

HIS

Federico Luciani
Leticia Rovira
(compiladores)

HISTORIA ANTIGUO-ORIENTAL

TEMAS Y PROBLEMAS
DE HISTORIA
ANTIGUO-ORIENTAL
UNA INTRODUCCIÓN

ediciones UNL



**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**

Rector

Enrique Mammarella

Secretario de Planeamiento
Institucional y Académico

Miguel Irigoyen

Decana Facultad

de Humanidades y Ciencias

Laura Tarabella



Consejo Asesor

Colección Cátedra

Miguel Irigoyen

Bárbara Mántaras

Gustavo Martínez

Isabel Molinas

Héctor Odetti

Ivana Tosti

Dirección editorial

Ivana Tosti

Coordinación editorial

María Alejandra Sedrán

Coordinación diseño

Alina Hill

Coordinación comercial

José Díaz

Corrección

Lucía Bergamasco

Diagramación interior y tapa

Analia Drago

© Ediciones UNL, 2021.

—

Sugerencias y comentarios

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Temas y problemas de historia antiguo–oriental :
una introducción / Federico Luciani... [et al.] ;
compilado por Federico Luciani ; Leticia Rovira. -
1a ed. . - Santa Fe : Ediciones UNL, 2021.
Libro digital, PDF - (Cátedra)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-303-0

1. Historia. 2. Historia Antigua. 3. Antiguo Oriente.
I. Luciani, Federico, comp. II. Rovira, Leticia, comp.
CDD 909.09

© Bramanti, Armando; D'Agostino, Franco;
Cifuentes, Martín; Da Riva, Rocío; Liverani, Mario;
Luciani, Federico; Milevski, Ianir; Molla, Cecilia;
Nadali, Davide; Oliver, Ma. Rosa; Pfoh, Emanuel;
Priglinger, Elisa; Ravenna, Eleonora; Rovira,
Leticia; Vidal, Jordi; Zisa, Gioele, 2021.



Temas y problemas de historia antiguo-oriental

Una introducción

Federico Luciani
Leticia Rovira

COMPILADORES

ediciones UNL

CÁTEDRA

*Con amor a la memoria de
Cristina Di Bennardis (1947–2020),
maestra y guía.*

Índice

PREFACIO / 9

1. LA ARQUEOLOGÍA EN EL CERCANO ORIENTE ~ DAVIDE NADALI / 11

1. Introducción / 11
 2. Los protagonistas de la arqueología oriental / 13
 3. La arqueología política y la política de la arqueología: ayer y hoy / 19
 4. Mesopotamocentrismo y la tiranía de la Mesopotamia en los estudios / 21
 5. Siria / 24
 6. De vuelta en Mesopotamia: las nuevas perspectivas de la arqueología oriental / 26
- Referencias bibliográficas / 29

2. LA MATERIALIDAD DEL CUNEIFORME ~ ARMANDO BRAMANTI / 31

1. Introducción / 31
 2. La conciencia nativa del cuneiforme / 32
 3. Los soportes de escritura / 33
 4. La diplomática / 36
 5. La impresión cuneiforme / 39
 6. El cálamo cuneiforme / 40
 7. Conclusiones / 41
- Referencias bibliográficas / 43

3. LA PREHISTORIA TARDÍA EN PALESTINA: LOS PERIODOS NEOLÍTICO, CALCOLÍTICO Y LA EDAD DEL BRONCE ANTIGUO ~ IANIR MILEVSKI / 45

1. Cronología y estratigrafía / 46
 2. El periodo Neolítico Acerámico / 48
 3. El Neolítico Cerámico / 51
 4. El periodo Calcolítico Ghassuliense o Calcolítico tardío / 52
 5. La Edad del Bronce Antiguo / 54
- Referencias bibliográficas / 58

4. ASPECTOS DE LA ECONOMÍA MESOPOTÁMICA EN LA ÉPOCA NEO-SUMERIA ~ FRANCO D'AGOSTINO / 63

1. Los antecedentes históricos del reino de Ur III (2800-2150 a. C.) / 63
2. La época neo-sumeria, aspectos generales / 64
3. La documentación administrativa neo-sumeria / 66
4. El trabajo y los trabajadores en el reino de Ur III / 68
5. Los sectores económicos principales: la agricultura / 70
6. Los sectores económicos principales: el pastoreo / 72
7. Los sectores económicos principales: el ambiente pantanoso y del delta / 74

8. El comercio y los aspectos financieros y monetarios de la economía neo-sumeria / 75

Referencias bibliográficas / 77

5. PERMANENCIAS Y CAMBIOS DURANTE EL PERIODO HAMMURABIANO

EN SIPPAR Y LARSA ~ ELEONORA RAVENNA / 81

1. Introducción / 81

2. Cronología y periodización / 81

3. Las dinámicas del poder / 82

4. Cambios en la posesión de la tierra y en la administración: la aparición de nuevos sujetos sociales en la sociedad / 86

5. Una «historia paleobabilónica» / 88

6. En síntesis / 93

Referencias bibliográficas / 95

6. UN ACERCAMIENTO POLÍTICO A LA HISTORIA DE MARI ~ LETICIA ROVIRA / 98

1. Introducción / 98

2. Los reinos amorreos de Mari / 103

3. Cierre / 110

Referencias bibliográficas / 111

Fuentes / 115

7. DE LAS RELACIONES INTERNACIONALES EN EL PRÓXIMO ORIENTE ANTIGUO:

UN ABORDAJE GENERAL ~ CECILIA MOLLA / 117

1. Algunos trazos de historia de las relaciones internacionales del Cercano Oriente antiguo / 121

2. El periodo Paleobabilónico en la mira: el Reino de Mari en contexto de relaciones internacionales / 125

Referencias bibliográficas / 128

8. HISTORIA Y CULTURA DE UGARIT ~ JORDI VIDAL / 131

1. Introducción / 131

2. Arqueología de Ugarit / 132

3. La historia de Ugarit: un reino entre dos potencias / 134

4. Cultura y religión / 137

Referencias bibliográficas / 140

9. LOS LLAMADOS TRES PERIODOS INTERMEDIOS COMO PARTE DE LA RECONSTRUCCIÓN

DE LOS TIEMPOS FARAÓNICOS ~ ELISA PRIGLINGER / 141

1. Origen de los periodos intermedios / 141

2. Desarrollo histórico / 143

3. El fin del III milenio a. C. / 144

4. Mediados del II milenio a. C. / 145

5. El final del II milenio a. C. / 148

6. Comentario final / 149
Referencias bibliográficas / 151

10. LA OTREDAD EN TIEMPOS NEO-ASIRIOS - FEDERICO LUCIANI / 157

1. Descubrimiento y otredad / 157
 2. La voluntad imperial / 158
 3. Asiria y los asirios / 160
 4. Su encuentro con Babilonia / 163
- Referencias bibliográficas / 165

11. REPENSANDO LA HISTORIA DEL «ANTIGUO ISRAEL» - EMANUEL PFOH / 167

1. Introducción / 167
 2. Perspectivas tradicionales sobre la historia de Israel / 168
 3. La revisión de la historia de Israel a partir de los años 90 / 169
 4. Conclusión: una reconfiguración del pasado de la antigua Palestina / 173
- Referencias bibliográficas / 176

**12. LOS TEXTOS RITUALES DE LOS TEMPLOS EN ÉPOCA TARDO-BABILÓNICA
(SIGLOS IV-I A. C.)** - ROCÍO DA RIVA / 180

1. Introducción / 180
 2. Contexto histórico de los documentos: Babilonia en época helenística y parto / 181
 3. Las tablillas cuneiformes como fuentes para el estudio de los rituales: aspectos metodológicos / 182
 4. La religión reflejada en los textos rituales / 185
 5. Los templos de Babilonia / 187
 6. El culto y el personal de los templos / 187
 7. Rituales y ceremonias / 188
 8. Los rituales y los ciclos de poesía amorosa: la música en el culto / 189
 9. A modo de conclusión: el contexto de los textos / 190
- Referencias bibliográficas / 192

**13. ESTRATEGIAS PERSAS DE INTERVENCIÓN EN EL ASIA GRIEGA: EL CASO DE LOS
TRATADOS PERSA-ESPARTANOS EN LA GUERRA JONIA (412-411 A. C.)** -
MARTÍN CIFUENTES / 194

1. Presentación / 194
 2. El impacto político de la guerra con los persas / 194
 3. Negociaciones con Atenas / 196
 4. La concreción de los tratados persa-espartanos / 198
 5. Ventajas políticas persas / 201
 6. Conclusión / 202
- Referencias bibliográficas / 203
Fuentes / 204

14. PRÁCTICAS MUSICALES EN LA ANTIGUA MESOPOTAMIA ~ GIOELE ZISA / 205

1. El concepto de música / 205
 2. Organología / 205
 3. Géneros musicales / 209
 4. Divinidades y profesionales de la música / 209
 5. Formación musical / 212
 6. Banquetes, fiestas y ceremonias reales y divinas / 213
 7. Caza y guerra / 214
 8. ¿Música popular? / 215
- Referencias bibliográficas / 217

**15. RELACIONES DE GÉNERO Y PODER EN EL CERCAÑO ORIENTE ANTIGUO: UNA HISTORIA
EN CONSTRUCCIÓN ~ MARÍA ROSA OLIVER / 220**

1. Introducción: los estudios de género / 220
 2. El debate interno y las propuestas / 222
 3. Campo metodológico y conceptos / 226
 4. Aportes del feminismo poscolonial al estudio de POA / 229
- Referencias bibliográficas / 231

16. IMPERIALISMO ~ MARIO LIVERANI / 234

1. Colonialismo, apropiación cultural e imperios / 234
 2. Valores políticos y morales: Oriente vs. Occidente / 237
 3. El modelo de imperio y sus variaciones / 240
 4. Desmontando los imperios / 242
 5. La crisis del imperialismo / 251
- Referencias bibliográficas / 253

SOBRE LAS Y LOS AUTORES / 259

PREFACIO

Este libro es el resultado de un esfuerzo de años para reunir en un mismo volumen contribuciones en español que revisen y traten sobre distintas temáticas referidas a la historia del Antiguo Oriente.

El punto de partida de esta iniciativa es la cátedra de Sociedades del Cercano Oriente (Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral). Esta es una de las primeras materias que los alumnos de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Historia cursan. Esto genera que se trabaje con ingresantes a la universidad, lo que conlleva que los educandos no siempre estén familiarizados con la lectura de textos científicos, y hasta en ocasiones desconocen muchos de los temas tratados en la materia. Por estas razones, este libro pretende ser una primera introducción a la temática de los estudios orientales. Se debe destacar que todos los trabajos aquí compilados fueron concebidos especialmente para esta publicación. La excepción es la contribución del profesor Mario Liverani (La Sapienza, Universidad de Roma), quien muy amablemente ha aceptado participar de esta iniciativa. Su trabajo «Imperialismo» es una versión en español de una publicación original en inglés.

Pensamos que este libro es fundamental para llevar adelante un enriquecedor trabajo didáctico: cada capítulo fue concebido pensando en sus lectores, quienes se están iniciando en el estudio de la historia del Antiguo Oriente. Al mismo tiempo, no se ha perdido de vista la insoslayable rigurosidad científica con la que deben contar los trabajos académicos. Por tal razón, más allá del aparato erudito indispensable, el libro será a su vez amigable para el público en general; cuyos beneficios redundan en todos los participantes del emprendimiento.

Consideramos que la difusión del conocimiento y de la posibilidad del acceso a la información es sumamente importante, por lo cual con esta publicación esperamos marcar un hito fundante en la constitución de la FHUC y la UNL como un lugar de articulación entre investigación y docencia en historia del Antiguo Oriente.

En esta dirección, cabe destacar que el área del Antiguo Oriente se encuentra en permanente reescritura, mediante descubrimientos o nuevos análisis de las fuentes. Sin embargo, esta producción se realiza en otros idiomas y las traducciones al español pueden tardar años en llegar. Por ello, este libro hace accesible a un gran público de habla hispana, entre ellos estudiantes, temas y problemas de actualidad historiográfica.

Por último, quisiéramos agradecer a todas las personas que hicieron posible esta iniciativa. En primer lugar, a quienes enviaron sus trabajos y se sumaron pacientemente a participar. También al personal de Ediciones UNL por su amabilidad y predisposición; así como a los evaluadores y evaluadoras de este libro. Finalmente, no podemos omitir un agradecimiento póstumo al profesor Claudio Lizárraga, quien con su acostumbrada cordialidad nos recibió en el Decanato de la FHUC e impulsó este proyecto en sus primeros estadios de desarrollo.

Post scriptum: muchísimo del camino recorrido en historia antigua del cercano oriente se lo debemos a Cristina Di Bennardis, que nos formó en la docencia y la investigación. Su reciente desaparición nos sume en una profunda tristeza pero este libro representa mucho de lo que nos legó. Te extrañaremos, Cris. 27 de octubre de 2020

14 Prácticas musicales en la antigua Mesopotamia*

GIOELE ZISA

Las fuentes a nuestra disposición para la reconstrucción de los saberes y las prácticas musicales en la antigua Mesopotamia son tanto arqueológico–iconográficas (instrumentos musicales, imágenes sobre piedra y terracota, sellos cilíndricos y placas votivas) como textuales (registros administrativos, cartas, textos mitológicos y composiciones poéticas, etc.). En el cruce de tal variedad de documentación, es posible reconstruir los contextos culturales de las presentaciones coréutico–musicales, los profesionales de la música y su formación institucional, las técnicas para la ejecución, los géneros y la teoría musical.

1. EL CONCEPTO DE MÚSICA

La palabra que indica «música» es en sumerio *nam–nar* y en acadio *nārûtu*. La terminología sin embargo no distingue entre música instrumental y canto. Dada la ambigüedad terminológica, un mismo verbo puede indicar tanto «tocar un instrumento musical» como «cantar». Por ejemplo, el verbo *šîr/zamāru* significa «cantar» y «tocar» un instrumento de cuerda o percusión.

2. ORGANOLOGÍA

Las fuentes arqueológicas e iconográficas nos informan sobre la organología mesopotámica. A lo largo de sus tres milenios de historia, los instrumentos que asumieron un rol importante son los cordófonos (arpas, liras y laúdes) y los membranófonos (tambores y timbales), acompañados a menudo en *ensemble* musical por aerófonos (simples cañas o silbatos, flautas, oboes dobles y cornos) y por idiófonos (sistros, cimbales y sonajas) (Dumbrill, 2005).

* La traducción del italiano estuvo a cargo de Federico Luciani.

Son pocos los instrumentos musicales originales que llegaron hasta nosotros, entre ellos podemos mencionar las liras y las arpas descubiertas en 1928 por Sir Leonard Woolley en el Cementerio Real de Ur, datado en el periodo protodinástico (siglo XXIV a. C.). Se trata de grandes arpas con una decoración sofisticada en oro y plata, piedras semi-preciosas como el lapislázuli y conchas. La lira de caja sumeria, como la encontrada en Ur, asumía a menudo la forma de un toro. Sobre la caja de resonancia se sostiene la cabeza del toro e incluso sus patas.

Las liras y las arpas del periodo protodinástico tenían un número de cuerdas que variaba de nueve a once. Estas podían tocarse tanto en posición sedente como erguida. Además, se elaboraban liras de modestas dimensiones que podían sujetarse al cuerpo y ser llevadas en procesiones. Se trata de una postura ejecutiva que se mantendrá en los milenios sucesivos.

Otro instrumento de cuerda empleado en la Mesopotamia es el laúd. Según algunos estudiosos, el laúd llegó a la región desde Irán occidental a través de la dominación acadio en torno al 2350–2000 a. C. Este instrumento, al menos en ese periodo, se ejecutaba en contextos religiosos. Al contrario, en los milenios sucesivos, el laúd parecía asociarse a contextos musicales populares y no necesariamente religiosos, tocados por malabaristas, domadores de animales, enanos desnudos con piernas torcidas como modo de entretenimiento. Como se evidencia de las fuentes iconográficas más antiguas, por ejemplos dos sellos paleo-acadios (figura 1), la tipología más difundida era el laúd de mástil largo, con caja de resonancia redonda u oval, que no poseería más de tres cuerdas.



FIGURA 1. SELLOS PALEO-ACADIOS

Los otros instrumentos musicales que asumen un rol importante en contextos culturales son los membranófonos. Las imágenes de terracota paleobabilónicas muestran a mujeres tocando pequeños tambores de marcos circulares, mientras los hombres, como se evidencia de las esteles y en general de las representaciones en piedra, tocan los timbales y tambores de marcos grandes. Estos últimos aparecen ya hacia finales del III milenio a. C. en las cortes de Ur y Lagaš, y son ejecutados por una o dos personas en contextos ceremoniales. Entre las distintas tipologías podemos mencionar al *lilissu*, que es el único membranófono que puede ser identificado con certeza. Un comentario de un ritual donde se cubre al instrumento, proveniente de la Uruk selúcida, representa a un timbal de grandes dimensiones, definido como *lilis*, es decir que se lo considera divinizado. El ritual suponía el sacrificio de un toro, con cuya piel se forraba la caja de bronce del timbal. El *lilissu*, así como otros membranófonos, asume un rol importante en los contextos rituales. Este era ejecutado, como se verá, por el sacerdote-lamentador, que al ritmo de instrumento aplacaba el corazón de los dioses. La importancia religiosa que se atribuía al *lilissu* se evidencia en el hecho que los soberanos de las dinastías de la Babilonia central y septentrional se lo hacían fabricar en cobre y bronce para dedicar a una divinidad (Shehata, 2014:115–116).

No es fácil hacer coincidir las fuentes textuales y las representaciones iconográficas para identificar los instrumentos musicales. De gran importancia son los determinativos sumerios que colocados al inicio o al final del propio nombre nos indican el material empleado en la realización de un instrumento: madera (*giš*), caña (*gi*), cuerno (*si*), metales (*urudu* para el cobre y *zabar* para el bronce) o pies de animal (*kuš*).

Un problema ulterior reside en la ambigüedad lexical, en particular del sumerio, donde un término, por ejemplo, *adab*, puede indicar un instrumento (un tambor en este caso), un género musical o una técnica de ejecución. Pero incluso, la propia palabra y sus significados están sujetos a cambios continuos en la tradición musical en el tiempo y en el espacio (Kilmer, 2000). Podía suceder que, a causa del contexto multicultural de la Mesopotamia, el mismo instrumento tuviera dos nombres diferentes.

Un ejemplo de esta dificultad es el término sumerio *balaĝ*, que además de indicar un tipo de composición, designaba a un instrumento musical. Según algunos estudiosos, el término designaba a un cordófono, según otro, a un membranófono. Anne Kilmer (1995:465) sostiene que originariamente se trataba de un instrumento de cuerda cuya caja de resonancia habría podido ser utilizada también como instrumento de percusión; en el curso de los milenios su nombre fue solamente asociado al instrumento de percusión. Según Uri Gabbay (2007:58–63; 2014a), para los sumerios del III milenio a. C. *balaĝ* era el nombre de las liras y acompañaba la ejecución de composiciones también denominadas *balaĝ*. Una confirmación de esto es el hecho de que el signo protodinástico *BALAĜ* se parece a un instrumento de cuerdas, quizás una lira. Además, *balaĝ* se asocia a menudo a una divinidad y se define en las listas

lexicales de nombres divinos como gu_4 -balaĝ «toro-balaĝ», expresión que se asocia a las numerosas representaciones de liras en forma de toro, como las del Cementerio Real de Ur. Durante el auge de la cultura babilónica, hacia el II milenio a. C., los membranófonos asumieron un rol importante en la música religiosa y ritual. A partir de este periodo, el término balaĝ parece indicar la percusión de marcos grandes divinizados. Esto sucedió por las siguientes razones: las composiciones musicales llamadas balaĝ eran acompañadas por un instrumento con el mismo nombre, por ejemplo, la lira, pero puesto que los membranófonos eran en los periodos sucesivos así estrechamente vinculados con las plegarias balaĝ, la palabra balaĝ se convierte en un nombre secundario del membranófono hasta casi sustituir el término.

Dahlia Shehata (2017:79) en cambio considera que la palabra balaĝ no denota ningún instrumento particular, sino más bien un concepto religioso basado en la idea que la música podía ser un medio de comunicación con las divinidades. balaĝ representaría la forma de práctica musical más alta y nombre. El mismo término se refería principalmente a las características funcionales y no a la descripción del instrumento musical; y por lo tanto el significado original del término habría podido ser solamente «sonido» o «música».

Más allá de su identificación, el balaĝ era ciertamente un instrumento que asumió un rol fundamental en contextos ceremoniales y rituales. Su importancia religiosa se confirma por el hecho de que estaba dedicado a un dios o una diosa. Conocemos también casos en los cuales el instrumento aparece personificado y adorado como divinidad. Es el caso de Balaĝ Ninigizibara dedicada a la diosa Inana. Las ofrendas a la diosa Balaĝ Ninigizibara están documentadas en el periodo de Ur III en textos administrativos, y durante el periodo paleobabilónico hay testimonios de un culto regular en distintas ciudades como Larsa, Isin, Sippar y Mari (Shehata, 2014:118; 2017). Otro ejemplo es Balaĝ Ušumgalkalama, literalmente «Gran Dragón de la Tierra», de la cual tenemos noticias solamente en el III milenio a. C. En Lagaš, este estaba dedicado al dios políade Ninĝirsu y recibía ofrendas de cerveza, pan y aceite. Como se mencionaba anteriormente, los balaĝ aparecían ordenados en las listas de nombres divinos del primer milenio denominadas AN = ^dAnum, donde aparecen subordinados a los dioses superiores y señalados como «toro(gu_4)-balaĝ del dios/diosa NN». Cada dios principal del panteón parece tener diversos gu_4 -balaĝ consagrados. Finalmente, debe ser mencionada también la divinidad ^dBalaĝ. Los documentos de Ur III lo mencionan junto con los dioses del círculo divino de Enlil en Nippur, que recibe sacrificios animales. En las listas divinas del primer milenio, esta divinidad aparece en acadio como Lumḥa y se denomina «Enki de los sacerdotes-gala» (Shehata, 2014:119-121).

3. GÉNEROS MUSICALES

Conocemos muchísimos términos en sumerio y en acadio que indican géneros o tipologías de composiciones. Es posible reordenar esta variedad terminológica en tres grupos:

1. Aquellos vinculados con los nombres de instrumentos musicales conocidos: *ab*, *tigi*, *balaĝ*, *ér-šèm-ma*. *adab* (en acadio *adapu*), *balaĝ* (= *balaggu*), *tigi* (= *tigu*) y *šèm* son instrumentos de percusión y pueden referirse al mismo que se empleaba en ese tipo de composición.
2. Los tipos que inician con la palabra *šir* «canción» deberían ser considerados tipos de canciones melódicas/rítmicas: *šir-gíd-da* (cantos largos), *šir-kal-kal*, *šir-nam-gala* (cantos de lamentación), *šir-nam-érim-ma/šir-nam-šub-ba* (cantos de conjuros), *šir-nam-ur-sag-gá* (cantos heroicos).
3. Los significados de algunos términos como *bal-bal-e*, *ù-lu-lu-ma-ma*, *ù-lí-lál* son todavía desconocidos.

Muchas de estas composiciones tienen un carácter de himno y elogian tanto a las divinidades como a los soberanos. Para un estudioso moderno resulta entonces complicado comprender el sistema de clasificación nativo, dado que desde el punto de vista del contenido no es posible separarlos. No obstante, la gran variedad en la terminología de los géneros es difícil de identificar los elementos que diferencien los diversos tipos de composiciones. En realidad, si la clasificación moderna de los géneros se basa en primera instancia en los aspectos del contenido, la mesopotámica parece preferir la forma de ejecución, la cual no es posible reconstruir.

4. DIVINIDADES Y PROFESIONALES DE LA MÚSICA

El dios patrono de la música y de los músicos es Enki/Ea, dios de la sabiduría y las artesanías. Como figura en la composición mitológica sumeria *El viaje de Enki a Nippur*, es el propio dios quien fabrica algunos instrumentos musicales en contextos templarios.

62-67. Él (=Enki) fabricó una lira, el instrumento-*alĝar*, el tambor-*balaĝ* con los palillos, el *ḥarḥar*, el *sabitum* y (...) *mirium* instrumentos ofrecen lo mejor para su santo templo. El (...) resonar de ellos mismos con un sonido dulce. El sagrado instrumento-*alĝar* de Enki tocó solo para él y siete [cantantes lo cantaron]. (*El viaje de Enki a Nippur*, eTCSL 1.1.4, l. 62-67)

La diosa Inana/Ištar, dado su carácter liminar, es en cambio la patrona de los músicos «populares» en los márgenes de la sociedad, por ejemplo, los músicos de calle, malabaristas y bailarines.

Con respecto a los profesionales de la música en los niveles más altos de la sociedad, son dos los personajes que mantienen un rol central en el curso de los tres milenios de historia mesopotámica: el cantante y el sacerdote-lamentadores (Gadotti, 2009).

El cantante y el ejecutor (nar en sumerio, *naru* en acadio) se exhibía tanto en la corte como en el templo (Ambos, 2008; Pruzsinsky, 2013; Shehata, 2018). Se trataba de un cantante y un ejecutor de un instrumento de cuerda, como la lira, y también de percusión. Este interpretaba himnos y plegarias dedicadas a los dioses y también al rey. El nar personal del rey es el nar lugal «músico del rey», que tiene la tarea de celebrar la fama de su soberano. La presentación acompaña ceremonias rituales, tales como ofrendas y sacrificios animales dedicados a la divinidad, como se expresaba en las inscripciones de los soberanos o en las composiciones mitológicas.

El lamentador profesional (gala en sumerio, *kalû* en acadio) es en cambio un sacerdote músico y cantor de lamentos que dedica sus presentaciones a los dioses. Este toca el balaĝ (lira/tambor), el tambor de metal šem, el timbal lilis y el meze (quizás un sistro).

La composición sumeria *La Maldición de Agadé* describe la ejecución de una amplia lamentación ritual como reacción a la maldición y a la destrucción que golpeó la ciudad de Agadé, provocada por Enlil. El deber del gala, que toca sus instrumentos, es calmar el corazón del dios:

196–208. Las mujeres ancianas que sobrevivieron en aquellos días, los hombres ancianos que sobrevivieron a aquellos días y el jefe cantante de las lamentaciones (gala–maḥ) que sobrevivieron a aquellos años, por siete días y siete noches, creó siete balaĝ, como si fueran al horizonte y junto a ub, meze y lilis (var. ub, šem, lilis) lo hizo resonar para él (=Enlil) como iškur. Las ancianas no dejaron de gritar «Ay, mi ciudad». Los ancianos detuvieron su grito «Ay, su pueblo». Los sacerdotes–gala no detuvieron su grito «Ay, el Ekur». Sus jóvenes muchachas no dejaban de arrancarse los cabellos. Sus jóvenes muchachos no paraban de afilar sus cuchillos. (*La maldición de Agadé*, eTCSL c.2.1.5, l. 196–208)

Un texto paleobabilónico en sumerio describe la creación mítica del gala en manos de Enki para aplacar el corazón de la diosa Inana: «21–23. (Enki) creó para ella (=Inanna) el gala, con cuyo lamento apacigua el corazón... Preparó sus lamentos tristes de súplica (...) Colocó la oración–aḥulap, ub y lilis en su (=gala) mano» (BM 29616 l. 21–23, Kramer, 1981:3).

Como se evidencia en esta composición, el sacerdote-lamentador está vinculado a la diosa Inana/Ištar. Incluso el estatus fronterizo de género del lamentador lo relaciona con la diosa. Según algunos estudiosos, el sacerdote-lamentador era homosexual. Piotr Steinkeller (1992:37) sostiene que el

sumerograma que designa al gala puede ser leído GIŠ+DÚR «pene + ano». La práctica de las relaciones homoeróticas del lamentador sin embargo son inciertas. No obstante, sin importar su orientación sexual, existen indicios de que los gala fuera clasificados socialmente como femeninos y tuviesen un estatus liminal en la estructura binaria de los roles de género. Las características femeninas del gala /*kalû* pueden guiarnos a la idea sostenida por U. Gabbay (2008) de un «tercer género».

El gala /*kalû* se asocia al músico *nar/nāru* en el tercer y segundo milenio a. C., mientras que el primer milenio se vincula mayormente al *āšipu*, el exorcista. Tanto uno como otro son considerados los dos operadores culturales más importantes que se ocupan de la mayor parte de ceremonias de culto.

El lamentador interpreta composiciones escritas en emesal. Emesal es un dialecto distinto del principal por su fonología (es decir, algunas palabras son distintas pero la estructura gramatical es la misma) y por el hecho que aparece solamente en textos literarios. Generalmente, el emesal se utiliza: en textos literarios donde las mujeres toman la palabra, lamentaciones históricas como destrucción de una ciudad, textos religiosos cantados por el sacerdote-lamentador profesional, cuyo objetivo es pacificar el ánimo de las divinidades (Gabbay, 2014; Löhnert, 2008). Entre los textos religiosos en emesal interpretados por el lamentador, dos de ellos tienen el nombre del instrumento que probablemente acompañan la recitación: *balaḡ*, lamentación acompañada del arpa/tambor y *erše mma*, lamentación acompañada por el tambor metálico (Gabbay, 2007).

Las fuentes primarias que revelan el carácter cultural de las lamentaciones en emesal y su importancia al interior del culto son las prescripciones y las descripciones rituales del I milenio y sus calendarios festivos y culturales. Estos textos describen las ocasiones en las cuales se requiere el canto de los lamentadores. La mayor parte de las ocasiones se vinculan con la temida partida de una divinidad de su templo. La ocasión prototípica para la interpretación del lamentador es cuando una divinidad abandona su templo y se teme el abandono divino causado por su ira, capaz de provocar una crisis en el sistema político.

La divinidad, o mejor dicho su estatua, abandona su templo a causa de trabajos de renovación, reparaciones, eclipses, procesiones previstas en los calendarios, excavación y manutención de cursos de agua, etc. El lamentador, al cantar estas composiciones, aleja o calma la ira de los dioses y permite el retorno sereno de las divinidades garantes del ordenamiento sociopolítico.

Un ejemplo de la presentación de lamentador es el siguiente texto que describe los rituales para la renovación de una estatua divina:

1–18. [Si la estatua de un d]ios se arruina y se daña [y] su corazón pide [renovación]. Según la orden Šamaš, Adad y Marduk, [en un mes favo]rable, en un día de buen augurio, durante la noche, cuando no haya nadie, [dirígete] hacia [aquel] dios y cúbrelo con un velo. Ve afuera y enciende un fuego; y (el

cantante de lamentaciones) prosigue una lamentación. Tú quita [ese dios] de su pedestal, y el cantante de lamentaciones cubre su cabeza. Él golpea su pecho y dice «¡Cuidado!».

Canta la lamentación «La ciudad en ansia». Toma (al dios) de la mano. Hasta que la divinidad no haya entrado en el taller y la haya acomodado, él (el cantante) de [debe dejar] de cantar. En el patio del taller, donde esa divinidad será acomodada, enciende un fuego para Ea y Marduk. Tú realiza un sacrificio por Ea y Marduk. Por este dios realiza un sacrificio, y él (el cantante) realiza una lamentación. El rey del país, junto con su familia, se postran sobre la tierra, no detienen sus lamentos. La ciudad y sus habitantes se postran lamentándose en el polvo delante del templo. (TuL 27, l. 1–18 véase Ambos, 2004:53–57)

La mayor parte de las acciones realizadas por el lamentador en los rituales son gestos de luto: cambios de hábitos, golpearse el pecho, laceraciones, postrarse antes y después del canto en algunos rituales. Las presentaciones se realizan en distintas partes del templo, en las *cellas* o en el techo, pero también podían desarrollarse fuera del templo durante las procesiones, en talleres, en el palacio, etc. A menudo tenían lugar al despuntar el alba o en la tarde antes de la cena.

5. FORMACIÓN MUSICAL

Al menos en la Mesopotamia del III milenio a. C., el saber musical se obtenía mediante el aprendizaje y la práctica y no en escuelas; y en realidad los textos musicales no formaban parte del currículo escolástico estándar (Michalowski, 2010).

Los textos cuneiformes documentan también las prácticas de lecciones musicales privadas. Un ejemplo puede ser el siguiente texto:

Hedu–Eridu, hijo de Adad–Lamassi, aprendiz de Ili–širi para aprender la música. En aquel momento, Adad–Lamassi dio a Ili–širi 5 siclos de plata como su paga, para que enseñe (a su hijo) la habilidad de tocar instrumentos/cantos tigi l da, tigi y a dab hasta el séptimo nivel. Kuli–ippalsani era su maestro de música. (MS 2951, Shehata, 2009:112–113)

A los niños ciegos (*šuḫuzu*) se le enseñaba el arte musical y estilos de cantos especiales (*eštalû*, *šitru*). El vínculo entre música y ceguera lo confirma un pasaje de la composición mitológica *Enki e Ninmaḥ*. La diosa Ninmaḥ da vida a un hombre ciego, al cual el dios Enki le otorga el destino de la música:

62–65. En segundo lugar (Ninmaḥ) hizo un hombre ciego (lit. que reflejaba la luz); Enki luego de haber mirado al ciego, decretó su destino: fue designado

al arte del canto (*nam-nar*), jefe del instrumento *ušumgal*, sería destinado a la presencia del rey. (*Enki y Ninmah*, eTCSL c.1.1.2, l. 62–65)

La educación musical era considerada de una gran importancia en la formación de los soberanos sumerios. El rey sumerio Šulgi se vanagloria de su conocimiento y habilidades musicales, como las dotes indispensables de un soberano culto, pacífico e ilustrado (Krispijn, 1990):

154–174. Yo, Šulgi, rey de Ur, me dediqué al arte de la música. Nada para mí es complicado, conozco la gama completa de tigi y adab, la perfección del arte musical, cuando coloco los trastes sobre el laúd, que captura mi corazón, no daño jamás su cuello; he inventado reglas para elevar y bajar su afinación?. De la lira *gu-uš* conozco la afinación melodiosa. Tengo familiaridad con el *sa-eš* y con el tamborilear de la caja de resonancia musical. Puedo tomar con mis manos el *miritum*, que (...) Conozco la técnica del dedo del algar y de *sabitum*, creaciones regias. Al mismo tiempo, puedo producir sonidos con el *urzababatum*, *harhar*, *zanaru*, *ur-gula* y *dim-lu-magura*. Incluso si me traen un instrumento musical que no había escuchado jamás, como se podría hacer a un músico profesional, apenas comienzo a tocarlo puedo revelar su verdadero sonido, puedo manipularlo como si ya lo hubiese tenido en mis manos antes. Entonarlo, tensar y aflojar sus cuerdas o fijarlas, no son gestos que están por fuera de mis habilidades. No toco los instrumentos de caña como si fueran toscos, y por mi propia iniciativa puedo entonar un canto *sumunsa* o cantar un lamento tal como quien lo hace regularmente. (Šulgi B, eTCSL 2.4.2.02, l. 154–174)

6. BANQUETES, FIESTAS Y CEREMONIAS REALES Y DIVINAS

Es dentro y en torno a los templos donde se desarrollan complicadas y sofisticadas representaciones musicales. La música acompaña las prácticas ceremoniales para la construcción o reconstrucción de edificios sagrados o en la ofrenda de sacrificios dedicados a las divinidades (Shehata, 2014). El himno a Šulgi, rey de Ur, describe tales actividades culturales:

51–56. El templo de Suen, el recinto que en gran cantidad produce crema, aprovisioné en abundancia, sacrificué bueyes y ovejas, hice sonar los tambores *šem* y *ala*, hice sonar dulcemente los tambores *tigi* (var.: (...) el arpa (...)). Yo soy Šulgi, el que vuelve cada cosa abundante, presenté ofrendas de alimento, como un león desata terror en la mesa real. (Šulgi A, eTCSL 2.4.2.01, l. 51–56)

La presencia de músicos durante las grandes fiestas y las ceremonias anuales dedicadas a la divinidad se confirma también en los textos administrativos

que describen las entradas y las salidas de los bienes y las raciones que le correspondían a los profesionales que participaban del evento.

Los jardines del palacio eran otro lugar donde se realizaban fiestas con entretenimiento musical y de danza. Las fuentes iconográficas, sobre todo los sellos y las placas votivas protodinásticas, representan escenas de banquetes acompañados de músicos, cantantes y bailarines, que caracterizaban las fiestas en los templos y en los palacios, sin embargo, no estamos seguros sobre la identidad de los participantes: sacerdotes y sacerdotisas, o el soberano y su consorte, una divinidad y su paredra.

7. CAZA Y GUERRA

La composición mitológica *El poema de Agušāja* (SEAL 2.1.5.1), uno de los nombres de la diosa Ištar, establece una danza guerrera para celebrar durante las fiestas anuales. Se trata de un himno en el cual se exaltan los honores de la diosa y si celebran sus prerrogativas como diosa de la guerra. El dios Ea se queda preocupado por los excesos de la diosa y convence a las demás divinidades de crear una contraparte «Discordia», igual a la diosa en apariencia y poderosa Ištar. La diosa, llena de ira, visita a Ea acusándolo de haber creado una monstruosidad y le pide de eliminarla. Ea satisface su pedido, pero para que la gente recuerde lo sucedido se establece la danza guerrera para celebrar durante las fiestas anuales. La guerra se llama comúnmente «la danza de Ištar».

Las referencias a la danza guerrera aparecen en las fuentes iconográficas. Una placa paleobabilónica representa dos figuras masculinas una frente a la otra, con instrumentos largos y curvos en sus manos. Podrían ser probablemente dos pares de palillos, un instrumento raramente representado pero conocido desde la evidencia arqueológica. La escena puede interpretarse como una danza al ritmo de los instrumentos, quizás para celebrar una alianza o una victoria.

El llamado Estandarte de Ur muestra un banquete que celebra claramente una victoria, con una lira que acompaña a un cantante sin barba (figura 2). El relieve del palacio de Assurbanipal en Nínive (650 a. C.), ilustra una orquesta musical son intérpretes de arpa, oboe y tambores luego de la victoria asiria en el río Ulai contra los elamitas.



FIGURA 2. ESTANDARTE DE UR

Las victoriosas expediciones de caza eran seguidas a menudo de una ceremonia acompañada por músicos, esto es particularmente claro a partir de los relieves asirios donde, sobre leones y toros, el rey practica una libación mientras los músicos tocan arpas horizontales.

8. ¿MÚSICA POPULAR?

La información sobre las actividades musicales mesopotámicas proviene sobre todo de fuentes producidas en el ámbito de la élite político-religiosa, razón por la cual poco sabemos sobre la música popular de las clases sociales más bajas. Las fuentes iconográficas, como las terracotas paleo y medio babilónicas pueden proporcionar alguna indicación (Caubet, 2016). Más allá de los profesionales activos en la corte del rey o en el templo, tenemos noticia de acróbatas, comediantes y domadores de animales que tocan tambores, flautas o laúdes para acompañar sus actos en las fiestas populares.

Conocemos fiestas caracterizadas por competencias de lucha, acompañadas por un percusionista. El siguiente extracto de *El casamiento de Martu* describe una presentación de este tipo durante un festival por Numušda en la ciudad de Inab:

53–64. Aquel día en la ciudad se anunció una fiesta en la ciudad, en Inab se anunció una fiesta en la ciudad: «¡vengan, amigos, vayamos, vayamos, vayamos, vayamos a la casa de la cerveza de Inab!» (...) En la ciudad los tambores šem [producían el sonido] zi-ig-za-ag, los siete tambores de cuero a la resonaban. Hombres (...), luchadores entraban en la casa de la lucha para confrontarse en el templo de Inab. (*El Casamiento de Martu*, eTCSL 1.7.1, l. 53–64)

La asociación entre lucha y música a nivel profesional en el III milenio a. C. se confirma en un texto administrativo «Šulgigalzu, el hijo de Ala, el músico–nar, recibió un anillo de plata de 10 siclos como pago por la lucha» (PDT 1, 456, l. 1–4).

Una figura, ilustrada en las placas de terracota del III y II milenio a. C., que probablemente representa a un músico itinerante que toca en las fiestas, es el llamado «enano». El «enano» se representa a menudo sin ropa y con las piernas arqueadas mientras toca el laúd. Asociados al «enano» aparece el mono, especialmente en Susa, Irán, ya desde el periodo medio elamita (Pruzsinszky, 2016; 2018). La asociación entre música y simios encuentra confirmación en los proverbios paleobabilónicos, de claro origen escribal. En uno de ellos (SP 3.150), el simio exprime su deseo de formar parte de la comunidad de los músicos: «En Eridu, construida en abundancia, el simio se sienta con nostalgia en la casa del cantante» (Klenermann, 2011:34). De contenido similar es la *Carta del mono*. El emisor de la carta es un mono que escribe a su madre:

Orador, orador, debes decir a mi madre, así dice mona:

«[Sea] en Ur, la deliciosa ciudad de Nana, [como] en Eridu, la abundante ciudad de Enki, yo me siento detrás de la puerta de la casa del maestro músico. [Todo esto] que estoy comiendo son [mis propios] celos. Puedo yo no morir a causa de esto. Dado que el pan nunca está fresco, la cerveza nunca está fresca, manda un corredor hacia mí. Es urgente. (Klenermann, 2011:158)

Estos textos usan un lenguaje ofensivo y provocador. En este último texto se ridiculiza tanto al mono como al grupo de artistas que representa, quizás músicos populares.

La música asume también un rol importante en la vida del hombre, desde las canciones de cuna para infantes, el matrimonio y hasta los funerales donde se entonaban lamentaciones. En cambio, tenemos muy pocas informaciones sobre el uso terapéutico de la música en los rituales de exorcismos y curaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMBOS, C.** (2004). *Mesopotamische Baurituale aus dem 1. Jahrtausend v. Chr.* Dresden: ISLET.
- (2008). Sänger, Sängerin. A. Philologisch. *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, 11, 499–503.
- CAUBET, A.** (2016). Terracotta Figurines of Musicians from Mesopotamia and Elam. En Bellia, A. & Marconi, C. (Eds.), *Musicians in ancient Coroplastic Art: Iconography, Ritual Contexts, and Functions* (pp. 35–43). Pisa – Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- DUMBRILL, R.J.** (2005). *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*. Victoria, : Trafford Publishing.
- GABBAY, U.** (2007). *The Sumero–Akkadian Prayer «Eršema»: A Philological and Religious Analysis* (tesis inédita de doctorado). The Hebrew University, Jerusalén.
- (2008). The Akkadian Word for «Third Gender»: The kalû (gala) Once Again. En Biggs, R., Myers, J. & Roth, M. (Eds.), *Proceedings of the 51st Rencontre Assyriologique Internationale held at The Oriental Institute of The University of Chicago, July 18–22, 2005* (pp. 47–54). Chicago: University of Chicago Press.
- (2014a). The Balaġ Instrument and Its Role in the Cult of Ancient Mesopotamia. En Goodnick Westenholz, J.; Maurey, J. & Seroussi, E. (Eds.), *Music in Antiquity: The Near East and the Mediterranean* (pp. 129–147). Berlín – Boston: de Gruyter.
- (2014b). *Pacifying the Hearts of the Gods: Sumerian Emesal Prayers of the First Millennium BC*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- GADOTTI, A.** (2010). The Nar and Gala in Sumerian Literary Texts. En Pruzsinszky, R. & Shehata, D. (Eds.), *Musiker und Tradierung: Studien zur Rolle von Musikern bei der Verschriftlichung und Tradierung von literarischen Werken* (pp. 51–66). Viena: Wiener Offene Orientalistik.
- KILMER, A.D.** (1995). Musik. A.I. In Mesopotamien. *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, 8, 463–482.
- (2000). Continuity and Change in the Ancient Mesopotamian Terminology for Music und Musical Instruments. En Hickmann, E.; Laufs, I. & Eichmann, R. (Eds.), *Musikarchäologie früher Metallzeiten* (pp. 113–119). Studien zur Musikarchäologie 2 = Orient–Archäologie 7, Rahden: Leidorf.
- KLEIN, J.** (1981). *Three Šulgi Hymns: Sumerian Royal Hymns Glorifying King Šulgi of Ur*. Ramat–Gan: Bar–Ilan Studies in Near Eastern Languages and Culture.

- KLEINERMAN, A.** (2011). *Education in Early 2nd Millennium BC Babylonia: The Sumerian Epistolary Miscellany*. Cuneiform Monographs 42. Leiden – Boston: Brill.
- KRAMER, S.N.** (1981). BM 29616: The Fashioning of the gala. *Acta Sumerologica*, 3, 1–11.
- KRISPIJN, T.J.H.** (1990). Beiträge zur altorientalischen Musikforschung 1: Šulgi und die Musik. *Akkadica*, 70, 1–27.
- LÖHNERT, A.** (2008). Scribes and Singers of Emesal Lamentations in Ancient Mesopotamia in the Second Millennium BCE. En Cingano, E. & Milano, L. (Eds.), *Papers on Ancient Literatures: Greece, Rome and the Near East. Proceedings of the «Advanced Seminar in the Humanities» Venice International University 2004–2005* (pp. 421–447). Padova: SARGON Editrice e Libreria.
- MICHALOWSKI, P.** (2010). Learning Music: Schooling, Apprenticeship, and Gender in Early Mesopotamia. En Pruzsinszky, R. & Shehata, D. (Eds.), *Musiker und Tradierung: Studien zur Rolle von Musikern bei der Verschriftlichung und Tradierung von literarischen Werken* (pp. 199–239). Viena: Wiener Offene Orientalistik.
- PRUZSINSZKY, R.** (2013). The Social Positions of nar–Musicians of the Ur III Period at the End of the 3rd Millennium BC. En Emerit, S. (Ed.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome, Actes de la table ronde internationale tenue à Lyon Maison de l'Orient et de la Méditerranée (Université Lumière Lyon 2), les 4 e 5 juillet 2008, Lyon* (pp. 31–46). Bibliothèque d'Étude 159. Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale.
- (2016). Musicians and Monkeys: Ancient Near Eastern Clay Plaques Displaying Musicians and Their Socio–cultural Role. En Bellia, A. & Marconi, C. (Eds.), *Musicians in ancient Coroplastic Art: Iconography, Ritual Contexts, and Functions* (pp. 23–34). Pisa, Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- (2018). «The Poor Musician» in Ancient Near Eastern Texts and Images. En García–Ventura, A., Verderame, L. & Tavolieri, C. (Eds.). *The Study of Musical Performance in Antiquity: Archeology and Written Sources* (pp. 39–58). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- RASHID, S.A.** (1984). *Musikgeschichte in Bildern. Band 2: Musik des Altertums. Lieferung 2: Mesopotamien*. Leipzig: VEB.
- REISMAN, D.** (1973). Iddin–Dagan's Sacred Marriage Hymn. *Journal of Cuneiform Studies*, 25, 185–202.
- SHEHATA, D.** (2009). *Musiker und ihr vokales Repertoire: Untersuchungen zu Inhalt und Organisation von Musikerberufen und Liedgattungen in altbabylonischer Zeit*. Göttinga: Göttinger Beiträge zum Alten Orient 3.

- (2014). Sounds from the Divine: Religious Musical Instruments in the Ancient Near East. En Goodnick Westenholz, J., Maurey, J. & Seroussi, E. (Eds.), *Music in Antiquity: The Near East and the Mediterranean* (pp. 102–128). Berlin – Boston: de Gruyter.
- (2017). Eine mannshohe Leier im altbabylonischen Ištar-Ritual aus Mari (FM 3, no. 2). *Altorientalische Forschungen*, 44(1), 68–81.
- (2018). Singing and Singers in 2nd Millennium Babylonia: A New Look at Selected Texts and Images. En García-Ventura, A., Verderame, L. & Tavolieri, C. (Eds.), *The Study of Musical Performance in Antiquity: Archeology and Written Sources* (pp. 59–92). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- STEINKELLER, P.** (1992). *Third-Millennium Legal and Administrative Texts in the Iraq Museum, Baghdad*. Mesopotamian Civilizations 4, Winona Lake: Eisenbrauns.

Sobre las y los autores

ARMANDO BRAMANTI. Doctor en Asiriología por Universidad de Roma La Sapienza, Universidad de Roma y la Universidad Friedrich Schiller de Jena. Tras numerosas estancias y contratos pre y posdoctorales en Italia, Alemania, España, Estados Unidos y Suiza, es actualmente investigador por el CCHS-CSIC de Madrid. Ha sido redactor del *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* en Múnich y profesor invitado en varias universidades en Argentina, Brasil y Chile. Sus intereses científicos incluyen la historia de la Mesopotamia del tercer milenio a. n. e., la administración sumeria y la paleografía cuneiforme.

MARTÍN CIFUENTES. Profesor de Historia del Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González y el Instituto de Enseñanza Superior Nº 1 Alicia Moreau de Justo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), y en los Institutos Superiores de Formación Docente Nº 82 y Nº 46 de Matanza. Coodinador del CEHA (Centro de Estudios de Historia Antigua) del Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González y vicerrector de la misma institución.

FRANCO D'AGOSTINO. Profesor titular de Asiriología en la Universidad de Roma La Sapienza. Dirige excavaciones arqueológicas italo-iraquíes en Eridu (Abu Shahrein) y Abu Tbeirah en el Iraq meridional. Sus intereses incluyen la gramática sumeria, la arqueología mesopotámica y la administración neosumeria.

ROCÍO DA RIVA. Profesora en el Departamento de Historia y Arqueología de la Universidad de Barcelona y especialista en arqueología, lenguas y culturas del Próximo Oriente Antiguo. Sus líneas de investigación fundamentales son la Edad del Hierro en Jordania y la historia política y cultural de Babilonia en el I milenio a. C. Editora de textos cuneiformes relativos a la economía, la religión y la sociedad de Babilonia en época babilonia tardía, incluido el corpus de inscripciones reales neobabilónicas y el de los rituales de los templos.

MARIO LIVERANI. Profesor emérito de Historia de Oriente Próximo en la Universidad de Roma La Sapienza. Ha sido profesor de universidades europeas y norteamericanas. Colaboró en diversas excavaciones en Ebla, Arslantepe y Libia. Fue el fundador y director de la revista *Vicino Oriente*. Autor de más de una docena de libros

traducidos al inglés, francés y español; entre los que se destacan *Antiguo Oriente. Historia, sociedad, economía* (1991); *Relaciones internacionales en el Próximo Oriente Antiguo. 1600–1100 a. C.* (2003); *Más allá de la Biblia. Historia antigua de Israel* (2004); *Uruk. La primera ciudad* (2006); *Mito y política en la historiografía del Próximo Oriente Antiguo* (2006); *Imaginar Babel. Dos siglos de estudios sobre la ciudad oriental antigua* (2014); *Assyria: The Imperial Mission* (2017).

FEDERICO LUCIANI. Doctor y profesor en Historia (Universidad Nacional de Rosario). Profesor adjunto de las cátedras Sociedades del Cercano Oriente y Prehistoria General y Americana (Universidad Nacional del Litoral). Profesor adjunto en la cátedra Historia de Asia y África I (UNR). Docente en la carrera de Historia (IES Nº 28 Olga Cossettini, Rosario). Subdirector de *Claroscuro. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural* (UNR), incorporada al Portal de Publicaciones Científicas y Técnicas, del Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICYT), dependiente del CONICET. Autor de diversos artículos y publicaciones en revistas especializadas sobre historia del Cercano Oriente Antiguo.

IANIR MILEVSKI. Licenciado en Historia Antigua Oriental (Universidad de Buenos Aires). Doctor en Arqueología y Culturas del Cercano Oriente (Universidad de Tel Aviv). Arqueólogo investigador senior en la Autoridad de Antigüedades de Israel y miembro del Programa «Raíces» del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva (Argentina) donde dicta cursos de especialización en arqueología del Cercano Oriente en diversas universidades y dirige varios doctorandos. Ha sido posdoctoral y *associate fellow* en el W. F. Albright Institute of Archaeological Research en Jerusalén. Es miembro del programa internacional TOPOI (Berlín). Ha dirigido y participado en decenas de excavaciones en Israel por el lapso de tres decenios. Tiene más de 120 publicaciones de artículos y libros, fundamentalmente sobre aspectos económicos y sociales de la prehistoria tardía y la protohistoria del Levante meridional.

CECILIA MOLLA. Magíster (Universidad de Barcelona). Exbecaria doctoral del CONICET (Argentina). Profesora adscripta de la cátedra de Historia de Asia y África I (Universidad Nacional de Rosario). Secretaria de redacción de *Claroscuro. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural* (UNR).

DAVIDE NADALI. Profesor asociado en Arqueología del Cercano Oriente en la Universidad de Roma La Sapienza. Sus principales intereses son el arte, la arquitectura y el urbanismo en el período neoa-sirio, el estudio de la guerra y el uso y producción de imágenes en la antigua Mesopotamia y Siria. Codirector de la expedición arqueológica italiana en Ningin/Nina (antigua ciudad de Lagash) en el sur de Iraq.

MARÍA ROSA OLIVER. Profesora honoraria (Universidad Nacional de Rosario). Directora del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural. Magister en Estudios Sociales.

EMANUEL PFOH. Profesor de historia (Universidad Nacional de La Plata). Doctor en Historia (Universidad de Buenos Aires). Editor de la *Revista del Instituto de Historia Antiguo-oriental «Dr. Abraham Rossenvaser»*. Investigador adjunto del CONICET.

ELISA PRIGLINGER. Estudió egiptología y arqueología clásica (Universidad de Viena). Becaria doctoral de la Austrian Academy of Sciences. Se doctoró con el tema de disertación «Zum Niedergang des Alten, des Mittleren und des Neuen Reiches: eine vergleichende Studie» (Sobre el declive del Reino antiguo, medio y nuevo: un estudio comparativo). Participó en excavaciones en Austria, Egipto e Israel. Estancia de investigación en el Oriental Institute of Chicago–Estados Unidos (2014). Es miembro del proyecto «The Hyksos Enigma» (ERC Advanced Grant) en la Austrian Academy of Sciences.

ELEONORA RAVENNA. Doctora en Estudios Filológicos y Literarios sobre el Cercano Oriente Antiguo e Irán preislámico por Universidad de Roma La Sapienza. Fue profesora adjunta de la cátedra de Historia de Asia y África I (Universidad Nacional de Rosario). Miembro del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural (UNR). Asesora del Ministerio de Educación de Santa Fe (Argentina) en el Proyecto de Alfabetización Integral área Ciencias Sociales. Su área de interés han sido los estudios histórico-antropológicos. Es docente de español como Lengua Extranjera en Italia.

LETICIA ROVIRA. Doctora en Humanidades y Artes con Mención en Historia (Universidad Nacional de Rosario). Profesora y licenciada en Historia (UNR). Investigadora adjunta del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario (CIUNR). Profesora titular de la cátedra de Historia de Asia y África I (UNR). Ayudante docente de las cátedras Sociedades del Cercano

Oriente y Prehistoria General y Americana (Universidad Nacional del Litoral). Directora de *Claruscuro. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural* (UNR), incorporada al Portal de Publicaciones Científicas y Técnicas del Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICYT), dependiente del CONICET. Directora de proyectos de investigación relacionados con los estudios históricos y antropológicos de Asia y África antigua y contemporánea (UNR). Autora de artículos y capítulos de libros en medios científicos nacionales e internacionales.

JORDI VIDAL. Doctor en Historia Antigua por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Profesor agregado en el Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana de la UAB. Sus dos principales líneas de investigación son la historia de la guerra en el Próximo Oriente Antiguo y el estudio de los orígenes del Orientalismo Antiguo como disciplina académica en España. Entre sus publicaciones destacan *Las aldeas de Ugarit según los archivos del Bronce Reciente* (2005), *Studies on Warfare in the Ancient Near East* (2010), *A l'atac! Grans batalles de la història antiga d'Europa i el Pròxim Orient* (2012, con Borja Antela), *Diccionario biográfico del Orientalismo Antiguo en España* (2013), *The other face of the battle* (2014, con Davide Nadali), *Descubriendo el Antiguo Oriente* (2015, con Rocío Da Riva) e *Historia del Instituto del Próximo Oriente Antiguo* (2016).

GIOELE ZISA. Graduado en Antropología (Universidad de Palermo). Estudió Arqueología e Historia Oriental en Universidad de Roma La Sapienza. Doctor de Investigación en Asiriología (Universidad Ludwig-Maximilians de Múnich). Es doctorando en Antropología Cultural (Universidad de Palermo), donde realiza investigaciones sobre el patrimonio iraní.

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**