excepcional, tanto por las clases y modelos de armas que lo componen como por los usuarios que las utilizan. En los poemas, identificamos: 3 modelos de armas contundentes (maza, pico y garrote) que se asocian con Ninurta (2) y Šulpa'e (1), 3 tipos de hachas¹⁵⁶⁰ que pertenecen a Inanna (2), Nergal (1) y Ninurta (1), la daga de Inanna, la jabalina de Inanna y Ninurta, las flechas

¹⁵⁶⁰ Inanna y Nergal utilizan el mismo modelo, el hacha ^{urud}ĥa-zi-in.

de Martu, Inanna y Ninġišzida, la honda de Inanna y la red de Ninurta. Esta vez, Inanna es la que concentra el mayor número de clases y de modelos de armas. Aunque este tipo contempla las armas de mano (maza, hacha y daga) y las arrojadizas (jabalina, red, honda y flechas), las que están diseñadas para el combate cuerpo a cuerpo son más significativas.

El armamento excepcional y el común priorizan las armas ofensivas de mano. El tipo polivalente, en cambio, es un grupo más homogéneo en el que todas las categorías se representan a través de un modelo, de modo que no hay una clase preferente. En los tres tipos las figuras heroicas más destacadas, por número de armas y variedad de modelos, son Ninurta e Inanna.

Los tipos, categorías y modelos de armas que mencionan los poemas, además de crear imágenes sobre los personajes, también se utilizan para recrear las escenas de enfrentamiento lo que, a su vez, revela datos significativos del carácter de las figuras heroicas. En los relatos de aventuras el combate, ya sea entre el héroe y el antihéroe o una pelea entre el protagonista y un enemigo, es un episodio clave en la historia. Cuando el combate es de tipo cuerpo a cuerpo, el relato propone un escenario de lucha directa que se caracteriza por la fuerza bruta y la violencia de los contendientes. En cambio, si el enfrentamiento es a distancia se plantea una escena de confrontación estratégica en la que el atacante busca el desgaste de su enemigo. En este tipo de enfrentamiento, la fuerza y la violencia son secundarias frente a la estrategia, la rapidez y el efecto sorpresa.

La literatura utiliza un armamento específico para representar cada escenario de combate: las armas de mano tienen prioridad en la lucha cuerpo a cuerpo mientras que los proyectiles definen la contienda a distancia. Cada tipo de enfrentamiento proyecta un modelo de guerrero diferente: el héroe aguerrido (el personaje que destaca por su fuerza y su agresividad y que empuña las armas cuerpo a cuerpo) y el héroe estratega (aquel que se caracteriza por el ingenio y la astucia y por utilizar el armamento arrojadizo). Los protagonistas de las aventuras sumerias se ajustan a estos dos prototipos.

Ninurta es el héroe aguerrido por excelencia. En todas sus composiciones los episodios de enfrentamiento que protagoniza son de tipo cuerpo a cuerpo. Sucede así en los dos combates contra Asag en *Lugale*, en los detalles de la victoria contra Anzu, en el intento fallido de atacar a Enki que sucede en *Ninurta y la tortuga*, en el asalto a Uruk que describe *Inanna y Gudam* y, probablemente, en la lucha que sucedió entre el dios y los “Slain-heroes” a la que alude *Angim*. Ninurta representa el combate físico, directo y violento en el que las armas de mano, como la maza, el hacha o la lanza, tienen prioridad.

En este contexto, el héroe destaca por su fuerza, por la contundencia de su ataque y por la agresividad que despliega contra sus enemigos.

Asag, Martu, Nergal y Šulpa'e¹⁵⁶¹, junto a Ninurta, forman parte del conjunto de los héroes aguerridos dado que todos ellos se asocian preferentemente con el armamento cuerpo a cuerpo y se definen por su fuerza y por la violencia de sus ataques. Es oportuno señalar que Martu y Nergal presentan matices. En el armamento de Martu, como se ha comentado, las armas arrojadas tienen un peso significativo. Sin embargo, el objeto más importante que posee el dios es la maza *mitum*. Aunque el poema no detalla qué tipo de armas utiliza Martu en la batalla, se describe al protagonista por su violencia y agresividad. En el caso de Nergal el armamento es un elemento secundario de la caracterización del personaje ya que éste destaca especialmente por sus poderes mágicos vinculados con el Inframundo. No obstante, Nergal es un guerrero temible que causa la destrucción y que participa activamente en los enfrentamientos. Aunque las armas aportan pocos datos en la caracterización de este personaje, las escenas de batalla en las que se sitúa plantean enfrentamientos directos y violentos.

Ninġišzida es distinto al resto de los héroes sumerios que se han analizado ya que este personaje no se asocia con las armas cuerpo a cuerpo. A Ninġišzida, que destaca por sus poderes mágicos, su intuición y su conexión con el Inframundo¹⁵⁶², se le atribuyen las armas arrojadas. Los poemas utilizan a las serpientes para idealizar a Ninġišzida y crean un paralelismo entre el modo de combatir de los ofidios y el del dios que se expresa por medio del armamento arrojado. Ninġišzida es un héroe del tipo estratega ya que su imagen guerrera no se construye sobre la fuerza o la violencia del enfrentamiento directo.

El armamento arrojado, que se cita en la panoplia de numerosos héroes, rara vez se utiliza. De hecho, Inanna es la única que emplea de forma práctica este tipo de armas en sus aventuras.

Inanna es un personaje especial. Tras analizar los poemas que protagoniza la diosa hemos observado que el armamento es un elemento esencial de su caracterización. Dados los tipos, modelos y clases de armas que empuña en cada poema, y el patrón que se repite en todos ellos, podemos concluir que Inanna adopta los dos prototipos. Cuando la diosa

¹⁵⁶¹ Nergal y Šulpa'e no se asocian metafóricamente con animales. Dado que las armas preferentes de ambos personajes son del tipo cuerpo a cuerpo consideramos que los dos se representan mediante imágenes heroicas similares a las de Ninurta.

¹⁵⁶² El relato *Ninġišzida A* muestra una imagen distinta del dios, donde se enfatiza la fuerza física del héroe que se compara con un león (*ur-maḥ*) y con un toro (*am*). Sin embargo, en dicho poema no se menciona ningún tipo de armamento (*Ninġišzida A*, ETCL 4.19.1, 1-3).

se muestra en su faceta más violenta en la batalla y empuña las armas cuerpo a cuerpo¹⁵⁶³ adopta una imagen similar a la de Ninurta, donde la fuerza, la agresividad y el potencial destructivo son los aspectos más destacados de la heroína. En otros relatos, Inanna destaca por su astucia, su destreza y por desarrollar una planificación estratégica de sus movimientos¹⁵⁶⁴. Aunque Inanna puede manifestar las dos modalidades de guerrera (aguerrida y estratega), la asociación prioritaria de la diosa con las armas de mano sugiere que la imagen ideal de la diosa se construye sobre la fuerza, la violencia y el enfrentamiento directo.

La distinción entre los dos prototipos guerreros que se construye mediante el enfrentamiento y el armamento se complementa con las metáforas de animales. Ningišzida es un leopardo¹⁵⁶⁵, un halcón¹⁵⁶⁶, una serpiente¹⁵⁶⁷ y un dragón¹⁵⁶⁸. Martu y Ninurta, en cambio, son leones¹⁵⁶⁹ y toros salvajes¹⁵⁷⁰. Inanna se compara con todo tipo de animales: ella es un halcón¹⁵⁷¹, un leopardo¹⁵⁷², un toro salvaje¹⁵⁷³, un león¹⁵⁷⁴ y un dragón¹⁵⁷⁵, dependiendo del relato. Estas metáforas cumplen un doble rol ya que describen a los personajes (cuyos atributos se comparan con los que tiene cada fiera) y explican su modo de combatir. Los leopardos, los halcones y los ofidios son animales cuyo ataque se basa en la rapidez y en la precisión. La velocidad felina, la puntería de las aves rapaces o la mordedura de las serpientes son cualidades que se pueden extrapolar al combate indirecto y al armamento arrojado. El león y el toro no son tan veloces ni ágiles como los animales anteriores, pero son mucho más fuertes y contundentes. Ellos destacan por la potencia y la fuerza bruta de sus ataques y embestidas, elementos que caracterizan los enfrentamientos directos y el impacto y el daño que causan las armas de mano.

El análisis de los distintos tipos de armas, clases y modelos que mencionan los poemas y su distribución entre las figuras heroicas revela que el armamento es un

¹⁵⁶³ *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2, 140, 142; *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 46.

¹⁵⁶⁴ *Inanna y Enki*, ETCSL 1.3.1; *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2, 6, 76.

¹⁵⁶⁵ *Ningišzida B*, ETCSL 4.19.2, 5.

¹⁵⁶⁶ *Ningišzida B*, ETCSL 4.19.2, 3.

¹⁵⁶⁷ *Ningišzida B*, ETCSL 4.19.2, 5.

¹⁵⁶⁸ *Ningišzida B*, ETCSL 4.19.2, 6.

¹⁵⁶⁹ *Martu A*, ETCSL 4.12.1, 3, 33; *Angim*, ETCSL 1.6.1, 72, 161. Asag se compara metafóricamente con un león (*Lugale*, ETCSL 1.6.2, 275).

¹⁵⁷⁰ *Martu A*, ETCSL 4.12.1, 16; *Angim*, ETCSL 1.6.1, 7. Asag también se compara con el toro (*Lugale*, ETCSL 1.6.2, 32).

¹⁵⁷¹ *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 32.

¹⁵⁷² *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 24.

¹⁵⁷³ *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2, 8; *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 25.

¹⁵⁷⁴ *Inanna y Ebiḥ*, ETCSL 1.3.2, 7; *Inanna C*, ETCSL 4.07.3, 23; *Inanna D*, ETCSL 4.07.4, 1-2.

¹⁵⁷⁵ *Los himnos para los templos*, ETCSL 4.80.1, 322.

elemento esencial en la construcción del prototipo heroico sumerio. En los poemas sumerios las armas desempeñan diversas funciones: caracterizan a los personajes (definen su carácter, sus habilidades y su modo de combatir), transmiten imágenes (el sobredimensionamiento del héroe excepcional y el guerrero belicoso) y simbolizan y representan a sus portadores (las armas son señas de identidad de las figuras heroicas). Desde el punto de vista literario, el armamento es un recurso estilístico que se emplea para elaborar metáforas y símiles y para cohesionar las composiciones relativas (tanto las que protagoniza como en las que se menciona) a un determinado personaje.

CONCLUSIONES

El estudio literario de los poemas sumerios es una línea de investigación alternativa de los textos que se aleja de las cuestiones filológicas e históricas. *Reading Sumerian Poetry* de J. Black es una de las primeras publicaciones que utiliza la metodología y las herramientas propias de la teoría literaria para analizar los poemas por su contenido, su argumento y temática, su estructura y los recursos estilísticos que forman parte de ellos. El estudio multidisciplinar y comparativo de Black plantea que otra aproximación a la literatura sumeria es posible.

Los estudios dedicados al armamento han experimentado una transformación similar. Con el paso de los años la historiografía ha analizado las armas desde diversas perspectivas que han ampliado progresivamente el modo de comprender el armamento y de interpretar las funciones que éste desempeña en los diversos contextos en los que aparece documentado. Junto a los trabajos arqueológicos cabe señalar los estudios bélicos, la aproximación sociocultural y el análisis del armamento que mencionan diferentes tipos de fuentes textuales de índole política, económica y administrativa.

La presente tesis doctoral ha partido del modelo de análisis textual que propone Black para contextualizar el armamento en los poemas sumerios, un escenario poco explorado hasta el momento, con el propósito de analizar el rol que desempeñan las armas en la literatura.

Esta propuesta es de carácter multidisciplinar ya que para llevarla a cabo combinamos la sumerología con la metodología y los recursos de otras disciplinas académicas como la crítica y la teoría literaria y la antropología. A todo ello añadimos los estudios dedicados a la mitología, la épica heroica y el folclore. Todo ello ha facilitado que los criterios y modelos teóricos que proponemos para definir y clasificar relatos, personajes y armas se puedan extrapolar sobre otros conjuntos literarios, con independencia de la época y la cultura que los ha producido, que presenten características temáticas y estructurales similares a las que tienen las composiciones de tipo heroico sumerias tales como los cuentos, las fábulas, las leyendas, los mitos o las novelas cortas.

El armamento en la literatura está condicionado por dos factores: los personajes que lo empuñan y los relatos en los que éstos aparecen. Para poder interpretar el rol que desempeñan las armas en las composiciones es esencial atender al contexto (los poemas) y a los usuarios (las figuras heroicas).

En el ámbito de la sumerología, los estudios dedicados a los poemas heroicos se centran fundamentalmente en dos cuestiones: el género y el estilo de las composiciones y la traducción y el análisis individual de cada relato. El contenido en sí mismo, la temática o la comparativa entre poemas son elementos secundarios a los que apenas se ha prestado atención. El debate historiográfico sobre la cuestión heroica se centra en la clasificación del corpus que, a su vez, está condicionada por la definición del concepto de héroe. Como hemos visto en el segundo y tercer capítulo del presente trabajo, para algunos autores la literatura heroica sumeria se limita a los poemas épicos que protagonizan los reyes de Uruk. Para otros, la condición heroica es una característica propia de todos los monarcas, ya sean legendarios o históricos, de modo que, además de la épica, las leyendas, los cuentos y las crónicas también forman parte de este tipo de literatura. Otras propuestas, que ponen en duda la asociación intrínseca entre las figuras heroicas y la humanidad, plantean que la semejanza entre los dioses y los relatos mitológicos y los mortales y sus respectivos relatos evidencia que la condición de héroe es amplia y que la clasificación de las composiciones es compleja. Nos hemos percatado de que esta forma limitada y restrictiva de definir y clasificar personajes y relatos ha generado dos tipos de estudios heroicos diferentes: los que se plantean desde la óptica religiosa y se dedican a las divinidades y a la mitología y aquellos que, desde una perspectiva histórica, se centran en los monarcas legendarios e históricos cuyas hazañas se describen en las leyendas, las composiciones pseudohistóricas y las crónicas. En ambos tipos las figuras antiheroicas son residuales y apenas se ha prestado atención a su caracterización y a sus funciones. El análisis que se ha hecho de la literatura heroica sumeria es parcial y está incompleto ya que no hay consenso en la definición del concepto de héroe, no se han estandarizado los criterios elementales de clasificación del corpus, no se ha definido la categoría heroica ni los ítems básicos que identifican y distinguen a los personajes y no se ha planteado un estudio comparativo que contemple todos relatos y a sus respectivos protagonistas.

Para solventar las carencias relativas a los poemas y los personajes heroicos, que son dos elementos básicos para analizar el armamento, y con el objetivo de trabajar conjuntamente ambos elementos desde una perspectiva genérica y comparativa hemos tenido que definir los conceptos y establecer los criterios de clasificación necesarios para organizar las composiciones y a los miembros de la categoría heroica.

Desde nuestro punto de vista los héroes y antihéroes son personajes literarios de atributos excepcionales que protagonizan relatos de aventuras que están repletos de

elementos mágicos que afectan a los personajes, los objetos y la escenografía. Esta definición promueve la existencia de una única categoría heroica al considerar que todos los protagonistas con independencia de su rol o naturaleza se sitúan al mismo nivel. Los relatos en los que aparecen este tipo de personajes se caracterizan por tres motivos estructurales básicos: la aventura, la magia y el héroe/antihéroe. Hemos definido a todas las composiciones que reúnen estos tres elementos como “poemas heroicos” alejándonos así de la problemática de etiquetar las composiciones por su género y subgénero, su estilo o el formato. De este modo hemos empleado una única categoría heroica para los personajes y para todos los relatos, con independencia de las cuestiones estilísticas que los caracterizan.

Ya que no disponemos de un método para clasificar genéricamente los poemas heroicos sumerios y a sus protagonistas, lo que complica el estudio comparativo, hemos recurrido a la teoría literaria en busca de un sistema que poder aplicar sobre este corpus. De entre todas las opciones disponibles hemos escogido dos propuestas que hemos combinado entre sí: el análisis de V. Propp sobre los cuentos maravillosos y el de J. Campbell acerca de los mitos y leyendas¹⁵⁷⁶. Tras examinar sus respectivos modelos hemos extraído los elementos más significativos de cada propuesta y los hemos adaptado a las particularidades de los poemas sumerios. De Propp hemos utilizado el análisis estructural de los relatos basado en las 31 funciones ya referidas, los dos tipos de aventuras heroicas (fechorías y carencias) y la clasificación de los protagonistas según la motivación de sus actos (buscadores y víctimas). De Campbell hemos seleccionado la estructura de la aventura heroica (Separación-Partida, Iniciación-Pruebas y victoria y Regreso-Reintegración), la escenografía de las tres esferas (Sobrenatural, Intermedia y Natural) y la clasificación de los personajes que depende de las funciones que cumplen en la aventura, de su naturaleza (divina, semidivina y mortal) y de la repercusión de sus actos (universales y tribales).

Partiendo de los postulados de Propp y Campbell los cuentos maravillosos, los mitos y los poemas heroicos sumerios tienen tres temas comunes en su estructura: el componente mágico, la aventura y el protagonista caracterizado como héroe/antihéroe. A diferencia de lo que sucede en los cuentos y los mitos que son narrativos, los poemas sumerios que contienen estos temas estructurales presentan estilos y formatos diferentes. Los himnos son básicos para la caracterización de las figuras heroicas porque detallan

¹⁵⁷⁶ Campbell [1949] 2017.

muchos aspectos de los personajes. Sin embargo, no tienen aventura y su estilo, tono y temática es diferente a la narrativa de modo que no podemos analizar este tipo de relatos a través de la metodología estructural porque no disponemos de datos suficientes para ello. Con el propósito de no desvirtuar el método hemos limitado la aplicación de los desencadenantes, la descripción del tipo de aventura y el desarrollo del argumento a través de las funciones estructurales a los poemas de estilo narrativo. En el caso de los himnos hemos dejado a un lado las cuestiones estructurales para centrarnos en la imagen heroica del protagonista y en sus armas.

En nuestra opinión, las aventuras sumerias son de dos tipos: fechorías (F1, F2) y carencias (C1, C2). La diferencia entre ambas reside en el tipo de protagonista y en la función estructural básica que define la aventura: H-J (Combate → Victoria) en las fechorías y M (Tarea difícil) en las carencias. La estructura básica que hemos podido determinar para de cada tipo de aventura es la siguiente:

FECHORÍAS	CARENCIAS
F1: AC↑ (fase inicial-desencadenante) Fechoría (A) → Comienzo de la oposición al agresor (C) → Partida (↑) F1: AC↑ → [DEF] → H-J	C1: aC↑ (fase inicial-desencadenante) Carencia (a) → El héroe acepta o decide actuar (C) → Partida (↑) C1: aC↑ → DEF → M → [H-J]
F2: ABC↑ (fase inicial-desencadenante) Fechoría (A) → Mediación (B) → Comienzo de la oposición al agresor (C) → Partida (↑) F2: ABC↑ → [DEF] → H-J	C2: aBC↑ (fase inicial-desencadenante) Carencia (a) → Mediación (B) → El héroe acepta o decide actuar (C) → Partida (↑) C2: aBC↑ → DEF → M → [H-J]

La fórmula que determina la estructura elemental de las fechorías y las carencias nos ha permitido clasificar de modo uniforme todos los relatos narrativos sumerios. Además, también es útil para describir el argumento, comparar las aventuras entre sí e identificar los temas y motivos que se repiten en el corpus.

Combinando los elementos básicos que utilizan Propp y Campbell para definir a los protagonistas de las aventuras, hemos ideado un modelo propio de clasificación que se basa en cuatro elementos que contemplan dos opciones mutuamente excluyentes:

- Naturaleza: inmortal vs mortal
- Rol: protagonista vs antagonista
- Motivación: buscador vs víctima
- Repercusión: universal vs local

El modelo que hemos propuesto se puede aplicar sobre cualquier tipo de personaje heroico ya que los factores que hemos utilizado son genéricos. Este modelo teórico nos ha servido para dos propósitos: caracterizar a los personajes y organizar la categoría heroica. Esta propuesta soluciona la discusión en torno a la categoría heroica y a los miembros que forman parte de ella. Además, se trata de una opción inclusiva que soluciona la discriminación de las divinidades y de las figuras antiheroicas de esta categoría de personajes.

En las historias de fechorías que relatan los mitos, los cuentos y los poemas heroicos hay dos actores principales, los héroes y los antihéroes. El clímax de la aventura sucede cuando ambos se enfrentan en combate. Esta cuestión implica que ambos protagonistas son igual de relevantes en la composición. Sin embargo, cabe señalar que la literatura universal no ha tratado del mismo modo a héroes y antihéroes. Las monografías de Propp y Campbell apenas prestan atención a los antagonistas más allá de considerarlos como un elemento dependiente y necesario. Propp y Campbell recurren a consideraciones éticas y morales que definen a los antagonistas como agresores, villanos y malvados. El combate heroico que representa la dicotomía entre el bien y el mal sucede entre los protagonistas (héroe vs agresor en el caso de Propp) y en el interior de cada personaje (Campbell sostiene que la lucha entre el bien y el mal es inherente a todo héroe).

En la literatura sumeria esta consideración moral del bien y del mal, bajo nuestro punto de vista, no representa el combate heroico y a sus participantes. Esta es una peculiaridad de los poemas que no comparte ni con los cuentos ni con los mitos (ambos con una fuerte carga moral y aleccionadora). La legitimidad y el mantenimiento del orden establecido frente a la transgresión es el tema central del combate heroico sumerio. Prueba de ello es el tipo de personaje que desempeña el rol antiheroico en los poemas. Junto a las criaturas (el perfil ideal de agresor en cuentos y mitos), la literatura sumeria considera oportuno que las divinidades, o “traditional characters”, actúen como héroes o antihéroes sin que ello modifique su caracterización ni su estatus.

Para desarrollar el estudio de las armas en la literatura hemos seleccionado las figuras heroicas de naturaleza inmortal. Dicha selección ha respondido a tres motivos: la trascendencia sociocultural que tienen las divinidades fuera de la literatura, el número de relatos que estas protagonizan en el corpus y el vínculo preferente que tienen los dioses con el armamento.

Las figuras heroicas divinas son de dos tipos: los dioses y las criaturas. Los detalles sobre la caracterización de estos personajes se documentan, además de en la literatura, en

la esfera religiosa. Aunque ambos contextos describen a las divinidades y a las criaturas a través de los mismos principios básicos cabe destacar que la representación de los personajes es diferente. La religión y la iconografía utilizan la morfología para distinguir a los dioses que adoptan el modelo antropomorfo del resto de seres divinos que son híbridos. En la literatura, esta cuestión es secundaria puesto que los poemas describen a los personajes por medio de sus dones y de sus hazañas. Lo que diferencia a los dioses de las criaturas no es su aspecto físico, sino que lo que les diferencia son los atributos, los actos y el rol que desempeñan en las composiciones. La morfología es un elemento que los poemas emplean esencialmente para distinguir unas criaturas de las otras, pero cuando estas se comparan con los dioses los factores que los diferencian son otros.

Tras analizar la descripción de las figuras divinas observamos que los poemas distinguen a los dioses de las criaturas utilizando en cada caso un modelo de caracterización distinto. Las divinidades se conciben como un conjunto homogéneo cuyos miembros presentan las siguientes características: son personajes con dones sobrenaturales (los más importantes son me-lam y ni₂), se definen como héroes y como guerreros (ur-saĝ), son jóvenes (šul), pertenecen a un linaje que les aporta prestigio y ejercen el poder político. Las divinidades pueden desempeñar cualquier función en los poemas e independientemente de su rol, ya sea heroico o antiheroico, la caracterización no varía.

Las criaturas mesopotámicas han sido objeto de diversos estudios que focalizan dos cuestiones: la morfología de estos seres y la relación de dependencia que tienen con respecto a las divinidades. Basándonos en las descripciones y en las funciones que desempeñan en los poemas, hemos definido a las criaturas como un conjunto heterogéneo de personajes cuyos miembros más destacados en contexto literario son los animales fabulosos, los monstruos y los daimones. Todas las criaturas tienen en común, además de ser inmortales, que no pertenecen a un reino concreto, no tienen linaje, desconocen la civilización, viven aisladas y alienadas en lugares salvajes y peligrosos y tienen una morfología peculiar (son animales, híbridos o seres medio humanos). En los poemas este tipo de personajes desempeñan dos funciones: son antihéroes (daimones) o auxiliares mágicos (animales fabulosos y monstruos).

Los antagonistas tienen un papel fundamental en las fechorías y en el episodio del combate heroico. Al examinar conjuntamente los distintos tipos de enfrentamientos que suceden en los poemas hemos observado que en función del tipo de contendientes se genera un patrón de enfrentamiento fijo que se reproduce en todas las composiciones,

incluso en los episodios de combate que suceden en las misiones imposibles de las carencias. Los poemas contemplan dos tipos de enfrentamientos, el combate entre iguales (A) y el desigual (B), cuyos participantes y resultado son los siguientes:

COMBATE	OPONENTES	RESULTADO
A.1	Divinidad vs divinidad → Divinidad vs representante divino	Victoria del representante divino
A.2	Héroe legendario vs animales fabulosos o monstruos	Victoria del héroe legendario
B.1	Divinidad vs criatura	Victoria divina
B.2	Divinidad vs héroe legendario → criatura intermediaria → Héroe legendario vs criatura	Victoria del héroe legendario

Este modelo está condicionado por la trascendencia sociocultural que tienen las figuras heroicas. Siempre que en un enfrentamiento intervienen las divinidades, estas son las vencedoras de la contienda. En caso de que el combate sea entre dos dioses, el de mayor rango es el que resulta victorioso. El patrón determina, además, que los héroes legendarios vencen a las criaturas de modo que el triunfo del antropomorfismo sobre lo híbrido se extiende también a los mortales que se imponen sobre los animales fabulosos y los monstruos. Todo ello nos sugiere que, aunque la literatura no da prioridad al aspecto de los personajes para caracterizarlos, respeta las directrices religiosas que separan lo antropomorfo de lo híbrido y las utiliza para resolver el episodio del enfrentamiento.

Basándonos en el modo que tienen los poemas de caracterizar a los personajes inmortales, en los rasgos que se utilizan para ello y en el desarrollo que tienen las aventuras sumerias (desde el desencadenante hasta el desenlace), hemos planteado la hipótesis de que la creación de las figuras heroicas se desarrolla en tres fases. El primer nivel (microscópico) determina los valores y la motivación que tiene el personaje y que lo definen como héroe o antihéroe. El segundo (mesoscópico) dota al protagonista de los atributos y los dones propios de su clase. Y, por último, el tercer nivel (macroscópico) se encarga de la personalización de las figuras aportando todo tipo de elementos únicos y de singularidades que distinguen a cada héroe y antihéroe de sus congéneres. Esta hipótesis parte del supuesto de que el diseño de la estructura del relato y del tipo de aventura es el primer paso de la creación literaria ya que el escenario y los personajes son elementos variables que se ajustan a las necesidades de la estructura.

El estudio de las armas en la literatura que hemos desarrollado se basa en los siguientes relatos y personajes:

POEMAS	AVENTURA	PROTAGONISTA	CLASIFICACIÓN	ESFERA DE ACCIÓN
<i>Inanna y Enki</i>	C1	Inanna	HDF HDBF HDUF	ES + EN
<i>Inanna y Ebiḫ</i>	F1	Ebiḫ	HC HCV HCL	ES
	F1	Inanna	ADF ADBF ADLF	ES
<i>Inanna C</i>	-	Inanna	HDF	ES
<i>Inanna D</i>	-	Inanna	HDF	ES
<i>Inanna E</i>	-	Inanna	HDF	ES
<i>Inanna I</i>	-	Inanna	HDF	ES
<i>Dumuzid-Inanna C</i>	-	Inanna	HDF	ES
<i>Martu A</i>	-	Martu	HDM	ES
<i>Nergal B</i>	-	Nergal	HDM	ES
<i>Un hacha para Nergal</i>	-	Nergal	HDM	EN
<i>Ninġišzida B</i>	-	Ninġišzida	HDM	ES
<i>Angim</i>	C1	Ninurta	HDM HDBM HDLM	ES + EN
<i>Lugale</i>	F2	Ninurta	HDM HDVM HDUM	ES
	F2	Asag	AC ACB ACU	ES
<i>Ninurta y la tortuga</i>	F1	Enki	HDM HDVM HDLM	ES
	F1	Ninurta	ADM ADBM ADLM	ES
<i>Inanna y Gudam</i>	F2	Inanna	HDF HDVF HDLF	EN
	F2	Gudam	ADM ADBM ADLM	EN
<i>Šul-pa-e A</i>	-	Šulpa'e	HDM	ES

En los poemas sumerios hemos identificado cinco tipos distintos de armamento: excepcional (X1), común (X1/X2), pertrechos (X2), las armas que forman parte de construcciones literarias (X3) y el armamento polivalente (XP). Dejando a un lado los

pertrechos, que no se asocian con las figuras heroicas, la clasificación de los tipos y subtipos de armas es la siguiente:

X1	Armamento Excepcional
X1A	Armas con nombre propio o sobrenombre
X1B	Armas con poderes mágicos
X1C	Armamento personificado
X1/X2	Armamento común
AOcac	Armamento ofensivo cuerpo a cuerpo
Aa	Armamento arrojadizo
AD	Armamento defensivo
XP	Armamento Polivalente
X3	Armamento que forma parte de recursos literarios

Los poemas mencionan las armas ofensivas (AO), cuerpo a cuerpo (AOcac) y arrojadizas (Aa), y las defensivas (AD). Las clases que se citan son: la maza, el hacha, la daga, la lanza, el arco, las flechas, el carcaj, la honda, la jabalina, las armas arrojadizas y la red. El escudo es el único elemento defensivo que aparece en contexto literario. El armamento ofensivo cuerpo a cuerpo es el más significativo atendiendo al número modelos distintos y de referencias textuales disponibles.

Las clases de armas que tienen más presencia en la literatura coinciden, en líneas generales, con las que se documentan en contexto ritual y votivo, iconográfico y en los textos relativos a la logística militar.

La maza es el arma más destacada en los poemas. Todas las figuras heroicas divinas, exceptuando a Ninĝišzida, la utilizan. Se trata de un elemento multifuncional que tiene tres valores: representa el conjunto del armamento (^{ĝi}tukul), es el modelo excepcional preferente (^{ĝi}mitum, ^{ĝi}šita₂) y es el arma heroica común más representativa. Junto a la maza destacan la lanza, el hacha y la daga, tres clases de armas que constituyen la panoplia básica del ejército del III milenio a.n.e. La jabalina, la honda, el arco y sus complementos son clases significativas en contexto militar que también mencionan los poemas. Cabe señalar la literatura rara vez menciona el conjunto arrojadizo formado por el arco, las flechas y el carcaj por completo. Lo más habitual es que de los tres, se cite únicamente el carcaj posiblemente como elemento representativo de todos ellos. El armamento arrojadizo es menos frecuente que el de mano y también menos representativo entre las figuras heroicas ya que éste se asocia esencialmente con Inanna y Ninurta.

El armamento defensivo es prácticamente inexistente en la literatura a diferencia de lo que sucede en la iconografía, en los textos y en la arqueología. En las escenas de batalla

los personajes suelen representarse con equipos de protección, especialmente con casco y escudo, dos elementos que son esenciales para la logística militar. El casco, además, tiene una presencia significativa en contexto arqueológico, funerario y de prestigio. En los poemas advertimos una ausencia deliberada de cualquier elemento defensivo, así como de referencias relativas al atuendo de los personajes. En la literatura el equipamiento de las figuras heroicas se limita a las armas ofensivas que estas empuñan.

Los poemas sumerios sitúan las armas en dos contextos: ritual y bélico. En cada uno de ellos el armamento tiene una función y un significado diferente. El componente mágico y los elementos fabulosos distinguen a las armas excepcionales (X1) de las comunes (X1/X2). La descripción de las armas singulares en los poemas es muy detallada. Hemos visto que estas suelen tener un nombre propio (X1A), poderes y habilidades mágicas, poseen los atributos de las fuerzas de la naturaleza y de los animales (X1B) y pueden llegar a humanizarse (X1C). La fantasía que caracteriza al armamento excepcional es un don que refuerza la singularidad del portador. Las armas corrientes, por su parte, son objetos comunes que se agrupan y forman parte de enumeraciones. En los poemas apenas se da ningún dato sobre ellas más allá de la clase o del modelo que corresponde. Los personajes heroicos cuentan con una gran cantidad de armas de este tipo en sus panoplias ya que el manejo del armamento común identifica al héroe como guerrero y combatiente diestro.

La literatura dispone de mecanismos para otorgar un significado concreto a cada tipo de arma. Dotando al armamento de un nombre propio, de poderes mágicos y personificándolo éste se convierte en algo excepcional y único. En cambio, si se le despoja de todos esos elementos, las armas se transforman en objetos comunes. De este modo, por medio de la caracterización, el armamento adquiere un formato y un significado fijo. Para flexibilizar este mecanismo sin devaluar el simbolismo que se asocia con cada objeto los poemas generan el armamento polivalente, el único que no tiene un sentido predeterminado y que se puede adaptar en función de las necesidades del relato.

Hemos podido establecer que las armas en contexto literario cumplen dos funciones que son diferentes y complementarias entre sí. El uso práctico identifica el armamento como objeto de combate. El simbólico, en cambio, utiliza las armas para transmitir imágenes e ideas. Éste uso se concreta de dos modos: asociando un valor simbólico al objeto (X1, X1/X2, XP) o dando forma a una idea a través de él (X3). En el primer caso, las armas transmiten una imagen heroica concreta: la singularidad del héroe (X1) y el belicismo guerrero (X1/X2). En el segundo caso, las armas son ideas. El valor del

armamento en este contexto no reside en el objeto en sí mismo sino en lo que éste significa. Este es un recurso que se utiliza con frecuencia en los poemas para crear metáforas y símiles donde las armas describen escenarios, caracterizan a los personajes y manifiestan emociones y sentimientos.

Nuestro estudio nos ha permitido concluir que las armas son una herramienta básica para la caracterización heroica. Prueba de ello es el ajuste de los distintos tipos de armamento al esquema de tres niveles que se utiliza para crear a los personajes. El nivel microscópico, el que trasmite los valores e ideales propios de héroes y antihéroes, se asocia con el uso simbólico de las armas excepcionales. El mesoscópico, el que define los atributos genéricos de clase, emplea el armamento común desde una perspectiva práctica para definir a héroes y antihéroes como guerreros y para describir el tipo de combate que realizan en función de sus armas predilectas. El nivel macroscópico, el encargado de personalizar a cada personaje, entremezcla el uso simbólico y el práctico del armamento para distinguir a cada figura heroica de las demás a través de sus armas. Así, junto a la naturaleza, el rol, la motivación y la repercusión de los actos cabe añadir otro elemento de clasificación que depende del armamento y que nos permite distinguir a los personajes por su carácter belicoso y su modo de combatir a los héroes y antihéroes aguerridos (AOcac, combate directo) de los estrategas (Aa, combate indirecto). Este modelo que transmite la fuerza, la valentía y la confrontación explica la ausencia generalizada en los poemas del armamento defensivo.

Además de revelar la importancia de las armas en la caracterización de los personajes heroicos, el estudio que hemos elaborado señala que el armamento es un elemento de cohesión del corpus sumerio. Inanna y Ninurta son los personajes, a tenor del número de poemas que protagonizan, más relevantes de la literatura sumeria. Además, son los que más relación tienen con el armamento. Tras examinar las armas que empuñan y el significado que se asocia con cada una de ellas hemos observado que en ambos casos el armamento es una constante armónica en todos los relatos que ambos protagonizan. En las aventuras de Inanna y Ninurta las armas son un elemento clave para interconectar las composiciones ya que el armamento adopta un patrón que se repite en cada aventura.

En definitiva, con el presente trabajo nos ha permitido concluir que el armamento es un recurso básico en la literatura sumeria que se emplea para definir y caracterizar a las figuras heroicas y para armonizar los poemas que estas protagonizan. Aunque el análisis literario del armamento que hemos propuesto se ha limitado a los personajes de naturaleza inmortal consideramos que es muy probable que las armas desempeñen

funciones similares en las composiciones protagonizadas por los héroes legendarios e históricos. En un futuro planeamos abordar esta cuestión para poder desarrollar nuevas hipótesis que nos ayuden a profundizar en las funciones literarias del armamento.

BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS BIBLIOGRÁFICAS

ActAntH	Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae
AfO	Archiv für Orientforschung
AoF	Altorientalische Forschungen
AfR	Archiv für Religionsgeschichte
AJA	American Journal of Archaeology
ANET	Prichard, J. B. 1963. <i>Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament</i> . Princeton
ANET ³ Spl.	Prichard, J. B. 1969. <i>Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament, Supplementary Texts and Pictures</i> . Princeton
AnOr	Analecta Orientalia
AOAT	Alter Orient und Altes Testament
ArOr	Archiv Orientální
ASJ	Acta Sumerológica
ATU	Archaische Texte aus Uruk Vol. I, Falkenstein, A. 1936. <i>Archaische Texte aus Uruk</i> . Berlín. Vol. II, Green, M. y H. Nissen. 1987. <i>Zeichenliste der archaischen Texte aus Uruk</i> . Berlín. Vol. III, Englund, R. y H. Nissen. 1993. <i>Die lexikalischen Listen der Archaischen Texte aus Uruk</i> . Berlín. Vol. V, Englund, R. 1994. <i>Archaic Administrative Texts from Uruk: The Early Campaigns</i> . Berlín. Vol. VII, Englund, R. y H. Nissen. 2001. <i>Archaische Verwaltungstexte aus Uruk: Die Heidelberger Sammlung</i> . Berlín.
AuOr	Aula Orientalis
BSOAS	Bulletin of the School of Oriental (and African) Studies
BASOR	Bulletin of the American Schools of Oriental Research
BCSMS	Bulletin of the Canadian Society of Mesopotamian Studies
BiOr	Bibliotheca Orientalis
CAD	The Assyrian Dictionary of the University of Chicago
CANE	Sasson, J. M., ed. 1995. <i>Civilizations of the Ancient Near East</i> , 4 Vols. Nueva York.

CBR	Currents in Biblical Research
CDLI	Cuneiform Digital Library Initiative
CDLJ	Cuneiform Digital Library Journal.
CRRA	Compte rendu de la Rencontre Assyriologique
DDD	van der Toorn, K., B. Becking y P. W. van der Horst. eds. 1999. <i>Dictionary of Deities and Demons in the Bible</i> . Leiden, Boston, Köln.
ETCSL	Electronic Text Corpus of Sumerian Literature
ePSD	electronic Pennsylvania Sumerian Dictionary Project
Genava	Bulletin du Musée d'Art et d'Histoire de Genève
HIMA	Revue internationale d'Histoire Militaire Ancienne
JAOS	Journal of the American Oriental Society
JCS	Journal of Cuneiform Studies
JEOL	Jaarbericht van het Voor-Aziatisch-Egyptisch-Gezelschap. Ex Oriente Lux
JNES	Journal of Near Eastern Studies
KLL	Kindlers Literatur-Lexikon
LKU	Falkenstein, A., 1931: <i>Literarische Keilschrifttexte aus Uruk</i> , Berlín.
MANE	Monographs of the Ancient Near East
MSL	Materialien zum sumerischen Lexikon/Materials for the Sumerian Lexicon
MSL XII	Civil, M., ed. 1969. <i>MSL XII. The series lú=ša and Related Texts</i> . Roma.
NABU	Nouvelles Assyriologiques Brèves et Utilitaires
OA	Oriens Antiquus
OECT	Oxford Editions of Cuneiform Texts
OIP	Oriental Institute Publications
OLZ	Orientalische Literaturzeitung
OrNS	Orientalia, NS = Nova Series
ORACC	Open Richly Annotated Cuneiform Corpus
OrSuec	Orientalia Suecana (Uppsala)
PAPS	Proceedings of the American Philosophical Society
PBS	The University Museum Publications of Babylonian Section

PSD	Sjöberg, Å. 1984. <i>The Sumerian Dictionary of the University of Pennsylvania</i> . Filadelfia.
RA	Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale
RIME 2	Frayne, D. 1997. <i>The Royal Inscriptions of Mesopotamia, Vol. 3/2, Ur III Period</i> . Toronto.
RIME 3	Edzard, O. 1997. <i>The Royal Inscriptions of Mesopotamia, Vol. 3/1, Gudea and his Dynasty</i> . Toronto
RIA	Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie
RSO	Rivista degli Studi Orientali
StOr	Studia Orientalia
TUAT	Texte aus der Umwelt des Alten Testaments
UF	Ugarit-Forschungen
ZA	Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie
ZATU	Green, M. W. y H. J. Nissen. 1987. <i>Zeichenliste der archaischen Texte aus Uruk</i> . Berlín.

OBRAS Y ARTÍCULOS CITADOS

- Aarne, A. y S. Thompson. 1961. *The Types of the Folktale*. Helsinki.
- Abbas, M. H. 1997. «Heer und Waffen in Alten Iraq Von der Frühdynastischen Periode bis zum Ende der Akkad-Zeit». Tesis doctoral. Universidad de Bagdad.
- Abrahami, P. 1991. «L'Organizaation militaire à Mari». *Dossiers d' Archéologie* 160: 36-41.
1997. «L'Armée à Mari». Tesis doctoral. París.
2008. «L'Armée d'Akkad». En *Les armées du Proche-Orient ancien (III-I mill Av. J.C)*, editado por Abrahami, P. y L. Battini, 1-22. Oxford.
2013. «L'art de la guerre au Proche-Orient ancien». *ArchéOrient-le Blog* 20 (<http://archeorient.hypotheses.org/2142>).
- Abrahami, P. y C. Wolff, eds. 2016. *Kakkēka rukusma («Ceins tes armes!»)*, 2° Rencontre d'Historie militaire du Proche-Orient ancien (Lyon, 17-18 octobre 2013). Lyon.
- Abusch, T., 2011. «Witches and Demons in Ancient Mesopotamia». En *Demoni Mesopotamici. Studi e materiali di storia delle religioni*, editado por Verderame, L., 342-356. Roma.
- Adams, R. McC. y H. Nissen. 1972. *The Uruk Countryside. The Natural Setting of Urban Society*. Chicago, Londres.
- Afanas'eva, V. 1987. «Das sumerische Sargon-Epos». *AoF* 14: 237-246.
- Aína Maurel, P. 2012. *Teorías sobre el cuento folclórico*. Zaragoza.
- Algaze, G. 2005. «The Sumerian Takeoff». *Structure and Dynamics: eJournal of Anthropological and Related Science* 1, artículo 2 (<https://escholarship.org/uc/item/76r673km>).
2013. «The end of Prehistory and the Uruk Period». En *The Sumerian World*, editado por Crawford, H., 68-94. Nueva York.
- Ali, F. A. 1964. *Sumerian Letters: Two Collections from the Old Babylonian Schools*. Filadelfia.
- Alivernini, S. y M. Grotti. 2011. «Arma, messagero e fido consigliere: Šarur nella tradizione letteraria mesopotámica». Conferencia presentada en *Monstra- Costruzione e percezione delle entità ibride e monstruose nel Mediterraneo Antico*, Velletri, Roma, 8-11 de junio de 2011.
- Alster, B. 1971-72. «Ninurta and the Turtle». *JCS* 24: 120-125.
1972. *Dumuzi's Dream: Aspects of Oral Poetry in a Sumerian Myth*. Copenaguen.

1973. «An Aspect of 'Enmerkar and the Lord of Aratta'». *RA* 67: 101-110.
- 1974a. «The paradigmatic carácter of mesopotamian heroes». *RA* 68: 49-60.
- 1974b. *The Instructions of Suruppak*. Copenhagen.
1975. «On the Interpretation of the Sumerian Myth 'Inanna and Enki'». *ZA* 64: 20-34.
- 1976a. «Early Pattern in Mesopotamian Literature». *AOAT* 25: 13-24.
- 1976b. «On the Earliest Sumerian Literary Tradition». *JCS* 28 No.2: 109-126.
1982. «Emesal in Early Dynastic Sumerian? What is the UD.GAL.NUN Ortography? ». *ASJ* 4: 1-6.
1985. «Sumerian Love Songs». *RA* 79: 127-159.
- 1990a. «Lugalbanda and the Early Epic Tradition in Mesopotamia». En *Ligering over Words: Studies in Ancient Near Eastern Literature in Honor of William L. Moran*, editado por Abusch, T., 59-72. Atlanta.
- 1990b. «Contributions to the Study of Sumerian Texts in the Iraq Museum, Baghdad: 1. Collations to In-nin-ša₃-gur₄-ra: TIM IX 20-26». *NABU* 1990/3, N°. 100: 79-81.
- 1991-92. «Early Dynastic Proverbs and other contributions to the Study of Literary Texts from Abū Šalābīkh». *AfO* 38/39: 1-51.
1995. «Epic Tales from Ancient Sumer: Enmerkar, Lugalbanda, and Other Cunning Heroes». *CANE* 4: 2315-2326.
1997. *Proverbs of Ancient Sumer*. Vol. I-II. Bethesda.
1999. «Tammuz». *DDD*: 828-834.
2004. «Gudam and the Bull of Heaven (with an appendix by L. Feldt)». En *Assyria and Beyond. Studies Presented to Mogens Trolle Larsen*, editado por Dercksen, J. G., 21-45. Leiden.
- 2005a. *Wisdom of Ancient Sumer*. Bethesda.
- 2005b. «Demons in the Conclusion of Lugalbanda in the Hurrumkurrum». *Iraq* 67: 61-71.
2006. «Ninurta and the Turtle: On Parodia Sacra in Sumerian Literature». En *Approaches to Sumerian Literature. Studies in Honour of Stip (H.L.J. Vanstiphout)*, editado por en Michalowski, P. y N. Veldhuis, 13-37. Leiden,
2011. «Variations in Sumerian Myths as a Reflection of Literary Creativity». En *Narratives of Egypt and the Ancient Near East*, editado por Hagen, F., J. Johnston, W. Monkhouse, K. Piquette, J. Tait. y M. Worthington, 55-88- Leuven, París, Walpole.
2012. «Tammuz (/Dumuzi)». *RIA* 13 5/6: 433-439.
- Alster, B. y H. L. J. Vanstiphout. 1987. «Lahar and Anshan. Presentation and Analysis of a Sumerian Disputation». *ASJ* 9: 1-43.

- Alster, B. y C. B. F. Walker. 1989. «Some Literary Texts in the British Museum». En *Dumu-E₂-DUB-BA-A. Studies in Honor of Åke Sjöberg*, editado por Behrens, H., D. Loding y M. T. Roth, 1-19. Filadelfia.
- Angenot, M., J. Bessière, D. Fokkema y E. Kushner, eds. 1993. *Teoria Literaria*. Madrid.
- Annus, A. 2002. *The God Ninurta. In the Mythology and Royal Ideology of Ancient Mesopotamia*. Helsinki.
- Amiet, P. 1966. «Il y a 5000 ans les elamites inventaient l'écriture». *Archaeologia* 12: 16-23.
- Aruz, J. y R. Wallenfels, eds. 2003. *Art of the First Cities: The Third Millenium B.C from the Mediterranean tyo the Indus*. Nueva York.
- Asher-Greeve, J. 2013: «Women and Agency: A Survey from late Uruk to the end of Ur III». En *The Sumerian World*, editado por H. Crawford, 359-377. Londres.
- Asher-Greeve, J. Y M. F. Wogec. 2002. «Women and Gender in Ancient Near Eastern Cultures: Bibliography 1885 to 2001 A.D. ». *Journal of Gender Studies in Antiquity* 3: 33–114.
- Attinger, P. 1984. «Remarques à propos de la «Malédiction d'Accad ». *RA* 78: 99-121.
1993. *Éléments de linguistique sumérienne. La construction de du10/e/di "dire"*. Frieburg, Göttingen.
1998. «Inanna et Ebih». *ZA* 88: 164-195.
- 1999/2000. Reseña de *Die Ninegalla-Hymne: die Wohnungnahme Inannas in Nippur in altbabylonischer Zeit. (= Freiburger altorientalische Studien, Band 21)*, de Hermann Behrens. *AfO* 46/47: 265-267.
2003. «L'Himne a Nungal». En *Literatur, Politik und Rech in Mesopotamien: Festschrift Für Klaus Wilcke*, editado por Sallaberger, W., K. Volk y A. Zgoll, 15-34. Wiesbaden.
- 2010-2017. Traducciones de textos literarios publicadas en el portal web de la Universidad de Berna
(https://www.iaw.unibe.ch/ueber_uns/va_personen/prof_dr_attinger_pascal/index_ger.html#pane765518).
2014. «The Third Millenium Temple». *AOAT* 410: 41-67.
- 2015a. «Gilgamesh, Enkidu und die Unterwelt». En *Erzählungen aus dem Land Sumer*, editado por Volk, K., 297-318. Wiesbaden.
- 2015b. «Inanas Kampf und Sieg über Ebich». En *Erzählungen aus dem Land Sumer*, editado por Volk, K., 353-364. Wiesbaden.

- Averbeck, R. E. 1987. «A Preliminary Study of Ritual and Structure in the Cylinders of Gudea». Tesis doctoral. Pensilvania.
- Bahrani, Z. 2005. *Women of Babylon*. Londres y Nueva York.
- Bal, M. 1990. *Teoría de la Narrativa (Una Introducción a la narratología)*. Madrid.
- Barrelet, M. T. 1970. «Peut-on remettre en question la Restitution matérielle de la stèle des vautours». *JNES* 29 : 233-258.
- Barthes, R. [1957] 2005. *Mitologías*, edición de 2005. Madrid.
- 1966a «Introduction à l'analyse structurale des récits». *Communications* 8 : 1-27.
- [1966b] 2005. *Crítica y verdad*, edición de 2005. Madrid.
- Barton, A. G. 1913. *The origin and Development of Babylonia Writing*. Baltimore.
- Battini, L., ed. 2016. *Making Pictures of War. Realia et Imaginaria in the Iconology of the Ancient Near East*. Oxford.
- Baumgarten, J. 2001. « Jules Oppert et la Naissance de l'Assyriologie». *Histoire Épistémologie Language* 23/II : 77-99.
- Beaulieu, P. A. 2011. «Tempel A. I. a. Philologisch. In Mesopotamien. 3. Jt. bis 612 v. Chr. Temple A. I. a. Philological. In Mesopotamia. From the 3rd millennium to 612 BCE». *RIA* 13: 524-527.
2015. «Uruk A. III». *RIA* 14 3/4: 452-455.
- Beckman, G. 2005. «How Religion Was Done». En *A Companion to the Ancient near East*, editado por Snell, D., 343-354. Oxford.
- Behrnes, H. 1988. «Eine Axt Für Nergal». En *A Scientific Humanist: Studies in Memory of Abraham Sachs (Occasional Publications of the Samuel Noah Kramer Fund, 9)*, editado por Leichty, E., M. Ellis y P. Gerardi, 27-32. Filadelfia.
1998. *Die Ninegalla-hymne. Die wohnungnahme Inannas in Nippur in Altbabylonischer Zeit*. Stuttgart.
- Behrens, H. y J. Klein. 2001. «Ninegalla». *RIA* 9: 342-347.
- Berlin, A. 1983. «Ethnopoetry and the Enmerkar Epics». *JAOS* 103: 17-24.
- Bertman, S. 2003. *Handbook to life in Ancient Mesopotamia*. Nueva York.
- Beye, Ch. R. 2006. *Ancient Epic Poetry. Homer, Apollonius, Virgil with a Chapter on the Gilgamesh Poems*. Illinois.
- Biggs, R. D. 1974. *Inscriptions from Tell Abu Salabikh*. Chicago.
- Black, J. 1987. «The Slain Heroes- Some Monsters of Ancient Mesopotamia». *BCSMS* 15: 19- 25.

1991. «E-me-sal cult songs and prayers». En *Velles paraules: Ancient Near Eastern Studies in Honor of Miquel Civil on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday*, editado por Michalowski, P., P. Steinkeller, E.C. Stone y R. Zettler, 23-36. Barcelona.
1992. «Some structural features of Sumerian narrative poetry». En *Mesopotamian Epic Literature: oral or aural?*, editado por Vogelzang, M. E. y H. L. J. Vanstiphout, 71-701. Lewiston, Queenston, Lampeter.
1996. «The imagery of birds in Sumerian literature». En *Mesopotamian poetic Language: Sumerian and Akkadian*, editado por Vogelzang, M. E. y H. L. J. Vanstiphout, 23-47. Groningen.
1998. *Reading Sumerian Poetry*. Nueva York.
1999. Reseña de *Die Ninegalla-Hymne. Die Wohnungsnahme Inannas in Nippur in altbabylonischer Zeit [= Freiburger Altorientalische Studien 21]*, de Hermann Behrens. *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 89: 284-286.
2002. «The Sumerians and their Landscape». En *Riches hidden in secret places: Ancient Near Eastern Studies in memory of Thorkild Jacobsen*, editado por Abusch, T., 41-61. Winona Lake.
2007. «Sumerians». En *Languages of Iraq, Ancient and Modern*, editado por Postgate, J. N., 5-30. Londres.
- Black, J., G. Cunningham, E. Robson y G. Zólyomi. 2004. *The Literature of Ancient Sumer*. Londres.
- Black, J. y A. Green, eds. 1992. *Gods, Demons and symbols of ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary*. Austin.
- Black, J. y G. Zólyomi, 2007. «Introduction to the Study of Sumerian». En *Analyzing Literary Sumerian. Corpus based Approaches*, editado por Ebeling, J. y G. Cunningham, 1-32. Londres.
- Bonnet, H. 1926. *Die Waffen der völker des Alten Orients*. Leipzig.
- Bord, L-J. y J-P. Mugg. 2009. *L'Arc dans la Bible et dans le Proche-Orient Ancien*. París.
- Bord, L-J. y R. Mugnaioni. 2002. *L'Écriture Cunéiforme. Syllabaire, Sumérien, Babylonien, Assyrien*. París.
- Borger, R. 1967. *Handbuch der Keilschriftliteratur*, Vol. I. Berlín.
- 1975: *Handbuch der Keilschriftliteratur*, Vol. II-III. Berlín, Nueva York.
- Bottéro, J. y S. N. Kramer. 1989. *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*. París.
- Bottéro, J. [1952] 2001. *La religion más Antigua: Mesopotamia*, edición de 2001. Madrid.

1992. *Mesopotamia: Writing, Reasoning and the Gods*. Chicago-Londres.
1995. «Akkadian Literature: An Overview». *CANE* 4: 2293-2304.
1998. *La epopeya de Gilgamesh. El gran hombre que quería morir*. Madrid.
- Bowra, C. M. 1952. *Heroic Poetry*. Londres, Basingstoke.
- Braun-Holzinger, E. 1984. *Prähistorische Bronzefunde. Figürliche Bronzen aus Mesopotamien*. Munich.
1991. *Mesopotamische Weihgaben der Frühdynastischen bis Altbabylonischen Zeit*. Heidelberg.
2013. *Frühe Götterdarstellungen in Mesopotamien*. Fribourg.
- Bremond, C. 1964 «Le message narratif». *Communications* 4: 4-32.
1966. «La logique des possibles narratifs». *Communications* 8: 87-109.
1973. *Logique du récit*. Paris.
- Bremond, C. y J. Verrier. 1982. «Afanassiev et Propp». *Littérature* No. 45: 61-78.
- Brisch, N. 2003. «Tradition and the Poetics of Innovation: Sumerian Court Literature of the Larsa Dynasty (2003-1763 BCE)». Tesis doctoral. Michigan.
- 2008 (Ed). *Religion and Power. Divine Kingship in Ancient World and Beyond*. Chicago.
2011. «Changing Images of Kingship in Sumerian Literature». En *The Oxford Handbook of Cuneiform Culture*, editado por Radner, K. y E. Robson, 706-724. Oxford.
2013. «Of Gods and Kings: divine Kingship in Ancient Mesopotamia». *Religion Compass* 7/2: 37-46.
- van Buren, E. D. 1934. «The God Ningizzida». *Iraq* 1: 60-89.
1945. *Symbols of the Gods in Mesopotamian Art*. Roma.
- Cagni, L. 1969. *L'epopea di Erra*. Roma.
- Campbell, J. 1959. *The Masks of God: Primitive Mythology*, Vol. I. Estados Unidos de América.
1962. *Oriental Mythology*, Vol. II. Estados Unidos de América.
- [1949] 2017. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del Mito*, edición de 2017. México.
- Campbell, S. y A. Green, eds. 1995. *The Archaeology of Death in the Ancient Near East*. Oxford.
- Carlyle, T. 1993: *On Heroes, Hero-Worship, The Heroic in History*. California.
- Cassin, E. 1968. *La splendeur divine. Introduction à l'étude de la mentalité mésopotamienne*. Paris.

- Castel, C. 1991. «Armes et armement des premiers guerriers à l'armée de métier». *Dossiers d'Archéologie* 160: 48-55.
- Castellino, G. R. 1972. *Two Šulgi Hymns (B, C)*. Roma.
- Cathcart, K. J. 2011. «The Earliest Contributions to the Decipherment of Sumerian and Akkadian». *CDLJ* 2011, 1: 1-12.
(http://www.cdli.ucla.edu/pubs/cdlj/2011/cdlj2011_001.html).
- Cavigneaux, A. 2015. «Der Fluch über Akkade». En *Erzählungen aus dem Land Sumer*, editado por Volk, K., 319-335. Wiesbaden.
- Cavigneaux, A. y F. N. H. Al-Rawi. 1993. «Gilgameš et taureau de ciel (ŠUL-MÈ-KAM) (Textes de Tell Haddad IV)». *RA* 87/2: 97-129.
2000. *Gilgameš et la mort. Textes de Tell Haddad VI avec un appendice sur les textes funéraires sumériens*. Groningen.
- Chadwick, H. M. 1912. *The Heroic Age*. Cambridge.
- Chadwick, H. M. y N. K. Chadwick. 1932-1940: *The Growth of Literature*, Vol. I, II, III. Cambridge.
- Chen, Y. S. 2013. *The Primeval Flood Catastrophe. Origins and early Development in Mesopotamian Traditions*. Oxford.
- Chiera, E. 1938. *They Wrote on Clay*. Chicago.
- Civil, M. 1968. «Išme-Dagan and Enlil's Chariot». *JAOS* 88: 3-14.
1973. «The Sumerian writing system: some problems». *OrNS* 42: 21-34.
1987. «Feeding Dumuzi's Sheep: The Lexicon as a Source of Literary Inspiration». En *Language, Literature and History. Philological and historical studies presented to Erica Reiner*, editado por Rochberg-Halton, F., 37-55. New Haven.
1994. *The Farmer's Instructions. A Sumerian Agricultural Manual*. Sabadell.
1997. «Sumerian». *Oxford Encyclopedia of archaeology in the Near East*, Vol. 5: 92-95.
2003. «Of Bows and Arrows». *JCS* 55: 49-54.
2007. «Early semitic loanwords in Sumerian». En *From the Workshop of the Chicago Assyrian Dictionary Vol. II: Studies Presented to Robert D. Biggs*, editado por Roth, M.T., 11-33. Chicago.
- Civil, M. y G. Rubio. 1999. «An Ebla Incantation against Insomnia and the Semitization of Sumerian: Notes on ARET 5 8b and 9». *OrNS* 68: 254-266.
- Cocquerillat, D. 1950. «Notes pour servir a l'histoire des masses d'armes». *RA* XLV: 21-24.
1952. «Les masses d'armes d'après les textes». *RA* XLVI: 121-136.

- Cohen, M. E. 1975. «The Incantation-Hymns: Incantation or Hymn?». *JAOS* 95: 592-611.
- 1988: *The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia*, 2 Vols. Maryland.
- 2017: *New Treasures of Sumerian Literature: When the Moon Fell from the Sky and Other Works*. Bethesda.
- Cohen, S. 1973. *Enmerkar and the Lord of Aratta*. Michigan.
- Collins, P. 2019. «Narrative». En *A Companion to Ancient Near Eastern Art*, editado por A. C. Gunter, 261-282. Estados Unidos.
- Collins, S. 2015. *Object in Focus. The Standard of Ur*. Londres.
- Collon, D. 1982. *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum: Cylinder Seals II: Akkadian, Post Akkadian, Ur III Period*. Londres.
2005. *First Impressions. Cylinder Seals in the ancient Near East*, (3^o ed.). Londres.
2008. «Le development de l'arc en Mésopotamie». En *Les armées du Proche-Orient ancien (III- I mil. Av.J.-C)*, editado por Abrahami, P. y L. Battini, 93-112. Oxford.
- Cooper, J. S. 1973. «Sumerian and akkadian in Sumer and Akkad». *OrNS* 42: 45-69.
1978. *The Return of Ninurta to Nippur*. Roma.
- 1983a. *The Lagash-Umma border conflict*. Malibú.
- 1983b. *The Curse of Agade*. Baltimore. Londres.
1993. «Paradigm and Propaganda. The Dynasty of Akkade in 21st Century». En *Akkad. The First World Empire. Structure, Ideology, Traditions*, editado por Liverani, M., 11-23. Padova.
1996. «Sumerian and Akkadian». En *The World's Writing Systems*, editado por Daniels, P. T. y W. Bright, 37-57. Nueva York, Oxford.
1999. «Sumer et Sumériens: questions de terminologie». *Supplement au Dictionnaire de la Bible*, fasc. 72. París: 78-93.
2001. «Literature and History: The Historical and Political Referents of Sumerian Literary Texts». En *Historiography in the Cuneiform World*, editado por Abusch, T., P-A. Beaulieu, J. Huehnergard, P. Machinist y P. Steinkeller, 131-147. Bethesda.
2006. «Genre, Gender, and The Sumerian Lamentation». *JCS* 58: 39-47.
2008. «Divine Kingship in Mesopotamia, A Fleeting Phenomenon». En *Religion and Power. Divine Kingship in Ancient World and Beyond*, editado por Brisch, N., 261-264. Chicago.
2012. «Sumer, Sumerich». *RIA* 13: 290-297.

2016. «Sumerian Literature and Sumerian Identity». En *Problems of Canonicity and Identity Formation In Ancient Egypt and Mesopotamia*, editado por Ryholt, K. y G. Barjamovic, 1-19. Copenhague.
- Cooper, J. S. y W. Heimpel. 1983. «The Sumerian Sargon Legend». *JAOS* 103: 67-82.
- Córdoba, J. M. 2008. «Le ‘visage de la bataille’. La pensée militaire classique et l'étude de la guerre et du combat au Proche-Orient». En *Les armées du Proche-Orient ancien (III- I mil. Av.J.-C)*, editado por Abrahams, P. y L. Battini, 135-150. Oxford.
- Crawford, H. 1991. *Sumer and the Sumerians*. Cambridge.
- Crisostomo, C. J. 2018. «Sumerian Divination». En *The Scaffolding of Our Thoughts. Essays on Assyriology and the History of Science in Honor of Francesca Rochberg*, editado por Crisostomo, C. J., E. A. Escobar, T. Tanaka y N. Veldhuis, 148-168. Leiden, Boston.
- Culler, J. 2004. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona.
- Cunningham, G. 1997. *Deliver Me from Evil: Mesopotamian Incantations 2500-1500 BC*. Roma.
2007. «A Catalogue of Sumerian Literature (Based on Miguel Civil's catalogue of Sumerian literature)». En *Analysing Literary Sumerian Corpus-based Approaches*, editado por Ebeling, J. y G. Cunningham, 351-412. Londres, Oakville.
- 2013a. «The Sumerian Language». En *The Sumerian World*, editado por Crawford, H., 95-111. Londres.
- 2013b. «Sumerian Religion». En *The Cambridge History of Religions in the Ancient World*, Vol. I, editado por Salzman, M. R., 31-53. Cambridge.
- D'Agostino, F., G. Spada, A. Greco y A. Bramanti. 2019. *La lingua dei Sumeri*. Milán.
- Dalley, S. 1989. *Myths from Mesopotamia. Creation, the Flood, Gilgamesh and Others*. Oxford.
1995. «Ancient Mesopotamia Military Organization». *CANE* 1: 413-423.
- Damerow, P. 2006. «The Origin of Writing as a Problem of Historical Epistemology». *CDLJ* 2006, 1: 1-10 (https://cdli.ucla.edu/pubs/cdlj/2006/cdlj2006_001.html).
- Damerow, P. y R. Englund. 1993. «The Development of Arithmetic». En *Archaic Bookkeeping: writing and Techniques of Economic Administration in the Ancient Near East*, editado por Nissen, H. J., H. J. P. Damerow y R. K. Englund, 125-151. Chicago.
- Daniels, P. T. 1995. «The Decipherment of Ancient Near Eastern Scripts». *CANE* 1: 81-95.

2005. «The Decipherment of the Ancient Near East». En *A Companion to the Ancient Near East*, editado por Snell, D., 421-430. Oxford.
- Davila, J. 1995. «The Flood Hero as King and Priest». *JNES* 54 No.3: 199-214.
- Dawson, D. 2001. *The First Armies*. Londres.
- Diakonoff, I. M. 1974. «Ancient writing and ancient Written Language: Pitfalls and Peculiarities in the Study of Sumerian». En *Sumerological Studies in Honor of Thorkild Jacobsen*, editado por Lieberman, S. J., 99-123. Chicago.
1983. «Some Reflections on Numerals in Sumerian towards a History of Mathematical Speculation». *JAOS* 103: 83-93.
- van Dijk, J. J. A. 1953. *La sagesse suméro-accadienne*. Leiden.
- 1957-1971. «Gott. A. Nach Sumerisches Texten. God. A. in Sumerian Sources». En *RIA* 3: 532-543.
- 1960: *Sumerische Götterlieder*, Vol. II, Heidelberg.
- 1983: *Lugal ud me-lám-bi nir-ĝál. Le récit épique et didactique des Travaux de Ninurta, du Déluge et de la Nouvelle Création. Texte, traduction et introduction*, 2 Vols. Brill.
1989. «Ein spätbabylonischer Katalog einer Sammlung sumerischer Briefe». *OrNS* 58: 441-452.
2000. «Inanna, le bon augure de Samsu'iluna». En *Wisdom, Gods and Literature. Studies in Assyriology in honour of W. G. Lambert*, editado por George, A. R. y I. L. Finkel, 119-129. Winona Lake.
- van Dijk, R. M. 2016. «The Form, Function and Symbolism of Standards in Ancient Mesopotamia during the Third and Fourth Millennia BCE: An Iconographical Study». Tesis doctoral. Sudafrica.
- Deimel, A. 1923. *Schultexte aus Fara*. Leipzig.
1924. *Wirtschaftstexte aus Fara*. Leipzig
- Delnero, P. 2006. «Variation in Sumerian Literary Compositions: A Case Study Based on the Decad». Tesis doctoral. Filadelfia.
2010. «Sumerian Literary Catalogues and the Scribal Curriculum». *ZA* 100: 32-55.
2011. «Inanna and Ebiĥ and the Scribal Tradition». En *A Common Cultural Heritage: Studies on Mesopotamia and the Biblical World in Honor of Barry L. Eichler*, editado por Frame, G., E. Leichty y K. Sonik, J. H. Tigay y S. Tinney, 123-149. Bethesda.
- 2012a. «Memorization and the Transmission of Sumerian Literary Compositions». *JNES* 71: 189-208.
- 2012b. «Šulpa'e». *RIA* 13 5/6: 284-286.

2016. «Literature and Identity in Mesopotamia during the Old Babylonian Period». En *Problems of Canonicity and Identity Formation in Ancient Egypt and Mesopotamia*, editado por Ryholt, K. y G. Barjamovi, 19-51. Copenhague.
- Deshayes, J. 1960. *Les outils de Bronze, de l'Indus au Danube (IVe au IIe millénaire)*, 2 vols. París.
- Dumézil, G. 1971. *El destino del guerrero. Aspectos míticos de la función guerrera entre los indoeuropeos*. México.
- [1968] 2016. *Mito y Epopeya, Vol. I. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*, edición de 2016. México.
- Ebeling, J. y G. Cunningham, eds. 2007. *Analysing Literary Sumerian Corpus-based Approaches*. Londres.
- Edzard, D. O. 1976-1980a. «Keule». *RIA* 5: 578-579.
1968. Reseña de «Die Waffen der alten Mesopotamier. Eine lexikalische und kulturgeschichtliche Untersuchung, *StOr* 33 (1965 Helsinki)», de Salonen. E. *OLZ* 63: 557-560.
1983. «Metrick, Sumerisch». *RIA* 8: 148-149.
- 1987-1990a. «Literatur». *RIA* 7: 35-41.
- 1987-1990b. «Martu A. Gott». *RIA* 7: 433-438.
1990. «Gilgamesh und Huwawa A. I. Teil». *ZA* 80: 165-203.
1994. «Sumerian Epic: Epic or Fairy tale?». *BCSMS* 27: 7-14.
1995. «The Sumerian Language». *CANE* 4: 2107-2116.
2000. «U 7804 // UET VI/1 26. "Gedicht von der Hacke"». En *Wisdom, Gods and Literature: Studies in Assyriology in Honour of W. G. Lambert*, editado por George, A. y I. L. Finkel, 131-135. Winona Lake.
2003. *Sumerian Grammar*. Leiden.
- Eichler, B. L. 1983. «Of Sling and Shields, Trow-stick and Javelins». *JAOS* 103: 95-102.
1993. «mar-URU₅ Tempest in a Deluge». En *The Tablet and The Scroll. Near Eastern Studies in Honor of William W. Hallo*, editado por Cohen, M. E., D. C. Snell y D. B. Weisberg, 90-94. Maryland.
- Eliade, M. [1958] 2017. *Rites and Symbols of Initiations: the mysteries of birth and rebirth*, edición de 2017. Nueva York.
- Emelianov, V. V. 2010. «On the Early History of *melammu*». En *Language in the Ancient Near East. Proceeding of the 53 rd Rencontre Assyriologique Internationale*, 2 Vols.,

- editado por Kogan L. E., N. Koslova, S. Loesov y S. Tishchenko, 1109-1119. Winona Lake.
- Englund, R. K. 1988. «Administrative Timekeeping in Ancient Mesopotamia». *Journal of Economic and Social History of the Orient* XXXI: 121-185.
1993. «The Origin of the Script». *Science* 260: 1670-1671.
1998. «Texts from the Late Uruk Period». En *Mesopotamien. Späturuk-Zeit und Frühdynastische Zeit*, editado por Bauer, J., R. K. Englund y M. Krebernik, 15-237. Freiburg.
2004. «Proto-cuneiform account-books and journals». En *Creating Economic Order: Record-keeping, Standardization, and the Development of Accounting in the Ancient Near East*, editado por Hudson, M. y C. Wunsch, 23-46. Bethesda.
2011. «Accounting in Proto-Cuneiform». En *The Oxford Handbook of Cuneiform Culture*, editado por Radner, K. y E. Robson, 32-51. Oxford.
2015. «Uruk A. I». *RIA* 14 3/4: 446-449.
- Eph'al, I. 2009. *The city besieged: siege and its manifestations in the ancient Near East*. Leiden-Boston.
- Espak, P. 2006. «Ancient Near Eastern Gods Enki and Ea. Diachronical Analysis of Texts and Images from the Earliest sources to the Neo-Sumerian Period». Tesis doctoral. Tartu.
2011. «The Emergence of the Concept of Divine Warfare and Theology of War in the Ancient Near East». *Estonian National Defense College Proceedings* 14: 115-129.
2015. *The God Enki in Sumerian Royal Ideology and Mythology*. Wiesbaden.
2016. «The Establishment of Ur III Dynasty. From the Gutians to the Formation of the Neo-Sumerian Imperial Ideology and Pantheon». En *Kings, Gods and People. Establishing Monarchies in the Ancient World*, editado por Kämmerer, T. R., M. Köiv, y V. Sazonov, 77-109. Münster.
2019. «Creation of Animals in Sumerian Mythology». En *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*, editado por Mattila, R., A. Ito y S. Fink, 303-313. Wiesbaden.
- van Ess, M. 2015. «Uruk B». *RIA* 14 3/4: 457-487.
- Estébanez Calderón, D. 2004. *Diccionario de términos literarios*. Madrid.
- Evers, J. D. 1995. *Myth and Narrative: Structure and Meaning in Some Ancient Near Eastern Texts*. Neukirchener.

- Falkenstein, A. 1944. «Untersuchungen zur sumerischen Grammatik (Fortsetzung)». *ZA* 48: 69-118.
- 1949a. «Ein sumerisches Kultlied auf Samsu'iluna». *ArOr* 17: 212-226.
- 1949b. «Sumerische Religiöse Texte 1. Drei Hymnen auf Urninurta von Isin». *ZA* 49: 80-150.
- 1949-50: *Grammatik der Sprache Gudeas von Lagaš*, Vols. I-II. Roma.
1950. «Sumerische religiöse Texte. 1. Drei "Hymnen" auf Urninurta von Isin». *ZA* 49: 80-150.
1951. «Zur chronologie der sumerischen Literatur». *CRRRA* 2: 12-27.
- 1953a. «Zur chronologie der sumerischen Literatur. Die nachaltbabylonische Stufe». *MDOG* 85: 1-13.
- 1953b. «Sumerische Hymnen und Gebete». En *Sumerische und akkadische Hymnen und Gebete*, editado por Falkenstein, A. y W. von Soden, 57-231. Zürich - Stuttgart.
- 1959a. *Das sumerische. Handbuch der Orientalistik*. Leiden.
- 1959b. *Sumerische Goetterlieder*, Vol. I. Heidelberg
1963. «Sumerische religiöse Texte 4». *ZA* 55: 11-67.
- Falkenstein, A. y W. von Soden. 1953. *Sumerische und Akkadische Hymnen und Gebete*. Zurich.
- Falkowitz, R. S. 1980. «The Sumerian Rhetoric Collections». Tesis doctoral. Pensilvania.
1983. «Notes on Lugalbanda and Enmerkar». *JAOS* 103: 103-115.
- Farber-Flügge, G. 1973. *Der Mythos "Inanna und Enki". unter besonderer Berücksichtigung der Liste der me*. Roma.
1976. «Zur sogenannten Samsuilunahymne PBS 10/2 Nr. 11». En *Kramer Anniversary Volume. Cuneiform Studies in honor of Samuel Noah Kramer*, editado por Eichler, B., J. W. Heimerdinger y A. Sjöberg, 177-181. Neukirchen-Vluyn.
- Farber, G. 1987-1990. «Me». En *RIA* 7: 610-613.
1991. «Konkret, Kollektiv, Abstrakt?». *AuOr* 9: 81-90.
- 2003a. «The Song of the Hoe». En *The Context of Scripture, Vol. I: Canonical Compositions from the Biblical World*, editado por Hallo, W. W., 511-513. Leiden, Nueva York.
- 2003b. «Inanna and Enki». En *The Context of Scripture, Vol. I: Canonical Compositions from the Biblical World*, editado por Hallo, W. W., 522-526. Leiden, Nueva York.

- Feldt, L. 2007. «On divine-referent bull metaphors in the ETCSL corpus». En *Analysing Literary Sumerian Corpus-based Approaches*, editado por Ebeling, J. y G. Cunningham, 184-214. Londres, Oakville.
2010. «Heralds of the heroic: the function of the Angidimma's monsters». En *Your Praise is Sweet. A Memorial Volumen for Jeremy Black from Students, Colleagues and Friends*, editado por Baker, H. D., E. Robson y G. Zólyomi, 69-93. Londres.
2011. «Monstrous Identities. Narrative strategies in Lugale and some reflections on Sumerian religious narrative». En *Narratives of Egypt and the Near East. Literary and Linguistic Approaches*, editado por Hagen, F., J. Johnston, W. Monkhouse, K. Piquette, J. Tait y M. Worthington, 123-165. Leuven.
2013. «Myth and Narratology: Narrative Form, Meaning and Function in the Standard-Babylonian Epic of Anzû». *Bulletin for the Study of Religion* 42/4:22-29.
2015. «Religion, Nature and Ambiguous Space in Ancient Mesopotamia: The Mountain Wilderness in Old Babylonian Religious Narratives». *NVMEN* 63: 1-36.
- Feliu, Ll. 2007. *L' Escriptura cuneiforme*. Barcelona.
- 2012 (Ed). «El estudio del sumerio en el siglo XXI. Entre la filología y la lingüística». En *Séptimo centenario de los estudios orientales en Salamanca*, 101-111. Salamanca.
2015. «Deesses guerreres a l'antiga Mesopotàmia. El cas d'Inanna/Ištar». En *Guerra y religión en el mundo antiguo*, editado por Vidal, J. y B. Antela, 13-24. Zaragoza.
2018. «Retratos y semblanzas: mujeres en la literatura sumeria». En *Las mujeres en el Oriente cuneiforme*, editado por Justel, J. J. y A. García-Ventura, 117-140. Alcalá de Henares.
- Feliu, Ll. y A. Millet. 2007. *El poema de Gilgamesh segons els manuscrits en llengua accàdia dels mil·lenis II i I a.C.* Barcelona.
- Ferrara, A. J. 1995. «Topoi and Stock-strophes in Sumerian Literary Tradition: Some Observations». *JNES* 54: 81-117.
- 2006b. «A Hodgepodge of Snippets: Some Thoughts on Narrative Now and Then». En *Approaches to Sumerian Literature. Studies in Honor of Stip* (H. L. J. Vanstiphout), editado por Michalowski, P. y N. Veldhuis, 47-66. Leiden-Boston.
- Fernández Villaespesa, Maria. 2017. «El uso militar del carro en Mesopotamia durante el Dinastico Antiguo». *Historiae* 14: 1-34.
2019. «El armamento personificado en la tradición literaria del Próximo Oriente Antiguo». En *Orientalística en tiempos difíciles. Actas del VII Congreso Nacional del Centro*

- de Estudios del Proximo Oriente*, editado por Gil Fuensante, J. y A. Mederos Martín, 73-84. Zaragoza.
- Fink, S. 2016a. «Battle-Descriptions in Mesopotamian Sources I: Presargonic and Sargonic Period». En *The Religious Aspects of War in the Ancient Near East, Greece and Rome*, editado por Ulanowski, K., 51-64. Leiden.
- 2016b. «Battle and War in the Royal Self-Representation of the Ur III Period». En *Kings, Gods and People. Establishing Monarchies in the Ancient World*, editado por Kämmerer, T. R., M. Köiv y V. Sazonov, 109-135. Münster.
- Fleming, D. E y S. J. Milstein. 2010. *The Buried Foundation of the Gilgamesh Epic. The Akkadian Huwawa Narrative*. Leiden-Boston.
- Flückiger-Hawker, E. 1999. *Urnamma of Ur in Sumerian Literary Tradition*. Fribourg.
- Foley, J. M., ed. 2005. *A Companion to Ancient Epic*. Reino Unido.
- Forsyth, N. 1981. «Huwawa and his Trees: A Narrative and Cultural Analysis». *ASJ* 3: 13-29.
- Foster, B. 1993. *Before the Muses. An Anthology of Akkadian Literature*, 2 Vols. Yale.
2013. «Lugalbanda as praise poet». *NABU* 2013/4, N°. 64: 106-107.
- 2016a. *The Age of Agade. Inventing empire in ancient Mesopotamia*, Londres.
- 2016b. «On Speculative Thought in Ancient Mesopotamia». En *The Adventure of the Human Intellect. Self, Society, and the Divine in Ancient World Cultures*, editado por Raaflaub, K. A., 89-104. Sussex.
- Foster, B., D. Frayne y G. M. Beckman, eds. 2001. *The Epic of Gilgamesh: A new Translation, Analogues, Criticism*. Nueva York.
- Foxvog, D. A. 1993. «Astral Dumuzi». En *The Tablet and The Scroll. Near Eastern Studies in Honor of William W. Hallo*, editado por Cohen, M. E., D. C. Snell y D. B. Weisberg, 103-108. Bethesda.
2010. *Introduction to Sumerian Grammar*
(<http://home.comcast.net/~foxvog/Grammar.pdf>)
2016. *Elementary Sumerian Glossary* (<http://cdli.ucla.edu/?q=cuneiform-digital-library-preprints>)
- Franke, S. 2017. «Fortschreibungsprozesse im/des Gilgamesh-Epos». En *Identität und Schrift. Fortschreibungsprozesse als Mittel religiöser Identitätsbildung*, editado por Grohmann, M., 1-32. Vandenhoeck.
- Frankfort, H. 1933. *Tell Asmar, Khafadje and Khorsabad*. Chicago.
1935. «Early Dynastic Sculptured Maceheads». *AnOr* XII: 105-121.

1936. *Progress of the work of the Oriental Institute in Iraq 1934/1935*. Chicago.
1939. *Cylinder Seals. A documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*. Londres.
- [1948] 1978. *Kingship and the Gods. A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature*, edición de 1978. Chicago.
- Frankfort, H., Th. Jacobsen y C. Preusser. 1932. *Tell Asmar and Khafaje. The First Season's work in Eshnunna 1930/1931*. Chicago.
- Frayne, D. 1981. «The Historical Correlation of the Sumerian Royal Hymns (2400-1900 B. C.)». Tesis doctoral. Yale.
1998. «New Light on the Reign of Išme-Dagan». *ZA* 88: 6-44.
2001. «The Sumerian Gilgamesh Stories». En *The Epic of Gilgamesh. A New Translation, Analogues and Criticism*, editado por Foster, B., 99-155. Norton.
- Friberg, J. 1999. «Counting and Accounting in the proto-literate Middle-East: Examples from Two New Volumes of Proto-Cuneiform Texts». *JCS* 51: 107-137.
- Fritz, M. 2003. «...und weinten um Tammuz». *Die Götter Dumuzi-Ama'ušumgal'anna und Damu*. Munich.
- Frye, N. 1973. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton.
- Gabriel, R. A. 2007. *Soldiers' Lives Trough History: The Ancient World*. Connecticut.
- Gadotti, A. 2005. «Gilgameš, Enkidu and the Netherworld and The Sumerian Gilgameš Cycle». Tesis doctoral. Baltimore.
2006. «Gilgameš, Gudam, and the Singer in Sumerian Literature». En *Approaches to Sumerian Literature. Studies in Honour of Stip (H.L.J. Vanstiphout)*, editado por Michalowski, P. y N. Veldhuis, 67-83. Leiden.
- García-Ventura, A. 2017. «Emesal studies today: a preliminary assesement». En *The First Ninety Years. A Sumerian Celebration in honor of Miquel Civil*, editado por Feliu, Ll., F. Karahashi, F. y G. Rubio, 145-158. Boston, Berlín.
- Gelb, I. J. 1952. *A Study of Writing*. Chicago.
1973. *Pour une théorie de l'écriture*. París.
- Geller, M. J. 1985. «Notes on Lugale». *BSOAS* 48: 215-223.
1996. «Jacobsen's "Harps" and the Keš Temple Hymn». *ZA* 86: 68-77.
2007. *Evil Demons. Canonical Utukkū Lemnūtu Incantations. Introduction, Cuneiform text, and Transliteration with a Translation and Glossary*. Helsinki.
- de Genouillac, H. 1935. *Fouilles de Telloh. Tome I. Epoches Présargoniques*. París.
1937. *Fouilles de Telloh. Tome II. Epoches d'Ur IIIe dynastie et Larsa*. París.

- George, A. R. 1993. *House Most High. The Temples of Ancient Mesopotamia*. Indiana.
2003. *The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*, 2 Vols. Oxford.
2005. «In Search of the é.dub.ba.a: The ancient Mesopotamian School in Literature and Reality». En *An Experienced Scribe Who Neglects Nothing. Ancient Near Eastern Studies in Honor of Jacob Klein*, editado por Sefati, Y, 127-137. Bethesda.
2007. «The Epic of Gilgamesh: Thoughts on Genre and Meaning». *Symposium on Gilgamesh and the World of Assyria*, 21 de Julio de 2014. Sidney.
2013. «The Poem of Erra and Ishum: A Babylonian Poet's View of War». En *Warfare and Poetry in the Middle East*, editado por Kennedy, 39-71. Nueva York, Londres.
2016. «Die Kosmogonie des alten Mesopotamien». En *Anfang y Ende: vormoderne Szenarien von Weltenstehung und Welturtengang*, editado por Gindhart, M. y T. Pommerening, 7-25. Darmstadt.
- George, A. R. y T. M. Oshima, eds. 2016. *Ancient Mesopotamian Religion and Mythology. Selected Essays by W. G. Lambert*. Tübingen.
- Gernez, G. 2001. *Les objets en cuivre et alliages au Proche-Orient (IVe et IIIe millénaires av. J.-C.)*. París.
2002. «Métal et société au Proche-Orient (IXe-IIe millénaire). Problématiques et perspectives». Memoria de DEA. París.
- 2006a. «Les objets métalliques». En *Tell Arqa - I. Les niveaux de l'âge du Bronze*, dirigido por Thalmann. J.P., 203-206. Beirut.
- 2006b. «Armement et société au Moyen-Orient: l'exemple des lances à douille à la fin du Bronze ancien et au début du Bronze moyen». En *Studia Euphratica. Le moyen Euphrate iraquien révélé par les fouilles préventives de Haditha*, dirigido por Kepinski, C., O. Lecomte y A. Tenu, 67-85. París.
- 2007a. «Des armes et des hommes. La question des modèles de diffusion des armes au Proche-Orient à l'âge du Bronze». En *Mobilités, Immobilismes. L'emprunt et son refus*, editado por Rouillard, P., 119-134. París.
- 2007b. *L'armement en métal au Proche et Moyen-Orient: des origines à 1750 av. J.-C.*, 3 Vols. Tesis doctoral. París.
2016. «Histoire des lances tripartites à soie au Proche-Orient (IVe-IIe millénaire av. J.-C.)». En *Kakkēka rukusma («Ceins tes armes!»)*, 2º Rencontre d'Historie militaire du Proche-Orient ancien (Lyon, 17-18 octobre 2013), editado por Abrahamsi, P. y C. Wolff. *HIMA* N° 3: 151-181. Lyon.

2017. *Les armes du Proche-Orient ancien. Des origines à 2000 av. J.-C.* París.
- Gibson, MC. 1964. *The Mace, The Axe, and the Dagger in ancient Mesopotamia*, A. M. dissertation. Chicago.
1972. *The City and Area of Kish*. Florida.
- Gibson, Mc. y R. D. Biggs, eds. 1977. *Seals and Sealing in the Ancient Near East*. Malibú.
1991. *The Organization of Power. Aspects of Bureaucracy in The Ancient Near East*. Chicago.
- Gilbert, A. H. 2006. «Warfare techniques in the Early Dynastic Mesopotamia». *ANODOS* 4/5: 93-100.
- Glassner, J. J. 1992. «Inanna et les Mes». En *Nippur at the centennial 35. Comptes-Rendus des Rencontres Assyriologiques Internationales*, editado por Ellis, M. de J., 55-86. Filadelfia.
1993. *Chroniques mésopotamiennes*. París.
2000. *Écrire à Sumer. L'invention du cuneiforme*. Normandía.
2003. *The Invention of Cuneiform: Writing in Sumer*. Baltimore, Londres.
- 2005a. «Les sumériens, inventeurs de l'écriture cuneiforme». *BSOAS* 68 : 107-109.
- 2005b. *Mesopotamian Chronicles*. Atlanta.
- Głowiński, M. 1993. «Los géneros literarios». En *Teoría Literaria*, editado por Angenot, M., J. Bessière, D. Fokkema, y E. Kushner, 93-110. Madrid.
- Goof, B. L. 1963. *Symbols of Prehistoric Mesopotamia*. New-Haven, Londres.
- Gordon, E. I. 1956. *Sumerian Proverbs. Glimpses of everyday Life in Ancient Mesopotamia*. Filadelfia.
- Gragg, G. 1969. «The Keš Temple Hymn». En *The Collection of the Sumerian Temple Hymns*, editado por Sjöberg, A., E. Bergmann y G. Gragg, 155-189. Nueva York.
- Green, A. 1993a. «Mischwesen B». *RIA* 8: 246-264.
- 1993b. «Mythologie B. I». *RIA* 8 : 572-586.
1995. «Ancient Mesopotamian Religious Iconography». *CANE* 4: 1837-1855.
- Green, M. W. 1975. «Eridu in Sumerian Literature». Tesis doctoral. Chicago.
1978. «The Eridu Lament». *JCS* 30: 127-167.
1981. «The Construction and Implementation of the Cuneiform Writing System». *Visible Language* XV/4: 345-372.
1984. «The Uruk Lament». *JAOS* 104: 253-279.
1989. «Early Cuneiform». En *The Origin of Writing*, editado por Senner, W. M., 43-58. Lincoln, Londres.

- Greimas, A. J. 1966a. «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique». *Communications* 8: 45-86.
- [1966b] 1987. *Semántica estructural*, edición de 1987. Madrid.
- Grimm, J. y W. Grimm. [1812-1857] 2019. *Cuentos de los hermanos Grimm*, edición de 2019. Barcelona.
- Gutierrez Delgado, R. 2012. «El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico». *Ámbitos* 21: 43-62.
- Halévy, J. 1874. «Observations critiques sur les prétendus Touraniens de la Babylone». *Journal Asiatique* 7: 3 : 461-536.
1883. *Mélanges de critique et d'histoire relatif aux peuples sémitiques*. París.
- Hallo, W. W. 1963. «On the Antiquity of Sumerian Literature». *JAOS* 83, N°. 2: 167-176.
1968. «Individual Prayer in Sumerian: The Continuity of a Tradition». *JAOS* 88: 71-89.
1972. «The Date of the Fara Period». *OrNs* 42: 228-239.
1975. «Toward a History of Sumerian». En *Sumerological Studies in Honor of Thorkild Jacobsen on his seventieth birthday*, editado por Lieberman, S.J., 181-205. Chicago.
1983. «Lugalbanda Excavated». *JAOS* 103: 165-180.
1996. *Origins. The ancient Near East Background of some Modern Western Institutions*. Leiden, Nueva York, Köln.
- 2003 (Ed). *The Context of Scripture. Canonical Compositions from the Biblical World*, 3 Vols. Leiden, Boston.
2010. *The World Oldest Literature. Studies in Sumerian Belles-Lettres*. Leiden-Boston.
- Hallo, W. W. y J. J. van Dijk. 1968. *The Exaltation of Inanna*. New Haven, Londres.
- Halloran, J. A. 2006. *Sumerian Lexicon*. Los Angeles.
- Halton, C. y S. Svård. 2018. *Women's Writing of Ancient Mesopotamia. An Anthology of the Earliest Female Authors*. Cambridge.
- Hamblin, W. J. 2006. *Warfare in the ancient Near East to 1600 BC. Holy Warriors at the Dawn of History*. Londres, Nueva York.
- Hansen, D. 1998. «Art of the Royal Tombs of Ur: A brief interpretation». En *Treasures from the Royal Tombs of Ur*, editado por Zettler, L. y L. Horne, 43-75. Filadelfia.
- Hauptmann H. Y E. Pernicka, eds. 2004. *Die Metallindustrie Mesopotamiens von den Anfängen bis zum 2. Jahrtausend v. Chr.* Verlag.
- Hayes, J. L. 1990. *A Manual of Sumerian Grammar and Texts*. Malibú.
- Heimpel, W. 1971. «Gudam». *RIA* 3: 675-676.
- 1972-1975. «Held, A. Philologisch». *RIA* 4: 287-293.

1968. *Tierbilder in der sumerischen Literatur*. Roma.
1987. «The Natural History of the Tigris according to the Sumerian Literary composition Lugal». *JNES* 46, N°. 4: 309-317
1998. «Netz. A». *RIA* 9: 235-239.
2015. «Die Bauhymne des Gudea von Lagasch». En *Erzählungen aus dem Land Sumer*, editado por Volk, K., 119-168. Wiesbaden.
- Heimpel, W. y E. Salgues. 2015. «Lugale oder wie Ninurta dem Tigris mehr Wasser schuf». En *Erzählungen aus dem Land Sumer*, editado por Volk, K., 33-67. Wiesbaden.
- Hillen, C. 1953. «A note on Two Shaft-Hole Axes». *BiOr* 10 (6): 211-215.
- Hrouda, B. 1971. «Göttersymbole und attribute». *RIA* 3: 483-495.
- Hruša, I. 2015. *Ancient Mesopotamian Religion. A Descriptive Introduction*. Münster.
- Hruška, B. 1970. Reseña «Die Waffen der alten Mesopotamier. Eine lexikalische und kulturgeschichtliche Untersuchung, *StOr*. 33 (Helsinki 1965)», de Salonen, E. *ArOr* 38: 76–79.
- Huber Vulliet, F. 2009. «Šara». *RIA* 12: 31-43.
- Hundley, M. 2013a. «Here a God, There a God: An Examination of the Divine in Ancient Mesopotamia». *AfO* 40: 68-107.
- 2013b. *Gods in Dwelling. Temples and Divine Presence in the Ancient Near East*. Atlanta.
- Jacobsen, Th. 1939. *The Sumerian King List*. Chicago.
1946. «Sumerian Mythology: A Review Article». *JNES* 5: 128-152.
1963. «Ancient Mesopotamian Religion: The Central Concerns». *PAPS* 107, N°. 6: 473-484.
1967. «Some Sumerian City-Names». *JCS* 21: 100-103.
- 1970a. «Formative Tendencies in Sumerian Religion». En *Toward the Image of Tammuz and Other Essays on Mesopotamian History and Culture*, editado por Jacobsen, Th. y W. L. Moran, 1-15. Cambridge.
- 1970b. «Mesopotamian Gods and Pantheons». En *Toward the Image of Tammuz and Other Essays on Mesopotamian History and Culture*, editado por Jacobsen, Th. y W. L. Moran, 16-47. Cambridge.
- 1970c. «Toward the image of Tammuz» En *Toward the Image of Tammuz and Other Essays on Mesopotamian History and Culture*, editado por Jacobsen, Th. y W. L. Moran, 73-103. Cambridge.

1975. «Religious Drama in Ancient Mesopotamia». En *Unity and Diversity: Essays in the History, Literature and Religion of the Ancient Near East*, editado por Goedicke, H. y J. J. H. Roberts, 65-97. Baltimore, Londres.
- 1976a. *The Treasures of Darkness. A History of Mesopotamian Religion*. New Haven, Londres.
- 1976b. «The Stele of the Vultures col. I-X». En *Kramer Anniversary Volume. Cuneiform Studies in Honor of Samuel Noah Kramer*, editado por Eichler, B., 247-261. Kevelaer.
1987. *The Harps that Once...: Sumerian Poetry in Translation*. New Haven.
1989. «Lugalbanda and Ninsuna». *JCS* 41: 69-86.
- Jacobsen, Th. y B. Alster. 2000. «Ninġišzida's Boat-Ride to Hades». En *Wisdom, Gods and Literature: Studies in Assyriology in Honour of W. G. Lambert*, editado por George, A. y I. Finkel, 315-344. Winona Lake.
- Jagersma, A. H. 2010. *A Descriptive Grammar of Sumerian*. Leiden.
2018. *An Introduction to Sumerian Grammar*. Leiden.
- Jaques, M. 2004. «Inanna et Ebiġ: Nouveaux textes et remarques sur le vocabulaire du combat et de la victoire». *ZA* 94 : 202-225.
- Jason, H. 1968. *A Multidimensional Approach to Oral Literature. A Proposal*. Chicago.
- Jestin, R. 1943-54. *Le verbe sumérien*, 3 Vols. París.
1951. *Abrégé de grammaire sumérienne*. París.
1967. «La rime sumérienne». *BiOr* 24: 9-12.
1969. «La rime interne en Sumérien». *RA* 63: 115-120.
- Jimenez Zamudio, R. 2017. *Nueva gramática de Sumerio*. Madrid.
- Johnston, S. I., ed. 2007. *Ancient Religions*. Cambridge, Londres.
- 2017 (Ed). *Religion: Narrating Religion*. Nueva York.
2018. *The Story of Myth*. Cambridge, Londres.
- Karahashi, F. 2000. «Sumerian Compound Verbs with Body-Part Terms». Tesis doctoral. Chicago.
2004. «Fighting the Mountain: Some Observations on the Sumerian Myths of Inanna and Ninurta». *JNES* 63: 111-118.
- Katz, D. 2003. *The Image of the Netherworld in the Sumerian Sources*. Bethesda.
- Klein, J. 1976. «Shulgi and Gilgamesh: Two Brother Peers (Shulgi Hymn O)». En *Kramer Anniversary Volume. Cuneiform Studies in Honor of Samuel Noah Kramer*, editado por Eichler, B., J. W. Heimerdinger y A. Sjöberg, 271-292. Neukirchen-Vluyn.
- 1981a. *Three Šulgi Hymns. Sumerian Royal Hymns Glorifying king Šulgi of Ur*. Bar-Ilan.

- 1981b. *The Royal Hymns of Šulgi King of Ur: Man's Request for Immortal Fame*. Filadelfia.
- 1989a. «Building and dedication hymns in Sumerian literature». *ASJ* 11: 27-67.
- 1989b. «From Gudea to Šulgi: continuity and change in Sumerian Literary Tradition». En *Dumu-E₂-DUB-BA-A. Studies in Honor of Åke Sjöberg*, editado por Behrens, H., D. Loding y M. T. Roth, 289-301. Filadelfia.
1990. «Šulgi and Išme-Dagan: Originality and Dependence in Sumerian Royal Hymnology». En *Bar-Ilan Studies in Assyriology dedicated to Pinhas Artzi*, editado por Klein, J. y A. Skaist, 65-136. Bar-Ilan.
- 1997a. «The God Martu in Sumerian Literature». En *Sumerian Gods and Their Representation*, editado por Finkel, I. L. y M. J. Geller, 99-116. Groningen.
- 1997b. «Sumerian Canonical Compositions. A. Divine Focus. 4. Lamentations: Lamentation over the Destruction of Sumer and Ur». En *The Context of scripture I: Canonical Compositions from the Biblical World*, editado por Hallo W. W., 552-553. Leiden, Nueva York, Köln.
- 1997c. «The Sumerian me as a Concrete Objects». *Afo* 24 No.2: 211-218.
2010. «The assumed human origin of divine Dumuzi: a reconsideration». *Babel und Bibel. Ancient Near Eastern, Old Testament and Semitic Studies* 4/2: 1121-1134
2013. «The Mesopotamian Hero and His Mother». En *Built a Wisdom, Established by Understanding. Essays on Biblical and Near Eastern Literature in Honor of Adele Berlin*, editado por Grossman, M. L., 11-28. Bethesda.
- Kleinerman, A. 2011. *Education in Early 2nd Millennium BC Babylonia. The Sumerian Epistolary Miscellany*. Leiden, Boston.
- Komoróczy, G. 1974. «'Folklore', 'Literatur', 'Folkloristik' in der sumerischen Überlieferung». *ActAnth* 22: 113-120.
- Konstan, D. y K. A. Raaflaub. 2010. *Epic and History*. Reino Unido.
- Konstantopoulos, G. V. 2015. «They are Seven: Demons and Monsters in the Mesopotamian Textual and Artistic Tradition». Tesis doctoral. Michigan.
2019. «Deities, Demons and Monsters in Mesopotamia» En *Ancient Mesopotamia Speaks: Highlights of the Yale Babylonian Collection*, editado por Lassen, A.W., K. Wagensonner y E. Frahm, 44-55. New Haven.
- Korfmann, M. 1972. *Schleuder und bogen in Südwestasien, von den frühesten Belegen bis zum Beginn der historischen stadstaaten*. Bonn.
- Kramer, S. N. 1936. «Studies in Sumerian Phonetics». *ArOr* 8: 18-33

1940. *Lamentation over the Destruction of Ur*. Chicago.
- 1942a. «Sumerian Literature: A Preliminary Survey of the Oldest Literature in the World». *PAPS* 85, N° 3: 293-323.
- 1942b. «The Oldest Literary Catalogue: A Sumerian List of Literary Compositions Compiled about 2000 B.C.». *BASOR* 88: 10-19.
- [1944] 1998. *Sumerian Mythology*, edición de 1998. Filadelfia.
1946. «Heroes of Sumer. A new Heroic Age in World History and Literature». *PAPS* 90, N° 2: 120-130.
1950. «Sumerian Religion». En *Forgotten Religions*, editado por Ferm, V., 45-62. Nueva York.
1952. *Enmerkar and the Lord of Aratta: a Sumerian Epic Tale of Iraq and Iran*. Pensilvania.
- 1956a. *From the Tablets of Sumer. Twenty-Five First in Man's Recorded History*. Colorado.
- 1956b. «Sumerian Theology and Ethics». *The Harvard Theological Review* 49, N° 1: 45-62.
1959. *History Begins at Sumer*. Nueva York.
1960. *Two Elegies on a Pushkin Museum Tablet: A New Sumerian Literary Genre*. Moscú.
- 1963a. *The Sumerians. Their History, Culture and Character*. Chicago.
- 1963b. «Cuneiform Studies and the History of Literature: The Sumerian Sacred Marriage texts». *PAPS* 107, N° 6: 485-527.
1967. «The Death of Ur-Nammu and His Descent to the Netherworld». *JCS* 21:104-122.
- 1969a. «Sumerian Similes: A Panoramic View of Some of Man's Oldest Literary Images». *JAOS* 89, N° 1: 1-10.
- 1969b: *The Sacred Marriage Rite. Aspects of Faith, Myth and Ritual in Ancient Sumer*. Indiana.
1974. «'CT' XXXVI: Corrigenda and Addenda». *Iraq* 36: 93-102.
1976. «The execration of the enemies of Iddin-Dagan». *OECT* 5: 19-26.
1979. *From the Poetry of Sumer*. Berkeley, Los Angeles, Londres.
1984. «Ninurta's Pride and Punishment», *AuOr* 2: 231-237.
1985. «Reviewed Work(s): Lugal ud me-lám-bi nir-ġál: Texte, Traduction et Introduction by J. van Dijk». *JAOS* 105: 135-139.
1988. *In the World of Sumer. An Autobiography*. Detroit.
1989. «BM 100042: A Hymn to Šu-sin and an Adab of Nergal». En *Dumu-E₂-DUB-BA-A. Studies in Honor of Åke Sjöberg*, editado por Behrens, H., D. Loding y M. T. Roth, 303-316. Filadelfia.

- Krebernik, M. 1993. «Melam». *RIA* 8: 35.
1998. «Die Texte aus Fāra und Tell Abū Salābīh». En *Mesopotamien, Säturuk-Zeit und Frühdynastische Zeit*, editado por Bauer, J., R. K. Englund y M. Krebernik, 237- 427. Göttingen.
2010. «Šar-ur und Šar-gaz». *RIA* 12: 84-86.
2014. «^dU.GUR». *RIA* 14 3/4: 296-297.
2016. «Ūt(a)-napišti(m)». *RIA* 14 5/6: 512-513.
- Krecher, J. 1965. «Zur sumerischen Grammatik: 1. Isolierende Postpositionen; 2. - (e)n nach Verbalwurzeln». *ZA* 57: 12-30.
1967. «Zum Emesal-Dialekt des Sumerischen». En *Heidelberg Studien zum Alten Orient: Adam Falkenstein zum 17*, editado por Falkenstein, A. y D. Edzard, 87-110. Heidelberg.
1971. «Göttersymbole und attribute. B. Nach sumerischen und akkadischen texten». *RIA* 3: 495-498.
1978. «Sumerische Literatur». En *Altorientalische Literaturen*, editado por Röllig, W., 101-150. Wiesbaden.
- 1980-83. «Klagelied». *RIA* 6: 1-8.
1992. «UD.GAL.NUN versus 'Normal Sumerian': Two Literatures or One?». En *Literature and Literary Language at Ebla*, editado por Fronzaroli, P., 285-303. Florencia.
- Kuiper, K., ed. 2011. *Mesopotamia, The World's earliest Civilization*. Nueva York.
- Labat, R. 1973. «L'écriture cunéiforme et la civilisation mésopotamienne». En *L'Écriture et la psychologie des peuples*, editado por Cohen, M. y J. Garnot Sainte-Fare, 73-92. París.
- Lafont, B. 1991. «La guerre au pays de Sumer. Le conflit entre Lagash et Oumma». *Les Dossiers d'Archéologie* 160: 10-17.
2008. «L'Armée des Rois d'Ur, ce qu'en disent les textes». En *Les armées du Proche-Orient ancien (III-I mill Av. J.C)*, editado por Abrahams, P. y L. Battini, 23-47. Oxford.
2009. «The Army of the King of Ur: The Textual Evidence». *CDLJ* 2009, 5: 1-25 (https://cdli.ucla.edu/files/publications/cdlj2009_005.pdf).
2011. «Introduction au Sumérienne». *Lalies* 31: 1-81.
- Lambert, M. 1961. «La Littérature sumérienne à propos d'ouvrages récents». *RA* 55: 177-196.
1966. «Pourquoi l'écriture est née en Mesopotamie». *Archaeologia* 12: 24-31.

- 1972-1975. *Grammaire sumérienne rédigée à l'intention des élèves de l'École du Louvre*,
3 Vols. Paris
- Lambert, W. G. 1957-1971. «Gott B. Nach Akkadischen Texten». *RIA* 3: 543-546.
- 1957-1971. «Gottërlisten». *RIA* 3: 473-479.
1973. «Studies in Nergal». *BiOr* XXX, N°. 5/6: 355-363.
1975. «The Historical Development of the Mesopotamian Pantheon. A Study in
Sophisticated Polytheisms». En *Unity and Diversity. Essays in History, Literature and
Religion in Ancient Near East*, editado por Goedicke, H., J. J. M. Roberts, 191-200.
Baltimore.
- 1987-1990. «Lugalkurdub». *RIA* 7: 147.
- 1990a. « Ancient Mesopotamian Gods. Superstition, philosophy, theology». *Revue de
l'histoire des religions* 207, N°. 2 : 115-130.
- 1990b. «A New Babylonian Descent to the Netherworld». En *Lingering over words. Studies
in Ancient Near Eastern Literature in Honor of William L. Moran*, editado por
Abusch, T., J. Huehnergard y P. Steinkeller, 289-300. Georgia.
1997. «Sumerian Gods: Combining the evidence of Texts and Art». En *Sumerian Gods and
Their Representations*, editado por Finkel, I. L. y M. J. Geller, 1-10. Groningen.
2013. *Babylonian Creation Myths*. Winona Lake.
- Langdon, S. 1915. *Sumerian Epic of Paradise, The Flood and the Fall of Man*. Filadelfia.
- Lapinkivi, P. 2004. *The Sumerian Sacred Marriage in the Light of Comparative Evidence*.
Helsinki.
- Lecompte, C. y G. Benati. 2017. «Nonadministrative Documents from Archaic Ur and From
Early Dynastic I-II Mesopotamia: A New Textual and Archaeological Analysis». *JCS*
69: 3- 33.
- Leick, G. 1991. *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*. Londres.
- Lenoir, F. 2018. *Breve tratado de historia de las religiones*. Barcelona.
- Lévi-Strauss, C. [1958] 1995. *Antropología Estructural*, edición de 1995. Madrid.
- [1979] 2001. «La estructura y la forma, reflexiones sobre una obra de Vladímir Propp»,
edición de 2001. *Antropología Estructural II*: 113-141.
- Lieberman, S. J. 1977. *The Sumerian Loawords in Old Babylonian Akkadian, Vol. I:
Prolegomena and evidence*. Missoula.
1980. «Of Clay Pebbles, Hollow Clay Balls, and Writing: A Sumerian View». *AJA* 84:
339-358.

- Limet, H. 1960. *Le travail du métal au pays de Sumer au temps de la III^e Dynastie d'Ur*. Paris.
1971. «Le poème épique 'Ininna et Ebih'. Une version des lignes 123 à 182». *Orientalia* 40: 11-28.
1972. «Les chants épiques sumériens». *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 50: 3-24.
1976. «Essai de poétique sumérienne». En *Kramer Anniversary Volume. Cuneiform Studies in Honor of Samuel Noah Kramer*, editado por Eichler, B. L., 327-334. Kevelaer.
1995. «Typologie des guerres à l'époque néo-sumérienne». En *Guerre et Paix*, editado por Cannuyer, C., J. Ries y A. van Tongerloo, 27-41. Belgica.
- Lisman, J. J. W. 2013. «At the Beginning...Cosmogony, Theogony and anthropogeny in Sumerian texts of the third and second millennium BCE». Tesis doctoral. Leiden.
2019. «The (Inchoate) Marriage of Lugalbanda and Ninsumuna». *JEOL* 47: 73-89.
- Littauer, M. A. y J. H. Crouwel. 1979. *Wheeled Vehicles and Ridden Animals in the ancient Near East*. Leiden.
1980. «Kampfwagen». *RIA* 5: 344-351.
2002. *Selected Writings on Chariots and Other Early Vehicles, Riding and Harness*. Leiden, Boston, Köln.
- Liverani, M. (Ed) 1993. *Akkad. The First World Empire*. Padova.
2006. *Uruk, the first City*. Londres, Oakville.
- Livingstone, A. 1986. *Mystical and Mythological Explanatory Works of Assyrian and Babylonian Scholars*. Oxford.
- Lloyd, S. 1947. *Foundations in the Dust: A History of Mesopotamian Exploration*. Londres, Nueva York, Toronto.
- López Eire, A. 2002. *Poética, Aristóteles*. Madrid.
- Ludwig, M-C. 1990. *Untersuchungen zu den Hymnen des Išme-Dagan von Isin*. Wiesbaden.
- Lucarelli, R. 2013. «Towards a Comparative Approach to Demonology in Antiquity: The Case of Ancient Egypt and Mesopotamia». *AfR* 14: 11-25.
- Lurker, M. 2004. *The Routledge Dictionary of God and Goddesses, Devils and Demons*. Londres, Nueva York.
- Machinist, P. 1984. «Rest and Violence in the Poem of Erra». *JAOS* 103: 221-226.
- Mackay, E. 1925. *Report on the Excavations of the "A" Cemetery at Kish, Mesopotamia*. Chicago.
- de Maigret, A. 1976. *Le Lance nell'Asia anteriore nell'eta del bronzo: studio tipologico*. Roma.

- Mander, P. 2000. «General Considerations on Main Concerns in the Religion of Ancient Mesopotamia». En *Historiography in the Cuneiform World. Proceeding of the XLVe Rencontre Assyriologique Internationale. Part 1*, editado por Abusch, T., P-A. Beaulieu, J. Huehnergard, P. Machinist y P. Steinkeller, 313-328. Bethesda.
2016. «War in Mesopotamian Culture». En *The Religious Aspects of War in the Ancient Near East, Greece and Rome*, editado por Ulanowski, K., 5-22. Leiden.
- Marchesi, G. 2004. «Who Was Buried in the Royal Tombs of Ur? The Epigraphic and Textual Data». *AnOr* 73: 153-197.
- Margueron, J.C. 2004. *Mari. Métropole de l'Euphrate au IIIe et au debut du II millénaire av. J-C*. París.
2014. *Mari, Capital of Northern Mesopotamia in the Third Millenium BC: The Archaeology of Tell Hariri on the Euphrates*. Oxford.
- Marsal, E. 2014. «The beginnings of Sumerology (I) From Early sketches to a First Complete Grammar». *AuOr* 32/2: 283-297.
2015. «The beginnings of Sumerology (I) From Delitzsch's grammar to Adam Falkenstein». *AuOr* 33/2: 255-269.
- Masetti-Rouault, M. G. 2008. «Armes et armées des dieux Dans les traditions mésopotamiennes». En *Les armées du Proche-Orient ancien (III-I mill Av. J.C)*, editado por Abrahams, P. y L. Battini, 219-231. Oxford.
- Matthiae, P. 1980. *Ebla. An Empire Rediscovered*. Londres.
2013. *Studies on the Archaeology of Ebla 1980-2010*. Wiesbaden.
- Matthiae, P. y N. Marchetti. 2013. *Ebla and its Landscape. Early State Formation in the Ancient Near East*. Nueva York.
- Maxwell-Hyslop, R. 1946. «Daggers and Swords in the Western Asia. A Study from Pre-Historic Times to 600 BC». *Iraq* 8: 1-64.
1949. «Western Asiatic Shaft-Hole Axes». *Iraq* 11: 90-131.
1952. «A Note on Two Western Asiatic Bronze Axe- Heads». *Iraq* 14: 118-119.
2002. «Curved Sickle-Swords and Scimitars». En *Of Plots and Plans. Papers of archaeology and History of Mesopotamia and Syria Presented to David Oates in Honour of his 75th Birthday*, dirigido por Al-Gailani, L., J. Curtis y H. Martin, 210-217. Londres.
- Meador, B. de S. 2000. *Inanna, Lady of the Largest Heart: Poems of the Sumerian High Priestess ENHEDUANNA*. Austin.

- Méletinski, E. 1963. *The Origin of the Heroic Epos: Primitive forms and archaic monuments*. Moscú.
- [1969] 2011. «El estudio estructural y tipología del cuento». Ensayo incluido en *La Morfología del Cuento*, de Propp, V., edición de 2011, 181-221. Madrid.
- [1976] 1998. *The poetics of Myth*, edición de 1998. Nueva York.
- Michalowski, P. 1980. «Sumerian as an Ergative Language». *JCS* 32: 86-113.
1981. «Carminative magic: towards an understanding of Sumerian poetics». *ZA* 71: 1-18.
1983. «History as Charter Some Observations on the Sumerian King List». *JAOS* 103: 237-248.
1989. *The Lamentation over the Destruction of Sumer and Ur*. Winona Lake.
1992. «Orality and Literacy and Early Mesopotamian Literature». En *Mesopotamian Epic Literature: Oral or Aural?*, editado por Vanstiphout, H. L. J. y M. E. Vogelzang. Lampeter.
1993. «Tokenism». *American Anthropologist, New Series* 95, N° 4: 996-999.
1994. «Writing and Literacy in Early States: A Mesopotamianist Perspective». En *Literacy: Interdisciplinary Conversations*, editado por Keller-Cogen, D., 49-71. Nueva Jersey.
1995. «Sumerian Literature: An Overview». *CANE* 4: 2279-91.
1996. «Origin». En *The World's Writing Systems*, editado por Daniels, P. T. y W. Bright, 33-37. Nueva York, Oxford.
1998. «Literature as a source of lexical inspiration: some notes on a hymn to the goddess Inana». En *In Written on Clay and Stone: Ancient Near Eastern Studies Presented to Krystyna Szarzynska on the Occasion of her 80th Birthday*, editado por Braun, J., K. Lyczkowska, M. Popko y P. Steinkeller, 65-73. Varsovia.
1999. «Commemorating, writing, and genre in ancient Mesopotamia». En *The Limits of Historiography. Genre and Narrative in Ancient Historical Texts*, editado por Suttleworth Kraus, C., 69-90. Leiden, Boston, Köln.
2000. «The life and death of the Sumerian language in comparative perspective». *ASJ* 22: 177-202.
2003. «The Libraries of Babel: Text, Authority and Tradition in Ancient Mesopotamia». En *Cultural Repertoires. Structure, Function and Dynamics*, editado por Dorleijn, G. y H. Vanstiphout, 105-128. Leuven.
2004. «Sumerian». En *The Cambridge Encyclopedia of the World's Ancient Languages*, editado por Woodard, R. D., 19-59. Cambridge.

2006. «The lives of the sumerian language». En *Margins of Writing, origins of culture*, editado por Sanders, S. L., 159-184. Chicago.
2008. «The Mortal Kings of Ur: A Short Century of Divine Rule in Ancient Mesopotamia». En *Religion and Power. Divine Kingship in Ancient World and Beyond*, editado por Brisch, N., 33-45. Chicago.
2010. «Maybe Epic: The Origins and Reception of Sumerian Heroic Poetry». En *Epic and History*, editado por Konstan, D. y K. A. Raaflaub, 7-23. Reino Unido.
- 2011a. *The Correspondence of the Kings of Ur. An Epistolary history of an Ancient Mesopotamian Kingdom*. Indiana.
- 2011b. «Early Mesopotamia». En *The Oxford History of Historical Writing*, editado por Woolf, D., 5-29. Oxford.
2012. «Literacy Schooling and the Transmission of Knowledge Transfer in Early Mesopotamian Culture». En *Theory and Practice of Knowledge Transfer. Studies in School Education in the Ancient Near East and Beyond. Papers Read at Symposium in Leiden, 17-19 December 2008*, editado por van Egmond, W. S. y W. H. van Soldt, 39-59. Leiden.
- van de Mieroop, M. 1999. *Cuneiform Texts and the Writing of History*. Londres.
2003. *A History of the Ancient Near East, 3000-323 BC*. Australia.
- Miglus, P. A. 2008. «Kings go into the battle. Representations of the mesopotamien ruler as a warrior». En *Les armées du Proche-Orient ancien (III-I mill Av. J.C)*, editado por Abrahams, P. y L. Battini, 231-246. Oxford.
- Miller, D. 2000. *The Epic Hero*. Baltimore, Londres.
- Mittermayer, C. 2009. *Enmerkara und der Herr von Aratta*. Göttingen.
2015. «Enmerkara und der Herr von Aratta». En *Erzählungen aus dem Land Sumer*, editado por Volk, K., 169-203. Wiesbaden.
- Monaco, S. F. 2005. «Unusual Accounting Practices in Archaic Mesopotamian Tablets». *CDLJ* 2005, 1: 1-7 (https://cdli.ucla.edu/files/publications/cdlj2005_001.pdf).
2012. «Loan and Interest in the Archaic Texts». *ZA* 102: 165-178.
2014. «Proto-Cuneiform and Sumerians». *RSO* 87: 261-266.
- Montero Fenollós, J-L. 1996. «Produccion y comercio de manufacturas de cobre y bronce en el Valle del Eufrates, Siria Septentrional (III-mediados II milenio aC)». Tesis doctoral. Barcelona
1998. *La Metalurgia en el Próximo Oriente Antiguo (III-II Milenio a.C.)*. Sabadell.
2003. «El armamento defensivo del Soldado de Sumer y Mari». *AuOr* 21: 213-227.

- Moon, K-S. 1989. *Divine War in the Old Testament and in the ancient Near East*. Berlín.
- Moorey, P. R. S. 1978. *Kish Excavations 1923-1933*. Oxford.
- Müller-Karpe, M. 1993. *Metallgefäße im Iraq I (von den Anfängen bis zur Akkad-Zeit)*. Stuttgart.
2004. «Katalog I: untersuchung Metallobjekte aus Mesopotamien». En *Die Metallindustrie Mesopotamiens von den Anfängen bis zum 2. Jahrtausend v.Chr.*, dirigido por Hauptmann, H. y E. Pernicka, 1-90. Rahden.
- Nadali, D. 2007. «Monuments of War, war of monumets: Some considerations on commemorating war in the Third Millenium BC». *Orientalia* 76, N°. 4: 336-367.
- 2008-2010. *Armi, guerra e guerreri nella Mesopotamia protodinastica. Aspetti sulla formazione, l' equipaggiamento degli eserciti e gli scontri nelle fonti archeologiche e testuali del terzo millennio a.C.* Florencia.
2014. «How Many Soldiers on the Stele of Vultures? A Hypothetical Reconstruction». *Iraq* 76: 141-148.
2017. «Warfare of History. How Warfare Shapes Ancient Mesopotamian Societies». En *Memoria del conflicto en la antigüedad*, editado por Antela, B., J. Vidal y C. Sierra, 1-17. Zaragoza.
- Nagel, W., C. Eder y E. Strommenger. 2017. *Archaische Wagen in vordeasien und Indien*. Berlín.
- Nissinen, M. y R. Uro, eds. 2008. *Sacred Marriages. The Divine-Human Sexual Metaphor from Sumer to Early Christianity*. Indiana.
- Nissen, H. J. 1986. «The Archaic Texts from Uruk». *World Archaeology* 17, N°. 3: 317-334.
- 1993a. «The context of the emergence of writing in Mesopotamia and Iran». En *Early Mesopotamia and Iran: Contact and Conflict, 3500–1600 BC*, editado por Curtis, J., 54-71. Londres.
- 1993b. «Prehistoric Means of Administration». En *Archaic Bookkeeping: writing and Techniques of Economic Administration in the Ancient Near East*, editado por Nissen, H. J., H. J. P. Damerow y R. K. Englund, 11-18. Chicago.
- 1993c. «The Development of Cuneiform Script». En *Archaic Bookkeeping: writing and Techniques of Economic Administration in the Ancient Near East*, editado por Nissen, H. J., H. J. P. Damerow y R. K. Englund, 116-124. Chicago.
- Noble, D. 2015. *Dawn of the Horse Warriors. Chariot and Cavalry Warfare 3000-600 BC*. Yorkshire.

- Noegel, S. B. 2005. «Mesopotamian Epic». En *A Companion to Ancient Epic*, editado por Foley, J. M., 233-245. Reino Unido.
- Oates, J. 2012. «Southern Mesopotamia». En *A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East*, editado por Potts, D. T., 466-485. Reino Unido.
- Oinas, F. J., ed. 1978. *Heroic, Epic and Saga. An Introduction to the world's Great Folk Epics*. Estados Unidos de América.
- Oppenheim, L. A. 1959. «On an Operational Device in Mesopotamian Bureaucrazy». *JNES* 18: 121-128.
1960. «Assyriology- Why and How?». *Current Anthropology* Vol 1. 5/6: 409-423.
1964. *Ancient Mesopotamia. Portrait of a Dead Civilization*. Chicago.
- Oppert, J. 1885. *Études Sumériennes*, Oxford.
- Ornan, T. 1995. «The Transition from Figured to Non-Figured Representations in First Millennium Mesopotamian Glyptic». En *Seals and Sealings in the Ancient Near East, Proceedings of the Symposium Held on September 2, 1993*, editado por Westenholz, J. G., 39-56. Jerusalem.
2005. *The Triumph of the Symbol. Pictorial representations of Deities in Mesopotamia and The Biblical Image Ban*. Fribourg.
2009. «In the Likeness of a man». En *What is a God? What is a God? Anthropomorphic and Non-Anthropomorphic Aspects of Deity in Ancient Mesopotamia (The Casco Bay Assyriological Institute Transactions 2)*, editado por Porter, B., 93-151. Winona Lake.
2010. «Humbaba, the Bull of Heaven y the contribution to Gilgamesh Epic». En *Gilgamesh ikonographie eines Helden*, editado por Steymans H.U., 229-260, 411-424. Fribourg.
2013. «A Silent Message: Godlike kings in Mesopotamian Art». En *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*, editado por Brown, B. y M. H. Feldman, 569-595. Berlín.
- Parpola, S. 2016. *Etymological dictionary of the Sumerian language*, 2 Vols. Winona Lake, Indiana.
- Parrot, A. 1948. *Telloh. Vingt Campagnes de Fouilles 1877-1933*. París.
- Patterson, D. 2018. «Elements of the Neo-Sumerian Military». Tesis doctoral. Pensilvania.
- Peterson, J. 2009. *Godlists from Old Babylonian Nippur in the University Museum, Philadelphia*. Münster.
- Petrie, F. 1917. *Tools and Weapons. Illustrated by the Egyptian Collections in University College, London, and 2000 outlines from other sources*. Londres.

- Philip, G. 1989. *Metal Weapons of the Early and Middle Bronze Ages in Syria-Palestine*. Oxford.
1995. «Warrior Burials in the Ancient Near-Eastern Bronze Age: The Evidence from Mesopotamia, Western Iran and Syria-Palestine». En *The Archaeology of Death in the Ancient Near East*, editado por Campbell, S. y A. Green, 140-154. Oxford.
- Poebel, A. 1923. *Grundzüge der sumerischen Grammatik*. Rostock.
- Pollock, S. 1983. «The symbolism of prestige: an archaeological example from the Royal Cemetery of Ur». Tesis doctoral. Michigan.
1985. «Chronology of the Royal Cemetery of Ur». *Iraq* 47: 129-158.
- Ponchia, S. 2019. «Gilgameš and Enkidu. The Two-thirds-god and the Two-thirds-animals?». En *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*, editado por Mattila, R., A. Ito y S. Fink, 187-211. Wiesbaden.
- Porada, E. 1987. «Introduction». En *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Paper presented in Honor of Edith Porada*, editado por Farkas, A., P. Harper y E. Harrison, 1-11. Mainz on Rhine.
1993. «Why Cylinder Seals? Engraved Cylindrical Seal Stones of the Ancient Near East, Fourth to First Millennium B. C.». *The Art Bulletin* 75, Nº. 4: 563-582.
- Porter, B., ed. 2000. *One God or Many? Concepts of Divinity in the Ancient World (Transactions of the Casco Bay Assyriological Institute I)*. Casco Bay.
- 2009 (Ed). *What is a God? Anthropomorphic and Non-Anthropomorphic Aspects of Deity in Ancient Mesopotamia (Transactions of the Casco Bay)*. Casco Bay.
- Postgate, J. N. 1992. *Early Mesopotamia. Society and Economy at the Dawn of History*. Londres, Nueva York.
- Powell, M. A. 1971. «Sumerian Numeration and Metrology». Tesis doctoral. Michigan.
1972. «The Origin of the Sexagesimal System: The Interaction of Language and Writing». *Visible Language* 6: 5-18.
1981. «Three Problems in the History of Cuneiform Writing: Origin, Direction of Script, Literacy». *Visible Language* XV, No. 4: 419-440.
- Preminger, A. y T. V. F. Brogan, eds. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton.
- Propp, V. [1928] 2011. *Morfología del Cuento*, edición de 2011. Madrid.
- Pryke, L. 2016. «Religion and Humanity in Mesopotamian Myth and Epic». *Oxford Research Encyclopedia, Religion*.

(<http://religion.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-247>.)

2017. *Ishtar*. Londres.

Rank, O. [1909] 1991. *El mito del nacimiento del héroe*, edición de 1991. Barcelona.

Rasheed, F. 1972. «Sumerian Literature: its character and Development». *Sumer* 28: 9-15.

Reade, J. 2001. «Assyrian King List, Royal Tombs of Ur and Indus Origins». *JNES* 60: 1-30.

Renger, J. M. 1978. «Mesopotamian Epic Literature». En *Heroic, Epic and Saga. An Introduction to the world's Great Folk Epics*, editado por Oinas, F. J., 27-47. Estados Unidos de América.

Reisman, D. 1969. «Two Neo-Sumerian Royal Hymns». Tesis doctoral. Pensilvania.

Reitz, C. y S. Finkmann, eds. 2019. *Structures of Epic Poetry*. Berlín, Boston.

Rhem, E. 2003. *Waffengräber i malten Orient. Zum Problem der Wertung von waffen in gräben des 3. Und frühen 2. Jahrtausend v.Chr. in Mesopotamien und Syrien*. Oxford.

Richardson, S. 2017. «Messaging and the Gods in Mesopotamia: Signals and Systematics». En *Mercury's Wings: Exploring Modes of Communication in the Ancient World*, editado por Talbert, R. y F. Naiden, 167-194. Nueva York.

2018. «Sumer and Stereotype: Re-Forging a "Sumerian". Kingship in the Late Old Babylonian Period». En *Conceptualizing Past, Present and Future. Proceeding of the Ninth Symposium of the Melammu Project Held in Helsinki / Tartu May 18-24, 2015*, editado por Fink, S. y R. Rollinger, 145-186. Münster.

Robson, E. 2001. «The Tablet House: A Scribal School in Old Babylonian Nippur». *RA* 95: 39-66.

2016. «Lone Heroes or Collaboratives Communities? On Sumerian Literature and its Practitioners». En *Ancient Egyptian Literature. Theory and Practice*, editado por Enmarch, R. y V. M. Lepper, 43-61. Oxford.

Rochberg, F. 2004. *The Heavenly Writing. Divination, Horoscopy, and Astronomy in Mesopotamian Culture*. Cambridge.

2009. «The Stars Their Likenesses. Perspectives on the Relation between Celestial Bodies and Gods in Ancient Mesopotamia». En *What is a God? Anthropomorphic and Non-Anthropomorphic Aspects of Deity in Ancient Mesopotamia (Transactions of the Casco Bay Assyriological Institute 2)*, editado por Porter, B., 41-91. Winona Lake.

2016. *Before Nature. Cuneiform Knowledge and the History of Science*. Chicago.

Röllig, W. 1987-1990. «Literatur». *RIA* 7: 41-66.

- Römer, W. H. Ph. 1965. *Sumerische "Königshymnen" der Isin-Zeit*. Leiden.
1973. «Sumerian». En *A Basic Bibliography of the Semitic Languages*, editado por Hospers, J., 38-45. Leiden.
1984. «Historische Texte in Sumerischer Sprache». En *Historisch-chronologische Texte I. Texte aus der Umwelt des Alten Testaments I, 4*, editado por Kaiser, O., 289-353. Gütersloher.
1985. «Zur Siegesinschrift des Königs Utuḫēgal von Unug (+- 2116-2110 v. Chr.)». *OrNs* 54: 274-288.
1988. «Sumerisches Hymnen II». *BiOr* 45: 24-60.
1989. «Hymnen, Klagelieder und Gebete in sumerischer Sprache». *TUAT* II/5: 645-717.
1991. «Miscellanea Sumerologica II, zum Sog.Gudam Text». *BiOr* 48: 363-378.
- 2001a. *Hymnen und Klagelieder in Sumerischer Sprache*. Münster.
- 2001b. Reseña de *Vanstiphout, H. 1998: Helden en goden van Sumer*. *BiOr* 58 (3/4): 404-411.
2004. *Die Klage über die Zerstörung von Ur*. Münster.
2012. *Die Sumerologie: Einführung in die Forschung und Bibliographie in Auswahl, Dritte, Aktualisierte Auflage*. AOAT 262 (III), Münster.
- Rohrlich, R. 1980. «State Formation in Sumer and the Subjugation of Women». *Feminist Studies* 6, N° 1: 76-102.
- Rosengarten, Y. 1977. *Sumer et le sacré. Le jeu des prescriptions (me), des dieux et des destins*. Paris.
- Ross, J. C. 1999. «The Golden Ruler: precious metals and political development in the third Millennium B.C. Near East», 2 Vols. Tesis doctoral. California.
- Rubio, G. 1999. «On the Alleged Pre-Sumerian Substratum». *JCS* 51: 1-16.
2001. «Inanna and Dumuzi: A Sumerian Love Story». *JAOS* 121: 268-274.
2003. «Early Sumerian Literature: Enumerating the Whole». En *De la tablilla a la inteligencia artificial: Homenaje al Prof. J. L. Cunchillos en su 65 aniversario*, Vol. I, editado por Vita, J. P. y A. Gonzalez Blanco, 131-142. Zaragoza.
2005. «On the linguistic Landscape of Early Mesopotamia». En *Ethnicity in ancient Mesopotamia*, editado por van Soldt, W. H., 316-332. Holanda.
2006. «Šulgi and the death of Sumerian». En *Approaches to Sumerian literature. Studies in honour of Stip (H. L. J. Vanstiphout)*, editado por Michalowski, P. y N. Veldhuis, 167-179. Leiden.

- 2007a. «Sumerian Morphology». En *Morphologies of Asia and Africa, I-II*, editado por Kaye, A. S., 1327-1379. Indiana.
- 2007b. «From Sumer to Babilonia. Topics in the history of southern Mesopotamia». En *Current Issues in the History of the Ancient Near East*, editado por Chavalas, M. W., 5-21. California.
- 2007c. «The Languages of Ancient Near East». *A Companion to the Ancient Near East*, segunda edición, 79-95. Oxford.
2009. «Sumerian Literature». En *From an Antique Land. An Introduction to Ancient Near Eastern Literature*, editado por Ehrlich, C. S., 11-75. Estados Unidos de América.
2011. «Gods and Scholars: Mapping the Pantheon in Early Mesopotamia». En *Reconsidering the Concept of Revolutionary Monotheism*, editado por Pongratz-Leisten, B., 91-116. Winona Lake.
2016. «The Inventions of Sumerian: Literature and the Artifacts of Identity». En *Problems of Canonicity and Identity Formation in Ancient Egypt and Mesopotamia*, editado por Ryholt, K. y G. Barjamovic, 231-259. Copenhagen.
- Rudolph, O. 1923. *The Idea of the Holy: an inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational*. Londres.
- Salonen, A. 1945. «Der Abschnitt "Wagen". der 5. Tafel der Serie H̄AR-ra-ḫubullu». *StOr* XI, N° 3: 1-21.
1946. «Prozessionswagen der Babylonischen Götter». *StOr* XIII, N° 2: 3-10.
1950. «Notes on wagons and chariots in Ancient Mesopotamia». *StOr* XVI, N° 2: 1-8.
- Salonen, E. 1965. *Die Waffen der alten Mesopotamier. Eine lexikalische und kulturgeschichtliche untersuchung*. Helsinki.
- Sallaberger, W. 2004. «Das Ende des Sumerischen: Tod und Nachleben einer altmesopotamischen Sprache». En *Sprachtod und Sprachgeburt*, editado por Schrijver, P. y P. A. Mumm, 108-140. Bremen.
2006. *Sumerischer Zettelkasten*, Leipzig. München.
2008. *Das Gilgamesch-Epos. Mythos, Werk und Tradition*. Munich.
2010. «Pantheon. A. I In Mesopotamien». *RIA* 10: 294-308.
- Samet, N. 2014. *The Lamentation over the Destruction of Ur*. Indiana.
- Sasson, J. M. 1969. *The Military Establishments at Mari*. Roma.
2005. «Comparative Observations on the Near Eastern Epic Traditions». En *A Companion to Ancient Epic*, editado por Foley, J. M., 215-232. Reino Unido.

- Sauer, C. 2017. «From Counting to Writing: The Innovative Potential of Bookkeeping in Uruk Period Mesopotamia». En *Appropriating Innovations. Entangled Knowledge in Eurasia, 5000-150 BCE*, editado por Stockhammer, P. W. y J. Maran, 12-29. Oxford.
- Sazonov, V. 2016. «Universalistic Ambitions, Deification and Claims of Divine Origin of Mesopotamian Rulers in Early Dynastic and Sargonic Periods». En *Kings, Gods and People. Establishing Monarchies in the Ancient World*, editado por Kämmerer, T. R., M. Kõiv y V. Sazonov, 31-63. Münster.
2019. *Aspects of Royal Ideology and Religion in Sumer and Akkad in III Millennium BCE*, Tallin.
- Schmandt-Besserat, D. 1977. «An Archaic Recording System and the Origin of Writing». *Syro Mesopotamian Studies* 1, Nº. 2: 1-32.
1978. «The Earliest Precursor of Writing». *Scientific American* 238, Nº. 6: 50-59.
1979. «An Archaic Recording System in the Uruk-Djemdet Nars Period». *AJA* 83: 19-48.
1989. «Two Precursors of Writing: Plain and Complex Tokens». En *The Origin of Writing*, editado por Senner, W. M., 27-42. Lincoln, Londres.
- 1992a. *Before the writing. From Counting to Cuneiform. Vol. 1: From counting to Cuneiform*. Austin.
- 1992b. *Before the writing. From Counting to Cuneiform. Vol. 2: A Catalog of Near Eastern Tokens*. Austin.
- Schneider, T. J. 2011. *An Introduction to Ancient Mesopotamian Religion*, Michigan. Cambridge.
- Schrakamp, I. 2010. «Krieger und Waffen im frühen Mesopotamien. Organisation und Bewaffnung des Militärs in fröhdynastischer und sargonischer Zeit». Tesis doctoral. Marburg.
- 2009-2011a. «Schild». *RIA* 12: 176-179.
- 2009-2011b. «Schleuder, A. Philologisch». *RIA* 12: 222-225.
- 2009-2011c. «Schwert». *RIA* 12: 333-338.
- 2009-2011d. «Sichelaxt, -schwert». *RIA* 12: 445-450.
- 2009-2011e. «Speer und Lanze». *RIA* 12: 630-633.
2012. «Weaponry, ancient Near East». En *The Encyclopedia of Ancient History*, editado por Bagnall, R. S., K. Brodersen, C. B. Champion, A. Erskine y S. R. Huebner, 7070-7072. Oxford.
2013. «Warfare». En *The Encyclopedia of Ancient History*, editado por Bagnall, R. S., K. Brodersen, C. B. Champion, A. Erskine y S. R. Huebner, 7046-7048. Londres.

2015. «Militär und Kriegführung in Vorderasien». En *Krieg-Eine archäologische Spurensuche. (Begleitband zur Sonderausstellung vom 6. November 2015 bis 22. Mai 2016 im Landesmuseum für Vorgeschichte Halle)*, editado por Meller, H. Y M. Schefzik, 213-224. Halle.
- Schretter, M. 1990. *Emesal-Studien*. Innsbruck.
- Sefati, Y. 1998. *Love songs in Sumerian literature: critical edition of the Dumuzi-Inanna songs*. Bar-Ilan.
- Seidl, U. 1989. 2006-2008. «Relief». *RIA* 11: 308-318.
- Selz, G. 1997. «The Holy Drum, the Spear, and the Harp. Towards an Understanding of the Problems of Deification in Third Millenium Mesopotamia». En *Sumerian Gods and Their Representations*, editado por Finkel, I. L. y M. J. Geller, 167-213. Groningen.
2000. «Five Divine Ladies: Thoughts on Inana(k), Ištar, In(n)in(a), Annunītum, and Anat, and the Origin of the Title ‘Queen of Heaven’». *Journal of Gender Studies in Antiquity* 1: 29-62.
2008. «The divine Prototypes». En *Religion and Power. Divine Kingship in Ancient World and Beyond*, editado por Brisch, N., 13-31. Chicago.
2016. «Who is a God? A note on the Evolution of the Divine Classifiers in a Multilingual Environment». En *Libiamo ne’ lieti calici. Ancient Near Eastern Studies to Lucio Milano on the Occasion of his 65th Birthday by Pupils, Colleagues and Friends*, editado por Corò, P., E. Devecchi, N. de Zorzi y M. Maiocchi, 605-614. Münster.
2019. «Reflections on the Pivotal Role of Animals in Early Mesopotamia». En *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*, editado por Mattila, R., A. Ito y S. Fink, 23-59. Wiesbaden.
- Seminara, S. 2000. Reseña de *Die Ninegalla-Hymne. Die Wohnungnahme Inannas in Nippur in altbabylonischer Zeit (FAOS 21) by Herman Behrens*. *Rivista degli studi orientali*, Vol. 74. Fasc. 1/4: 213-218.
2001. *La versione accadica del Lugal-e. La tecnica babilonese della traduzione dal sumerico e le sue regole*. Roma.
- Shafer, A. 1963. «Sumerian Sources of Tablet XII of the Epic of Gilgameš». Tesis doctoral. Pensilvania.
- Sherwin, S. 1999. «Ninurta the mighty hero, the son of Enlil?». *NABU* 1999/3, N°. 68: 68.
- Sjöberg, A. 1973. «Miscellaneous Sumerian Hymns». *ZA* 63: 1-55.
- 1974-1975. «Miscellaneous Sumerian Texts, I». *OrSuec* 23-24: 159-181.

- 1975a. «in-nin šà-gur₄-ra: A Hymn to the Goddess Inanna by the en-Priestess Enheduanna». *ZA* 65: 161-253.
- 1975b. «Three hymns to the god Ningišzida». *StOr* 46: 301-322.
- 1976a. «The Old Babylonian Eduba». *ASJ* 20: 159-179.
- 1976b. «Hymns to Ninurta with Prayers for Šūsîn of Ur and Būrsîn of Isin». En *Kramer Anniversary Volume. Cuneiform Studies in Honor of Samuel Noah Kramer*, editado por Eichler, B., J. W. Heimerdinger y A. Sjöber, 411-426. Neukirchen-Vluyn.
- Sjöberg, A. y S. J. Bergmann. 1969. «The collection of the Sumerian Temple Hymns». En *The Collection of the Sumerian Temple Hymns*, editado por Sjöberg, A., E. Bergmann y G. Gragg, 3-154. Nueva York.
- Smith, M. S. 2014. *Poetic Heroes. Literary Commemorations of Warriors and Warrior Culture in the Early Biblical World*. Cambridge.
- Sollberger, E. 1962. «The Tummal Inscription». *JCS* 16, N° 2: 40-47.
1967. «The Rulers of Lagash». *JCS* 21: 279-291.
- van Soldt, W. H., ed. 2005. *Ethnicity in Ancient Mesopotamia*. Leiden.
- Solyman, T. 1964. «Die Entstehung und Entwicklung der Götterwaffen i malten Mesopotamien und Ihre Bedeutung». Tesis doctoral. Berlín.
- Soltysiak, A. 2006. «Physical anthropology and the Sumerian Problem». *Studies in Historical Anthropology* 4: 145-158.
- Sommerfeld, W., ed. 2014a. *Sumerische Glossare und Indizes (SGI)*. *Belegsammlung* (<http://dnms.org.apps/sgi>).
- 2014b. *Sumerische Glossare und Indizes (SGI)*. *Seichenkonkordanz* (<http://dnms.org.apps/sgi>).
- Sonik, K. 2010. «Daimon-Hauned Universe: Conceptions of the Supernatural in Mesopotamia». Tesis doctoral. Pensilvania.
- 2013a. «Mesopotamian Conceptions of the Supernatural: A Taxonomy of Zwischenwesen». *AfR* 14: 103-116.
- 2013b. «The Monster's Gaze: Vision as Mediator Between Time and Space in the Art of Mesopotamia». En *Time and History in the Ancient Near East: Proceedings of the 56th Rencontre Assyriologique Internationale at Barcelona, 26-30 July 10*, editado por Feliu, Ll., J. Llop, A. Millet Albà y J. Sanmartín, 285-300. Winona Lake.
- Spaeth, B. S., ed. 2013. *Ancient Mediterranean Religions*. Cambridge.
- Steinkeller, P. 1998. «Inanna's Archaic Symbol». En *Written in Clay and Stone: Ancient Near Eastern Studies Presented to Krystyna Szarynska on the Occasion of Her 80th*

- Brithday*, editado por Braun, J., M. Lyczkowska, M. Popko y P. Steinkeller, 87-100. Varsovia.
1999. «On Rulers, Priests and Sacred Marriage. Tracing the Evolution of Early Sumerian Kingship». En *Priests and Officials in the Ancient Near East. Papers of the Second Colloquium on the Ancient Near East- The City and its Life held at the Middle Eastern Culture Center in Japan (Mitaka, Tokyo), March 22-24, 1996*, editado por Watanabe, K., 103-137. Heidelberg.
2004. «The Function of Written Documentation in the Administrative Praxis of Early Babylonia». En *Creating Economic Order. Record-Keeping, Standardization, and the Development of Accounting in the Ancient Near East*, Vol. IV, editado por Hudson, M. y C. Wunsch, 65-89. Bethesda.
2017. *History, Texts and Art in Early Babylonia. Three Essays*. Boston, Leiden.
- Stillman, N. y N. Tallis. 1984. *Armies of the Ancient Near East: 3000 BC to 539 BC*. Sussex.
- Stol, M. 2016a. «Waffe». *RIA* 14 7/8: 216-217.
- 2016b. *Women in the Ancient Near East*. Boston, Berlín.
- Stol, M. y U. Seidl. 2015. «Waffen im Alten Mesopotamien». *BiOr* 72: 613-626.
- Strommenger, E. 1980. «The Chronological Division of the Archaic Levels of Uruk- Eanna VI to III/II: Past and Present». *AJA* 84, N°. 4: 479-487.
- Suter, C. E. 2000. *Gudea's Temple Building. The Representation of an Early Mesopotamian Ruler in Text and Image*. Groningen.
2015. «Gudea's Kingship and Divinity». En *Marbeh Hokma: Essays in Loving Memory of Victor Avigdor Hurowitz*, editado por Yonah, S., E. Greenstein, M. I. Gruber, P. Machinist y S. Paul, 499-523. Winona Lake.
- Sviatopolk czevertynski, I. A. 2014. «The Weapon of Ninurta mi-tum and ^{gis}mittu (lugal-e), Akkadian *mīṭtu* (*m*) and its Semitic Parallels. Aspects of Etymology and Poetics». *AOAT* 401: 779-795.
- Szarzyńska, K. 1994. «Archaic Sumerian Tags». *JCS* 46: 1-10.
1996. «Archaic Sumerian Standards». *JCS* 48: 1-17.
- Tallis, N. 2008. «Ancient Near East Warfare». En *The Ancient Near World at War*, editado por Souza, P., 47-65. Londres.
- Taylor, J. 2005. «The Sumerian Proverbs Collections». *RA* 99: 13-38.
- Thomsen, M-L. 1984. *The Sumerian Language. An Introduction to its History and Grammatical structure*. Copenaguen.
- Tinney, S. 1995. «On the poetry for King Išme-Dagan». *OLZ* 90: 5-26.

1996. *The Nippur Lament*. Filadelfia.
1998. «Texts, Tablets, and Teaching. Scribal education in Nippur and Ur». *Expedition* 40, N° 2: 40-50.
1999. «On the Curricular Setting of Sumerian Literature». *Iraq* 61: 159-172.
2000. «Notes on Sumerian Sexual Lyric». *JNES* 59: 23-30.
- 2006 (Ed). *The electronic PSD* (<http://psd.museum.upenn.edu>).
- Todorov, T. 1966. «Les catégories du récit littéraire». *Communications* 8: 125-151.
- [1967] 1980. *Literatura y significación*, edición de 1980. Barcelona.
- [1970] 1980. *Introducción a la literatura fantástica*, edición de 1980. México.
- Trimm, C. 2011. «Recent Research on Warfare in the Old Testament». *CBR*: 1-46.
2017. *Fighting for the Kings and the Gods. A survey of Warfare in the Ancient Near East*. Atlanta.
- Tubb, J. N. 1982. «A crescentic Axehead from Amarna (Syria) and an Examination of similar from the Near East». *Iraq* 44: 1-12.
- Tunca, O. 2004. «L'Origen i el naixement de l'escriptura a Mesopotàmia». *Cota Zero* 19: 72-81.
- Ulanowski, K., ed. 2016. *The Religious Aspects of War in the Ancient Near East, Greece and Rome*. Leiden.
- Vaiman, A. 1974. «Über die protosumerische Schrift». *ActAntH* 22: 15-27.
- Vacín, L. 2011a. «Šulgi of Ur: Life, deeds, Ideology and Legacy of a Mesopotamian ruler as a Reflected Primarily in Literary Texts». Tesis doctoral. Londres.
- 2011b (Ed). «Gudea and Ningišzida: A Ruler and His God». En *U₄ DU₁₁-GA-NI SÁ MU-NI-IB-DU₁₁*. *Ancient NearEastern Studies in Memory of Blahoslav Hruška*, 253-275. Dresden.
- Vanstiphout, H. L. J. 1978. «Lipit-Ištar praise in the edubba». *JNES* 30: 33-61.
1979. «How Did They Learn Sumerian?». *JCS* 31: 118-126.
1984. «Inanna/Ishtar as a figure of Controversy». En *Struggles of Gods*, editado por Kippenberg, H. G., 225-237. Berlín.
1986. «Some Thoughts on Genre in Mesopotamian Literature». *CRRRA* 32: 1-11.
1991. «Lore, Learning and Levity in the Sumerian Disputation: A Matter of Form, or Sustence?». En *Dispute Poems and Dialogues in the Ancient and Medieval Near East*, editado por Reinink, G. J. y H. L. J. Vanstiphout, 23-46. Lovaina.

1992. «Repetition and Structure in The Aratta Cycle: Their Relevance for the Orality Debate». En *Mesopotamian Epic Literature: Oral or Aural?*, editado por Volgelzang, M. E. y H. L. J. Vanstiphout, 247-264. Lewiston.
1993. «‘Verse Language’ in Standard Sumerian Literature». En *Verse in Ancient Near Eastern Prose*, editado por de Moor, J. C. y W. G. E. Watson, 305-329. Neukirchen.
1995. «On the Old Babylonian Eduba Curriculum». En *Centres of Learning. Learning and location in Pre-Modern Europe and the Near East*, editado por Drijvers, J. W. y A. A. MacDonal, 3-16. Leiden, Nueva York, Köln.
1997. «Sumerian Canonical Compositions. C. Individual Focus. 5. Disputations». En *The Context of Scripture, I: Canonical Compositions from the Biblical World*, editado por Hallo, W. W., 575-588. Leiden.
1998. *Helden en goden van Sumer*. Nijmegen.
2002. «Sanctus Lugalbanda». En *Riches Hidden in Secret Places. Ancient Near Eastern studies in Memory of Thorkild Jacobsen*, editado por Abusch, T., 259-291. Winona Lake.
2003. *Epics of Sumerian Kings. The Matter of Aratta*. Atlanta.
2009. «Die Geschöpfe des Prometheus, Or How and Why Did the Sumerians Create Their Gods?». En *What is a God? Anthropomorphic and Non-Anthropomorphic Aspects of Deity in Ancient Mesopotamia (Transactions of the Casco Bay Assyriological Institute 2)*, editado por Porter, B., 15-41. Winona Lake.
- Veldhuis, N. 1997. *Elementary Education at Nippur*. Groningen.
2000. «Sumerian Proverbs in Their Curricular Context». *JAOS* 120/3: 383-399.
2003. «Sumerian Literature». En *Cultural Repertoires. Structure, functions and Dynamics*, editado por Dorleijn, G. J. y H. L. J. Vanstiphout, H. L. J., 29-43. Leuven.
2004. *Religion, Literature and Scholarship: The Sumerian Composition Nanše and the Birds, with a catalogue of Sumerian bird names*. Leiden, Boston.
2006. «How did they Learn Cuneiform? Tribute/Word List C as an elementary exercise». En *Approaches to Sumerian Literature. Studies in Honour of Stip*, editado por Michalowski, P. y N. Veldhuis, 181-200. Leiden.
2010. «Guardians of Tradition: Early Dynastic Lexical Texts in Old Babylonian Copies». En *Your Praise is Sweet. A Memorial Volume for J. Black*, editado por Baker, H. et al., 381-400. Londres.
2012. «Cuneiform: Changes and Developments». En *The Shape of Script. How and Why Writing Systems Change*, editado por Houston, D. S., 3-25. Santa Fe.

- Verderame, L. 2009 « Mar-tu nel III Millennio: fonti e interpretazioni», *RSO* 82: 229-260.
- 2011: «Some considerations about demons in Mesopotamia». En *Demoni Mesopotamici. Studi e materiali di storia delle religioni*, editado por Verderame, L., 291-297. Roma
- 2013: «¿Un pueblo imaginario? La creación de la ia identidad amorrea en los estudios asiriológicos». En *Diversidad de formaciones políticas en Mesopotamia y el Cercano Oriente. Oranización interna y relaciones interregionales en la Edad del Bronce*, editado por Bernnardis C. Ravenna, E. y I. Milevski, 41-55. Barcelona.
2016. *Letterature dell'antica Mesopotamia*. Florencia.
- 2017a. «On the Early History of the Seven Demons Sebettu». En *From the Four Corners of Earth: Studies in the Iconography of the Ancient Eastern Mediterranean and Near East in Honour of F. A. M. Wiggermann*, editado por Kertai, D. y O. Nieuwenhuys, 283-296. Münster.
- 2017b. «The Seven Attendants of Hendursaĝa: A study of animal symbolism in mesopotamian cultures». En *The First Ninety Years. A Sumerian Celebration in honor of Miquel Civil*, editado por Feliu, Ll., F. Karahashi y G. Rubio, 396-415. Boston, Berlín.
- Vidal, J. 2008a. «El redescubrimiento del Oriente Bíblico en el siglo XIX». En *Arqueología, historia y Biblia. De la torre de Babel al Templo de Jerusalén*, editado port Montero Fenollós, J. L., 45-69. A Coruña.
- 2008b. «Sobre la guerra en el Próximo Oriente Antiuo (2)». *Historiae* 5: 69-76.
2009. «The Use of Military Standards by Old Babylonian Armies». *Akkadica* 130: 43–51.
2010. *Studies on war in the ancient Near East: collected essays on military history*. Münster.
- 2011a. «Prestige Weapons in an Amorite Context». *JNES* 70: 247-252.
- 2011b. «Weapons in Sanctuaries». *UF* 43: 449-457.
2014. «Reyes y Dioses: La realeza divina en las sociedades antiguas». *ARYS* 12: 31-47.
2015. «Dioses en los campos de batalla del Próximo Oriente en época Paleobabilónica». En *Guerra y religión en el mundo antiguo*, editado por Vidal, J. y B. Antela, 1-13. Zaragoza.
- Viñas Piquer, D. 2002. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona.
- Volk, K. 1995. *Inanna und Šukaletuda. Zur historich-politischen Deutung eines sumerischen Literaturwerkes*. Wiesbaden.
2000. «Edubba'a und Edubba'a Literatur: Rätsel und Lösungen». *ZA* 90: 1-30.
- 2015 (Ed). *Erzählungen aus dem Land Sumer*. Wiesbaden.

- Waetzoldt, H. 1990. «Zur Bewaffnung des Heeres von Ebla». *OA* 29: 1-38.
- Wagensonner, K. 2010. «Early Lexical Lists revisited: structures and classifications as a mnemonic device». En *Language in the Ancient Near East: Proceedings of the 53e Rencontre Assyriologique*, editado por Kogan, L., Koslova, N. y S. Loesov, 285-310. Winona Lake.
2020. «Between History and Fiction- Enheduana, the First Poet in World Literature». En *Women at the Dawn of History*, editado por Lassen, A.W y K. Wagensonner, 39-45. Yale, New Haven, Connecticut.
- Walker, C. B. F. 1987. *Reading the Past. Cuneiform*. Londres.
- Watanabe, Ch. E. 2002. *Animal Symbolism in Mesopotamia. A Contextual Approach*. Wien.
- Watelin, L. Ch. y Langdon, S. 1934. *Excavations at Kish, Vol. IV 1925-1930*. París.
- Watkins, T. 1983. «Sumerian Weapons, Warfare and Warriors». *Sumer* 39: 100-102.
- Weber, J. A. y R. L. Zettler. 1998. «Tools and Weapons». En *Treasures from the Royal Tombs of Ur*, editado por Zettler, R. L. y L. Horne, 163-173. Filadelfia.
- Westenholz, A. 1999. «The Old Akkadian Period: History and Culture». En *Mesopotamien. Akkade-Zeit und Ur III-Zeit*, editado por Sallaberger, W. y A. Westenholz, 15-117. Freiburg.
- Westenholz, J. G. 1983. «Heroes of Akkad». *JAOS* 103: 327-336.
1989. «Enheduanna, En-priestess, Hen of Nanna, Spouse of Nanna». En *DUMU-E₂-DUB-BA-A. Studies in Honor of Ake W. Sjöberg*, editado por Behrens, H., D. Loding y M. Roth, 539-556. Filadelfia.
1997. *Legends of the Kings of Akkade*. Winona Lake.
2007. «Inanna and Istar in the Babylonian world». *The Babylonian World*, Nueva York y Londres: 332-347.
- Wiggermann, F. A. M. 1992. *Mesopotamian Protective Spirits: The Ritual Texts*. Styx.
- 1993a. «Mischwesen A. Philologisch. Mesopotamien». *RIA* 8: 222-246.
- 1993b. «Mušhuššu». *RIA* 8: 455-462.
1997. «Transtigridian snake gods». En *Sumerian Gods and Their Representations*, editado por Finkel, I. L. y M. J. Geller, 33-55. Groningen.
2001. «Nergal A/B». *RIA* 9: 215-226.
- 1998-2001. «Nin-ĝišzida». *RIA* 9: 368-373.
2007. «Some Demons of Time and their Functions in Mesopotamia Iconography». En *Die Welt der Götterbilder*, editado por Spieckermann, H. y B. Groneberg, 102-116. Berlín.

2010. «Siebengötter». *RIA* 12: 459-466.
2011. «The Mesopotamian Pandemonium: A Provisional Census». En *Demoni Mesopotamici. Studi e materiali di storia delle religioni*, editado por Verderame, L., 302-319. Roma.
- 2011-2013. «Sumuqan». *RIA* 13: 308-309.
- Wilcke, C. 1969. *Das Lugalbandaepos*. Weisbaden.
- 1971a. «Sumerische Epen». *KLL* 6: 2111-2116.
- 1971b. «Sumerische Königshymnen». *KLL* 6: 2123-2126.
- 1972-1975. «Hymne». *RIA* 4: 539-544.
1976. «Formate Gesichtspunkte in der sumerischen Literatur». En *Sumerological studies in Honor of Thorkild Jacobsen on his Seventieth Birthday June 7, 1974*, editado por Liberman, S. J., 205-316. Chicago, Londres.
- 1987-1990. «Lugalbanda». *RIA* 7: 117-132.
1989. «Genealogical and Geographical thought in the Sumerian King List». En *DUMU-E₂-DUB-BA-A. Studies in Honor of Ake W. Sjöberg*, editado por Behrens, H., T. Darlene y M. Roth, 557-571. Filadelfia.
1991. «Zur Herstellung von Reflexbögen». *NABU* 1991/1, N°. 17: 14.
2010. «Sumerian: what we know and whay we want to know». En *Language in the Ancient Near East. Proceeding of the 53 rd Rencontre Assyriologique Internationale, 2 Vols.*, editado por Kogan L. E., N. Koslova, S. Loesov y S. Tishchenko, 5-76. Winona Lake.
2015. «Vom klugen Lugalbanda». En *Erzählungen aus dem Land Sumer*, editado por Volk, K., 203-272. Wiesbaden.
- Winter, I. J. 1985. «After the battle is Over: ‘The Stele of the Vultures’ and the beginning of Historical Narrative in the Anciente Near East». En *Pictorial Narrative in Antiquity to the Middle Ages*, editado por Kessler, H. y M. S. Simpson, 11-32. Washington.
1992. «Idols of the King: Royal Images as Recipients of Ritual Actions in Ancient Mesopotamia». *Journal of Ritual Studies* 6 (1): 13-42.
2008. «Touched by the Gods: Visual Evidence for the Divine Status of Rulers». En *Religion and Power. Divine Kingship in Ancient World and Beyond*, editado por Brisch, N., 75-101. Chicago.
2009. «What!When Is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East». *Proceedings of the American Philosophical Society held at Philadelphia for promoting useful knowledge* 153 (3): 254-270.
2010. *On Art in the Ancient Near East, Vol. II: From the Third Millenium B.C.E.* Leiden.

2016. «Representation and Re-Presentation: The Fusion of the Religious and the Royal in the Ideology of the Mesopotamian State- A view from the Monuments». En *Proceeding of the 3rd International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*, editado por Margueron, J., P. de Miroschedji y J. P. Thalmann, 23-37. Winona Lake.
- Whittaker, G. 2002. «Linguistic Anthropology and the Study of Emesal as (a) Women's Language». En *Sex and Gender in the Ancient Near East*, 2 Vols., editado por Parpola, S. y R. M. Whiting, 633-644. Helsinki.
- Wisnom, S. 2019. *Weapons of Words: Intertextual Competition in Babylonian Poetry. A study of Anzû, Enûma Eliš and Erra and Išum*. Leiden, Boston.
- Woods, C. 2006. «Bilingualism, Scribal Learning and the Death of the Sumerian». En *Margins for Writings, Origins of Cultures*, editado por Sanders, S. L., 91-121. Illinois.
- 2010 (Ed). «The Earliest Mesopotamian Writing». En *Visible Language. Inventions of Writing in the Ancient Near East and Beyond*, 33-50. Chicago.
- Woolley, L. C. 1928. *The Sumerians*. Oxford.
- 1934a. *Ur Excavation II: The Royal Cemetery, Text*. Oxford.
- 1934b. *Ur Excavation II: The Royal Cemetery, Plates*. Oxford
1935. *The Development of Sumerian Art*. Londres.
1954. *Excavations at Ur. A Report of Twelve years of work*. Londres.
1955. *Ur Excavations, Vol. IV, The Early Periods*. Filadelfia.
- Woolley, C. L. Y P. R. S. Moorey. 1982. *Ur 'of the Chaldees': The Final Account, exactions at Ur*. Londres.
- Yadin, Y. 1963. *The Art of Warfare in Biblical Lands in the Light of Archaeological Discovery I-II*. Nueva York.
- Yoshikawa, M. 1988. «For a Better Understanding of Sumerian Grammar». *BiOr* 45: 499-509.
1989. «The Origin of Sumerian Verbal Preformatives». *ASJ* 11: 293-304.
- Zarins, J. 1976. «The Domestication of Equidae in Third Millenium B.C Mesopotamia». Tesis doctoral. Chicago.
- Zgoll, A. 1997. «Inanna als nugig». *ZA* 87: 181-195.
2006. «Religion. A. In Mesopotamien». *RIA* 11: 323-333.
2015. «Die Geburt des autors: Das Lied der Hohepriesterin Encheduanna aus dem 23. Jahrhundert vor Christus». En *Erzählungen aus dem Land Sumer*, editado por Volk, K., 339-353. Wiesbaden.

- Zettler, R. L. y L. Horne, eds. 1998. *Treasures from the Royal Tombs of Ur*. Filadelfia.
- Zimansky, P. 1993. «Review of Demisse Schmandt-Besserat, Before Writing». *Journal of Field Archaeology* 20, N° 4: 513-517.
- Zólyomi, G. 1993. *Voice and Topicalization in Sumerian*. Budapest.
2001. «Another recension of Išme-Dagan O: BM 114862(CT 58 25)». *Iraq* 63: 139-147.
2003. «Ni 4538-a new manuscript of ‘Šulgi B’». *NABU* 2003/3, N° 59: 65-67.
2006. «Sumerisch». En *Sprachen des Alten Orients*, editado por Streck, M. 11-43. Darmstadt.
2017. *An Introduction to the Grammar of Sumerian*. Budapest.

ÍNDICE DE TEXTOS

CATÁLOGOS LITERARIOS

B1: 27.

B4: 27, 30.

L: 27, 30.

N1: 27.

N2: 27, 30.

N3: 27, 30.

N4: 27.

N6: 27.

U1: 27.

U2: 27, 30.

U3: 27.

Y1: 27.

Y2: 27.

COMPOSICIONES NARRATIVAS

Angim: 26, 27, 29, 55, 127, 143, 146, 147, 177, 178, 182, 184ss, 190ss, 204, 215, 218, 219, 242, 249, 250, 255ss, 263, 264, 265, 268, 269, 278, 284, 291, 301, 303, 310, 321, 324, 331, 345, 357ss, 373ss, 378ss, 386, 400, 402, 411.

Dumuzid y Ĝestinanna: 277, 325, 326.

Enki y el orden del mundo: 233.

Enūma eliš: 309, 376, 383.

El descenso de Inanna al Inframundo: 55, 100, 133, 233, 278, 325, 326, 333.

El génesis de Eridu: 233.

El matrimonio de Martu: 343.

El mito de Anzū: 27, 52, 290, 309, 351, 383.

El sueño de Dumuzid: 100, 133, 277.

El viaje de Enki a Nippur: 14, 30.

El viaje de Ningišzida al Inframundo: 352.

Enki y Ninmah: 30.

Enki y Ninĥursaĝa: 133, 233.

Enlil y Ninlil: 29, 133, 233, 348.

Enlil y Sud: 233, 325.

Enmerkar y el Señor de Aratta: 26, 29, 134, 159, 321.

Enmerkar y Ensuĥgirana: 26, 134, 322.

Erra e Išum: 309, 351, 376.

Gilgameš y Agga: 26, 178, 185, 186, 204, 218, 220.

Gilgameš, Enkidu y el Inframundo: 26, 30, 178, 184, 186, 204, 221, 224, 322, 348, 365.

Gilgameš y Ĥuwawa (versiones A y B): 15, 26, 100, 178, 184, 185, 191, 192, 204, 216, 221, 224, 278, 282, 284, 288, 289, 292.

Gilgameš y el toro celeste: 26, 52, 178, 182, 184, 185, 191, 204, 217, 218, 220, 221, 245, 260, 268, 284, 287, 289, 294, 299.

Inanna y An: 26.

Inanna y Ebiĥ: 15, 26, 30, 55, 139, 147, 178, 204, 205, 216, 219, 220, 245, 253, 254, 257ss, 270, 272, 283, 284, 286, 287, 290, 294, 295, 313, 315ss, 324ss, 333, 334, 339, 341, 367, 402, 411.

Inanna y Enki: 26, 55, 178, 190, 204, 218, 219, 244, 257, 258, 260, 267, 278, 313ss, 318, 321, 327, 330, 333, 334, 402, 411.

Inanna y Gudam: 26, 178, 190, 191, 204, 217, 218, 220, 245, 249, 284, 287, 294, 295, 298, 301ss, 376, 377, 383, 384, 386, 387, 400, 411.

Inanna y Šu-kale-tuda: 26, 300.

La historia de la inundación: 133, 233.

La muerte de Gilgameš: 26, 100.

Los campos de Ninurta: 20.

Lugalbanda y la cueva de la montaña: 25, 53, 178, 184, 185, 186, 204, 218, 220, 224, 253, 254, 261, 321, 322, 332.

Lugalbanda y el pájaro Anzu: 25, 53, 100, 121, 125, 139, 178, 204, 216, 220, 224, 282, 290, 364.

Lugalbanda y Ninsun: 19, 20, 25, 51, 53, 133, 178, 204, 220, 351.

Lugale: 26, 27, 29, 55, 127, 143, 147, 177, 178, 184, 185, 186, 191, 194, 195, 204, 206, 215, 216, 220, 242, 249, 250, 257, 258, 259, 263ss, 268, 269, 278, 282, 284, 288, 291, 293ss, 300, 301, 303, 309ss, 321, 324, 331, 351, 357, 358, 365, 367ss, 379ss, 385, 386, 400, 402, 411.

Ninurta y la tortuga: 26, 27, 37, 52, 55, 178, 184, 185, 191, 204, 206, 216, 218, 220, 249, 251, 259,

265, 266, 269, 270, 278, 284, 287, 289, 290, 294,
295, 301ss, 321, 357, 376, 382ss, 400, 411.

COMPOSICIONES PSEUDOHISTÓRICAS

La construcción del templo para Ningirsu
(Cilindros A y B): 19, 27, 41, 101, 139, 141, 178,
182, 184ss, 191, 192 193, 204, 218, 221, 224,
254, 258, 320, 328, 359, 366, 367, 376.

La crónica de Tummal: 30, 45, 135.

La lamentación por la destrucción de Eridu: 42,
136, 137.

La lamentación por la destrucción de Nippur: 42,
136, 137, 138, 182.

La lamentación por la destrucción de Sumer y
Ur: 42, 120, 136, 137, 138, 163, 322.

La lamentación por la destrucción de Ur: 42,
119, 136, 137, 138, 321.

La lamentación por la destrucción de Uruk: 42,
121, 125, 136, 137, 138, 299.

La Lista Real Sumeria: 36, 41, 45, 121, 135, 226.

La maldición de Acad: 20, 36, 41, 44, 45, 112,
139, 140, 141.

La victoria de Utu-ḫegal: 19, 20, 41, 139, 141,
178, 204, 215, 218, 221.

Los reyes de Lagaš: 45, 135.

Sargon y Ur-Zababa: 139, 140, 141, 159.

POESÍA REGIA DE ALABANZA

Anam A: 147.

Enlil-Bani A: 14.

Gudea A: 147.

Ibbi-Suen B: 146.

Iddin-Dagan A: 123, 146, 332.

Iddin-Dagan B: 14, 151.

Iddin-Dagan D: 126, 127, 133.

Išme-Dagan AA: 101, 133, 153, 178, 221.

Išme-Dagan A+V: 126, 151, 152, 178, 185, 186,
215, 221.

Išme-Dagan B: 146.

Išme-Dagan K: 123.

Išme-Dagan O: 128.

Išme-Dagan S: 152.

Išme-Dagan U: 325.

Lipit-Eštar A: 14, 147, 178, 185, 221.

Lipit-Eštar B: 14.

Lipit-Eštar D: 128.

Luma A: 147.

Samsu-iluna A: 123, 152.

Samsu-iluna B: 128.

Samsu-iluna F: 127, 152.

Samsu-iluna G: 152.

Samsu-iluna H: 152.

Šu-ilīšu A: 127, 347, 349, 350.

Šu-Suen B: 146.

Šu-Suen D: 128.

Šulgi A: 12, 14, 146, 147, 149, 151.

Šulgi B: 12, 101, 125, 149, 151, 178, 184, 185,
190, 191, 204, 215, 221, 322, 332.

Šulgi C: 133, 149, 151, 153, 178, 184, 185, 204,
221.

Šulgi D: 133, 149, 151, 153, 178, 184, 185, 190,
191, 192, 204, 221, 322.

Šulgi E: 128, 133, 149, 153, 178, 221, 322.

Šulgi F: 149.

Šulgi G: 149, 178, 182, 221.

Šulgi H: 149.

Šulgi K: 149.

Šulgi O: 149, 151, 178, 184, 190, 191, 221.

Šulgi P: 125, 149.

Šulgi R: 146, 153, 178, 184, 185, 221, 332.

Šulgi U: 347, 349, 350.

Šulgi V: 149.

Šulgi X: 133, 149, 153, 178, 184, 185, 191, 221,
322, 349, 350.

Šulgi Y: 149.

Šulgi Z: 149.

Un himno para Šu-Suen: 151.

La muerte de Ur-Namma, Ur-Namma A: 100,
149, 151, 178, 182, 184, 185, 192, 193, 204, 221,
224, 325, 348, 350.

Ur-Namma B: 127, 149, 151, 178, 221.

Ur-Namma C: 149.

Ur-Namma D: 149.
Ur-Namma F: 146.
Ur-Ninurta C: 128, 152, 178, 185, 190, 221.
 CARTAS LITERARIAS
 ANL: 157, 158, 162.
 CKU: 156, 157, 162, 166.
Carta de Amar-Suen para Šulgi I: 162, 164.
Carta de Aradmu para Šulgi Ia: 162.
Carta de Nanna-ki-aĝ para Lipit-Eštar: 166.
Carta de Šulgi para Aradmu I: 162, 163.
Carta de Ibbi-Suen para Puzur-Numuša I: 162, 165.
Carta de Ibbi-Suen a Puzur-Šulgi esperando la caída de Išbi-Erra: 12.
Carta de Išbi-Erra para Ibbi-Suen I: 162, 164.
Carta de Lipit-Eštar para Nanna-ki-aĝ: 166, 167.
Carta de Puzur-Numuša para Ibbi-Suen I: 162, 164.
 RCL: 157, 162.
 SEpM: 157, 158, 162, 166, 167.
 HIMNOS
Dumuzid-Inanna C: 178, 219, 313, 325, 326, 340, 341, 411.
Dumuzid-Inanna CI: 325, 326.
Dumuzid-Inanna EI: 325, 326.
Dumuzid-Inanna P: 325, 326.
El himno al templo Keš: 14, 19, 125, 328, 389, 390.
Enlil A: 14, 127.
Himno a Inanna: 182.
Inanna B: 14, 29, 30, 316.
Inanna C: 30, 122, 127, 178, 219, 244, 245, 257ss, 267, 268, 313, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 333, 334, 340, 341, 402, 411.
Inanna D: 178, 185, 219, 244, 246, 258, 259, 261, 313, 334, 335, 402, 411.
Inanna E: 178, 185, 186, 218, 219, 244, 253, 261, 268, 313, 336, 345, 411.
Inanna I: 178, 190, 219, 244, 258, 259, 261, 267, 268, 313, 337, 338, 339, 411.
Los himnos para los templos: 30, 124, 125, 178, 185, 224, 246ss, 256ss, 261, 262, 263, 266, 268, 328, 332, 347, 354, 402.
Martu A: 178, 182, 185, 190, 219, 247, 253, 257, 258, 259, 261, 262, 267, 268, 269, 342, 343, 344, 402, 411.
Martu B: 343.
Nanše A: 29.
Nanše y los pájaros: 116.
Nergal B: 178, 185, 219, 248, 253, 257, 258, 259, 262, 269, 346, 347, 411.
Nergal C: 347.
Ninĝišzida A: 269, 352, 401.
Ninĝišzida B: 178, 185, 219, 248, 253, 257, 258, 259, 262, 263, 268, 352, 353, 355, 356, 402, 411.
Ninĝišzida C: 352.
Ninĝišzida D: 352.
Ninisina A: 113, 178, 182, 185, 213.
Ninurta D: 359.
Nisaba A: 14, 178.
Nungal A: 15, 127.
Šul-pa-e A: 178, 185, 220, 252, 253, 257, 258, 259, 266, 267, 389, 390, 411.
 OTRAS COMPOSICIONES
Colección de proverbios 2+6: 175, 176.
Colección de proverbios 3: 175, 323.
Colección de proverbios 7: 175.
Colección de proverbios 8: 323.
Colección de proverbios 15: 175.
Colección de proverbios 18: 176.
Colección de proverbios 19: 176.
Colección de proverbios 28: 175, 176.
Proverbios de procedencia desconocida: 176.
Proverbios procedentes de Nippur: 175.
Proverbios procedentes de Ur: 175, 176.
Diatriba B, Diatriba contra Enga-dug: 168.
Diatriba C, Él es una buena semilla de perro: 168.

Dumuzid y Enkimdu: 169.

El almanaque del agricultor: 168.

El debate entre el árbol y la caña: 169.

El debate entre la azada y el arado: 169.

El debate entre el cobre y la plata: 143, 169, 170.

El debate entre el grano y la oveja: 169, 170, 172, 179, 185, 204, 218.

El debate entre el verano y el invierno: 143, 169, 170.

El debate entre el pez y el pájaro: 143, 169.

El debate entre la palmera datilera y el tamarisco: 169.

El hogar del pez: 37, 42.

El perro de Nintinugga: 42.

Enlil y Namzitara: 34, 173, 277.

La canción de la azada: 14, 42, 171, 172, 173, 179, 185, 204, 218, 233, 347.

La elegía por la muerte de Nawirtum: 171, 172.

La garza y la tortuga: 42, 169, 173.

Las instrucciones de Šuruppak: 19, 30, 168.

Las instrucciones de Ur-Ninurta: 168.

Laḥar y Ašnan: 125.

Los tres boyeros de Adab: 37.

Un hacha para Nergal: 42, 166, 174, 179, 219, 346, 347, 411.

Una canción para beber: 325.

INSCRIPCIONES REALES

E2/2.13.6.4: 139.

E3/2.1.4.3: 254.

E3/2.1.4.4: 254.

LISTAS LEXICALES

ED Animals A: 181.

ED Officials: 181.

ED Lu A: 181.

ED Plants: 181.

lu₂=ša: 181.

OB Nippur Aa: 181.

OB lu₂-Series A: 184.

OB lu₂-Series: 184.

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

PERSONAJES HISTÓRICOS Y LEGENDARIOS

Abī-ešuh: 150.
Adapa: 45.
Agga: 204, 211, 214, 218.
Amar-Suen: 164.
Anam: 147.
Eannatum: 324.
Enheduanna: 30, 316, 317, 329.
Enkidu: 109, 204, 299.
Enmerkar: 13, 14, 26, 34, 35, 38, 45, 50, 70, 72, 74, 122, 131, 159, 213, 322.
Gilgameš: 13, 14, 15, 21, 26, 27, 34, 35, 38, 45, 50, 53, 70, 71, 72, 74, 100, 109, 131, 136, 147, 172, 173, 182, 186, 188, 192, 204, 206, 211, 213, 214, 216, 220, 221, 224, 280, 287, 288, 289, 294, 298, 299, 348, 365.
Girbubu: 164, 165.
Gudea: 4, 71, 141, 147, 182, 204, 212, 218, 221, 258, 310, 354, 366, 367.
Gungunum: 150, 166.
Ḫammurabi: 13, 46, 150.
Ḫuwawa: 216, 273, 280ss, 288, 289, 292.
Ibbi-Suen: 12, 157, 161, 164, 165.
Iddin-Dagan: 123, 133, 149, 152, 161, 332.
Išbi-Erra: 12, 164, 165.
Išme-Dagan: 15, 128, 133, 137, 138, 148, 149, 152, 153, 154, 212, 215, 221, 325.
Lipit-Eštar: 15, 46, 128, 150, 154, 161, 166, 212, 221.
Lu-diġira: 46, 171, 172.
Lugalgabagal: 299, 386, 387.
Lugalzagesi: 159.
Lugal-šuba: 346.
Lu-Inanna: 30.
Lugalbanda: 13, 14, 20, 25, 26, 34, 35, 38, 45, 50, 51, 53, 70, 72, 74, 100, 131, 133, 204, 211, 213, 216, 220, 224, 261, 280, 290, 305, 351, 378.
Luma: 147.
Nanna-ki-aġ: 166.

Narām-Sîn: 34, 140, 148, 324.
Nibruta-lu: 346, 347.
Puzur-Numušda: 162, 164.
Puzur-Šulgi: 162.
Rīm-Sîn: 150.
Samsu-iluna: 123, 128, 150, 152.
Sargon: 34, 159, 160.
Sîn-iddinam: 150.
Sîn-iqīšam: 150.
Šar-kali-šarri: 148.
Šu-ilīšu: 348, 349.
Šulgi: 12, 15, 20, 51, 71, 125, 127, 133, 148, 149, 152, 153, 154, 157, 161, 162, 164, 182, 192, 204, 212, 215, 221, 322, 332, 348.
Šu-Suen: 128, 151, 152, 161, 254, 255.
Tirigan: 204, 211, 214, 218.
Ur-Namma: 46, 71, 109, 127, 136, 149, 152, 154, 192, 204, 212, 221, 325, 348.
Ur-Ninurta: 128, 152, 154, 194, 212, 221.
Ur-Zababa: 160.
Utu-ḫegal: 34, 204, 211, 212, 214, 215, 221.
Ziusudra: 50.

DIVINIDADES, CRIATURAS Y OTROS PERSONAJES

Ama-ušumgal-ana: 186, 261, 336, 337.
An: 51, 55, 151, 169, 173, 187, 233, 245, 246, 263, 267, 268, 269, 276, 281, 289, 317, 318, 326, 327, 328.
Anuna: 245, 246, 250, 261, 263, 343, 346, 358.
Anzu: 25, 52, 122, 125, 126, 217, 250, 253, 271, 274, 276, 280ss, 291, 292, 293, 296, 310, 366, 375, 383ss, 401.
Anzû: 309, 376, 383.
Anšar: 376.
Asag: 8, 55, 109, 143, 204, 206, 211, 214, 215, 216, 220, 278ss, 289, 293ss, 303, 307, 309ss, 331, 353, 357, 358, 369, 372, 376, 380, 381, 390, 391, 397, 398, 399ss, 411.
Aššur: 5, 7, 242.
Damgalnuna: 44, 300.

Dumuzid: 20, 33, 35, 43, 44, 46, 109, 145, 146,
 173, 218, 224, 239, 277, 278, 339, 340, 345.
 Ea: 383.
 Ebiḥ: 143, 204, 211, 216, 219, 242, 272, 273,
 280, 281, 283, 286, 287, 289, 290, 295, 298, 317,
 318, 320, 321, 333, 339, 340, 411.
 Enki: 33, 44, 74, 100, 169, 173, 178, 204, 206,
 211, 216, 218, 233, 264, 266, 271, 275, 278, 282,
 284, 287, 295, 298, 300, 302, 303, 304, 313, 314,
 315, 327, 328, 338, 383, 384, 400, 411.
 Enlil: 27, 30, 33, 44, 51, 55, 125, 127, 137, 138,
 139, 141, 151, 169, 170, 172, 173, 175, 176, 188,
 193, 204, 218, 224, 233, 248, 250, 251, 252, 254,
 255, 260, 262ss, 277, 282, 289, 290, 310, 311,
 318, 325, 327, 328, 331, 338, 348, 349, 351, 357,
 358, 359, 362, 365, 366, 369, 383, 390.
 Ereškigal: 34, 325, 354.
 Erra: 241, 346.
 Gudam: 204, 211, 214, 220, 280ss, 287, 293,
 294, 295, 298ss, 386, 387, 411.
 Ḥendursaġa: 241.
 Imdugud: 239, 273, 383.
 Inanna: 3, 7, 8, 20, 26, 27, 33, 34, 35, 41, 43, 44,
 46, 52, 55, 74, 100, 111, 112, 113, 119, 122, 123,
 124, 127, 131, 139, 140, 144, 145, 146, 154, 155,
 169, 172, 176, 188, 191, 204, 206, 211ss, 216,
 219, 220, 224, 233, 244ss, 253ss, 264, 267, 268,
 270, 276, 278, 282, 283, 284, 286, 287, 294, 295,
 298ss, 307, 313ss, 344, 345, 347, 350, 351, 353,
 365, 367, 376ss, 386, 387, 388, 390, 391, 396ss,
 411, 412, 414.
 Isimud: 278, 303, 313, 314, 315, 384.
 Iškur: 127, 141, 275.
 Išum: 241, 376.
 Kakka: 376.
 Lugal-kur-dub: 242, 264, 366, 367.
 Marduk: 5, 7, 128, 242, 309.
 Martu: 8, 144, 154, 182, 187, 188, 194, 212, 219,
 224, 247, 253, 256ss, 261, 262, 267, 268, 307,
 342ss, 350, 353, 389, 390, 391, 396ss, 411.
 Mešlamta-ea: 248, 262.
 muš-ḥuš: 249, 263, 275, 354, 355, 356.
 Nanše: 15.
 Nanna-Suen: 44, 300.
 Nergal: 3, 5, 7, 8, 34, 44, 124, 127, 133, 154, 173,
 174, 188, 212, 219, 224, 248, 253, 256ss, 262,
 269, 305, 307, 324, 328, 345ss, 376, 378, 390,
 391, 397, 398, 399, 401, 411.
 Ninazu: 233, 269, 275, 354, 355.
 Ninegala: 176, 246, 335,
 Ningal: 253, 261, 268, 300, 336.
 Ningirida: 269.
 Ninġirsu: 4, 5, 15, 26, 191, 194, 242, 250, 300,
 366, 367, 367.
 Ninġišzida: 8, 34, 182, 212, 219, 239, 248, 249,
 253, 256ss, 262, 263, 268, 269, 275, 305, 307,
 344, 345, 348, 352ss, 367, 390, 397ss, 411, 412.
 Ninḥursaġa: 213, 224, 233, 247, 261, 266, 269,
 303, 310, 311, 390.
 Ninisina: 113, 126, 127, 178, 181, 182, 183, 213.
 Ninkarnuna: 358, 359.
 Ninlil: 44, 224, 264, 265, 269, 303, 311, 325,
 359.
 Ninmaḥ: 269.
 Ninmena: 252, 269, 303, 383, 384.
 Ninnibru: 358.
 Ninsun: 25, 51, 125, 213.
 Ninurta: 3, 5, 7, 8, 15, 26, 27, 34, 44, 53, 55, 74,
 113, 126, 127, 128, 131, 133, 138, 139, 141, 144,
 154, 155, 169, 173, 182, 186, 188, 189, 191ss,
 204, 206, 211, 212, 214, 215, 216, 219, 220, 224,
 233, 239, 241ss, 249ss, 263ss, 270, 271, 273,
 275, 276, 278, 282, 284, 287, 288, 290, 291,
 293ss, 300ss, 307, 309ss, 320, 321, 322, 324,
 325, 331, 344, 345, 347, 350ss, 357ss, 390, 391,
 396ss, 411, 412, 414.
 Nisaba: 151, 173, 178, 213.
 Ninšubur: 260, 278, 313, 314, 346.
 Nudimmud: 252.
 Numušda: 44.

Nunammir: 127.
Nungal: 127, 176.
Nuska: 358, 359.
Pescador: 287, 295, 299, 302, 304, 386, 387.
“Slain-heroes”: 143, 186, 215, 265, 273, 278,
280, 281, 283, 284, 291, 292, 357, 358, 364, 374,
380, 381, 386, 400.
“Siete asistentes”: 278, 280, 281, 283, 292.
Sud: 325.
Suen: 245, 247, 254, 260, 265, 268, 325, 332,
337.
Šakkan: 170, 171, 172, 218.
Šamaš: 7, 240.
Šara: 172, 173, 218, 364.
Šargaz: 242, 264, 360, 376, 378.
Šarur: 27, 186, 191, 241, 242, 249, 256, 264, 293,
294, 295, 297, 300, 301, 303, 305, 310, 311, 328,
360, 366, 368, 369, 374ss, 385ss.
Šebettu: 241, 242, 351, 352, 376, 378.
Šulpa'e: 8, 144, 154, 212, 220, 252, 253, 256ss,
266ss, 307, 353, 389, 390, 391, 397, 398, 399,
401, 411.
Tišpak: 354, 355.
Toro celeste: 273, 275, 280, 281, 282, 287, 289,
294, 298.
Tortuga: 271, 280ss, 287, 289, 295, 302, 383,
384.
Ugur: 351.
Uta-Ulu: 128, 265.
Utu: 44, 224, 240, 275, 278, 292, 300, 349.
Zababa: 124, 328.

