

LA ICONOGRAFÍA REAL EN LOS ALBORES DEL ESTADO EGIPCIO

PEDRO MIGUEL NARANJO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN:

Durante el largo periodo en el que se fue forjando una sociedad de jefatura en el Valle del Nilo, se fue desarrollando de forma paralela una iconografía en la que el líder se hizo representar bajo esquemas zoomorfos. Esta tendencia cambió durante Naqada III a favor de una representación antropomorfa, aunque los mensajes simbólicos fueron similares. Dicha simbología gira en torno al establecimiento del orden en un contexto en el que se están fijando los límites políticos del estado naciente, responsabilidad que recae sobre la figura del rey.

PALABRAS CLAVE:

Protodinástico, Unificación, iconografía, realeza.

ABSTRACT:

During the long period when a society of leadership was being formed in the Nile Valley, an iconography was developing in parallel, in which the leader was represented in zoomorphic forms. This tendency changed during Naqada III, being replaced by an anthropomorphic representation, although the symbolic messages were similar. Such symbolism revolved around the establishment of order in a context in which the political boundaries of the new state were being set, a responsibility which fell to the king.

KEY WORDS:

Protodynastic, Unification, iconography, royalty.

1. CONTEXTO HISTÓRICO

Uno de los aspectos que mayor consenso tiene dentro de la egiptología es que el Estado egipcio es una realidad durante el reinado de Narmer (*ca.* 3200 a. C.), un

rey unido a la figura de Menes como dedujo Flinders Petrie, y como ha concluido Cervelló al identificarlo con el «segundo nombre» de Narmer, según la práctica de los cuatro primeros reyes de la I dinastía. Lo que no estaba claro era si Narmer fue el último rey de la dinastía 0 o el primer rey de la I dinastía, un asunto que han zanjado las listas reales de Umm el-Qaab al mostrar a Narmer en el segundo de los casos¹.

También ha dado mucho que hablar la plasmación conjunta, por vez primera en un mismo documento, la paleta de Narmer (Fig. 8), de la corona roja y blanca, elementos distintivos del Bajo y Alto Egipto respectivamente. Actualmente sabemos que tanto una como otra son dos emblemas procedentes del Alto Egipto. La corona original de la realeza altoegipcia unificadora era la blanca, representada por primera vez en el incensario de Qustul (Fig.1), aunque también aparece en el mango del cuchillo del Metropolitan Museum de Nueva York o en la cabeza de maza del rey Escorpión² (Fig.10). En cuanto a la corona roja, es muy probable que fuera el antiguo tocado de caza altoegipcio, documentándose desde Nagada I³. Fue a mediados de la I dinastía cuando se produjo la fusión de las dos coronas como símbolo del gobierno del rey en las dos tierras, aunque en tiempos predinásticos nunca existieron un Alto y un Bajo Egipto entendidos como unidades políticas articuladas, sino más bien dos grandes grupos étnicos con prácticas socioculturales similares, tanto en el Delta como en el Valle del Nilo⁴.

Lo que aquí interesa es que ya con Narmer podemos hablar de un Egipto unificado, una realidad de la que es heredero gracias a los verdaderos artífices de la unificación recogidos bajo la dinastía 0. Estos primeros reyes pueden ser rastreados a partir de los primeros *serekh* y títulos reales conservados, siendo el más antiguo el de «Horus» en Naqada IIIb (3200-3100 a. C.)⁵. Pero este surgimiento de la figura real es el resultado de un largo proceso que hunde sus raíces en las culturas predinásticas, las cuales han de ser desveladas a través de la arqueología como fuente exclusiva.

De este modo, hay que destacar cómo desde las tumbas predinásticas badarienses (ca. 4500-4000 a. C.) se observa una desigualdad material que respondería a una desigualdad social, la cual se va enfatizando durante Naqada I y II (ca. 4000-3300 a. C.). Esta realidad se documenta durante Naqada IIa-b en Hierakómpolis, Abydos, Naqada, Mostaguedda..., momento en el que se distinguen espacios privilegiados en los cementerios. Esta documentación estaría exponiendo la existencia de una élite naciente que se va consolidando desde el Badariense, un caldo de cultivo idóneo para el surgimiento de líderes locales que se van identificando con unas insignias de liderazgo (cetro de El-Omari del 4000 a. C., tocados y estuche fállico del grabado rupestre del Wadi Gash, embarcaciones, cabezas de maza etc.). Estas jefaturas tendrían su marco de actuación en las labores redistributivas (desde el Neolítico en el V milenio a. C.), el

¹ CERVELLÓ (2011: 500-509).

² WILKINSON (1999: 165).

³ BAINES (1995: 95-96).

⁴ CAMPAGNO (2003: 27-28).

⁵ BAINES (1995:121-124).

comercio (representantes de la comunidad frente a los comerciantes), la guerra (muy frecuente a partir de Naqada II) y la ideología (mantenimiento del orden cósmico)⁶.

Entre los grupos de élites destacan los de Abydos y Hierakómpolis, ambos de Naqada I⁷, o los de Qustul, adscritos al grupo A de Nubia, los cuales empiezan a recopilar objetos de importación donde se imprime una iconografía real (Fig. 1). A veces esta iconografía se plasma en soportes más asequibles, como las cerámicas pintadas⁸, destacando las representaciones de personajes masculinos con tocados de plumas y estuches fálicos en la cerámica de Naqada I⁹. Lo interesante sería el proceso en el que se perfila y consolida la figura de un líder que emerge de este grupo de élite, legitimando su posición sobre la base de su función social e ideológica¹⁰, una posición que se visualizaría a través de una iconografía de carácter regio¹¹.

De este modo, y llegando ya al periodo de Naqada IIIa-b (3300-3100 a. C.), surge la llamada dinastía 0 en la que se documentan los primeros *serekh*, los cuales no contienen nombre propio ni halcón, simplemente un cuadro vertical con la fachada de palacio. Los primeros reyes de nombre conocido son Iry-hor y Ka¹².

En los últimos años la arqueología ha sacado a la luz una serie de hallazgos que corroboran la existencia de importantes personajes anteriores a Narmer, individuos que jugaron un papel primordial en el proceso de unificación. Uno de los hallazgos más importantes fue la tumba U-j de Abydos, interpretada por Dreyer como la morada eterna de Escorpión I (distinto al de la cabeza de maza. Fig. 10)¹³. Esta tumba, fechada en torno al 3350 a. C., es la más grande de su época en Egipto, sugiriendo que su titular ejercía una autoridad política y económica sin rival. El hallazgo de un cetro *ḥkꜣ* de marfil no solo indica que este personaje tenía un claro carácter regio, sino que además este símbolo de poder ya estaba consolidado como atributo de la realeza para tales fechas. Con ello, el rey se muestra como pastor de su pueblo al que guía y protege, recurriendo al mundo de la ganadería para establecer una simbología regia¹⁴.

Se desconocen los nombres de los descendientes de Escorpión I, aunque a partir de las tumbas encontradas en el cementerio U sabemos que fueron varios. El siguiente rey conocido del Alto Egipto es Horus-Iry o Ro. Horus Iry fue sucedido por Escorpión II y éste por Horus Ka, aunque esta secuencia no es segura. No obstante, sí se conocen los tres reyes que precedieron a Narmer gracias a la inscripción que apareció en el *temenos* de Abydos con los nombres Iry, Escorpión y Ka junto con el jeroglífico de «rey» (*nswt*)¹⁵. Todo esto hace evidente que la cuestión sobre quién fue el primer faraón de Egipto quede aún inconclusa suscitando debates y controversias.

⁶ CAMPAGNO (2003: 29-38).

⁷ SEIDLMEYER, (2007: 325-351).

⁸ BAINES (2010: 290).

⁹ GRAFF (2004: 73-82).

¹⁰ CAMPAGNO (2003: 39-40).

¹¹ HENDRICKX (2011: 81).

¹² CERVELLÓ, (2011: 506).

¹³ JIMÉNEZ SERRANO (2007: 111).

¹⁴ WILKINSON (1999: 158-159).

¹⁵ JIMÉNEZ SERRANO (2002: 3, TABLA 1).

Estos importantes hallazgos han hecho retrotraer la datación del proceso de unificación a tiempos previos a Narmer, lo cual supone un logro, pero los últimos trabajos en Hierakópolis han hecho retrotraer mucho más estas fechas gracias a la tumba 100 (Fig. 5) (Naqada IIc) o la tumba 16 del cementerio HK6 (Naqada Ic-IIa). Hasta la fecha, este último hallazgo supone la más antigua evidencia de una posible tumba de naturaleza regia por su monumentalidad, ajuar e iconografía¹⁶.

Así, como se puede deducir, Naqada III comienza con un único gobierno, un proyecto impulsado desde el Alto Egipto. Hay quienes opinan, basándose en la iconografía, que esta unificación se llevó a cabo bajo una dinámica violenta¹⁷, aunque otros señalan que el conflicto armado no fue el factor determinante en la configuración del Estado egipcio, alegando la ausencia de una ruptura dramática en el Delta como consecuencia de la expansión de la cultura de Naqada¹⁸.

Una prueba iconográfica de esta supuesta violencia sería el cilindro sello en el que se conmemora la victoriosa campaña de Narmer contra el pueblo de los *tehenw*, aunque esta postura estaría acorde al decoro que ha de mostrarse en este tipo de representaciones¹⁹. Aquí aparece el siluro (signo de Narmer: *N^cr*) antropomorfizado, golpeando a sus enemigos, una acción legitimada por Nekhbet y Horus que aparecen entregándole a Narmer el símbolo de la vida²⁰. Por su contenido violento, también destacarían la Paleta de Narmer (Fig. 8) y la coetánea paleta Libia²¹.

2. ICONOGRAFÍA REAL EN EL PROCESO DE CREACIÓN DEL ESTADO EGIPCIO

El contexto arriba señalado expone un proceso de surgimiento y maduración de unas élites de poder que poco a poco configuran el marco del que surge una figura regia. Dicho fenómeno es paralelo al del surgimiento de una iconografía en la que el líder de grupo legitima su posición, un lenguaje visual en el que muestra su papel en la guerra, la comunidad y el cosmos. El rey siempre debía asegurar las fuerzas del orden, de ahí el malestar social cuando moría o existían crisis políticas en tiempos dinásticos²².

Este mensaje pudo haberse plasmado en la paleta de Hierakópolis (con dos canes) y en la del Metropolitan Museum, ambas de Naqada III²³, o en los enterramientos de animales salvajes y domésticos del cementerio HK6 de Hierakópolis en torno a una tumba regia datada en Naqada Ic-IIa²⁴.

En ese contexto de la Unificación (Naqada III), muchas de las imágenes han sido relacionadas con la confrontación y la violencia que para algunos caracterizaron este

¹⁶ FRIEDMAN, (2011: 33-44).

¹⁷ SEIDLMAYER (2007: 344).

¹⁸ HAANEN (2002: 29-34).

¹⁹ BAINES (2010: 290).

²⁰ JIMÉNEZ SERRANO (2002: 86).

²¹ LOGAN, (1999: 267).

²² CAMPAGNO (1996: 151-161).

²³ BAINES (1993: 59).

²⁴ FRIEDMAN (2011: 36).

proceso²⁵. El rey debía defender a su pueblo de las amenazas, de tal manera que era un guerrero con un gran poder destructivo²⁶, pero también debía asegurar el orden cósmico, por lo que debía seguir transmitiendo esta idea a través del lenguaje iconográfico.

Muchos motivos que se representaron en los objetos de esta época son propios de la glíptica elamita: la roseta (sola, Figs. 1 y 7, o entre dos serpientes entrelazadas), el grifo, los serpopardos y, posiblemente, la versión elamita del «señor de los animales»²⁷. Es curioso constatar como dichos motivos se emplearon en Egipto para objetos como las paletas votivas, mangos de cuchillo, cabezas de maza... y nunca en cilindros-sello que fueron precisamente el vehículo de estos motivos del mundo mesopotámico al egipcio²⁸. Estas aportaciones fueron préstamos puntuales que no deben entenderse como agentes de aculturación²⁹. No obstante, hubo motivos mesopotámicos que se perpetuaron. Es el caso de la fachada de palacio, imagen que remite a la forma de decorar los templos de época Ubaid y Uruk³⁰, destacando además muchas de las tumbas reales tinitas en las que reprodujeron estos patrones arquitectónicos³¹. Por otro lado, no hay que olvidar que el cilindro-sello, un objeto de origen próximo-oriental, se mantuvo en época dinástica.

Varios autores³² coinciden en que el reinado de Narmer supuso una discontinuidad en el desarrollo de la civilización egipcia, aspecto del que se hizo eco la iconografía. Con él se superaron los patrones culturales predinásticos para dar comienzo a unos esquemas religiosos e iconográficos que se van a mantener a lo largo de la historia del Egipto faraónico. Es por ello por lo que toda esta iconografía elamita viera su ocaso con su reinado, suponiendo sus objetos un punto y final como soporte de estos motivos que ya para su contexto aparecen como verdaderos «cantos de cisne»³³. Así, por ejemplo, la paleta de Narmer (Fig. 8) es el último documento en el que se atestiguan los serpopardos, así como la última representación del monarca bajo esquemas zoomorfos.

Tal y como expone Baines³⁴, todas estas imágenes expresan el concepto de lo universal, un código simbólico que se perpetuará. Por ello, cuando hay una ruptura como la señalada, ha de entenderse como un aspecto revolucionario. Este cambio debió obedecer a algún fenómeno ideológico que Frankfort³⁵ relaciona con el medio a través del cual los egipcios podían plasmar en la tierra un orden arquetípico superior.

Se observa como dicho rechazo de los motivos extranjeros a favor de una iconografía indígena a partir de Narmer, coincide con un cambio de la concepción del ex-

²⁵ SEIDLMAYER (2007: 343-344).

²⁶ JIMÉNEZ SERRANO (2007: 141).

²⁷ SACRISTÁN (1997: 41-42).

²⁸ HENDRICKX y FÖRSTER (2010: 850).

²⁹ CERVELLÓ (1993; 2011: 484); SACRISTÁN (1997: 53).

³⁰ POSTGATE (1999: IL. 6.2, 6.4).

³¹ WILKINSON (1999: PL 6.2).

³² WILKINSON (1999: 161; 2000: 23-32) HENDRICKX y FÖRSTER (2010: 826-852); CERVELLÓ (2011: 479-518);

³³ CERVELLÓ (2011: 479-518).

³⁴ BAINES (2010: 231-233).

³⁵ FRANKFORT (1946: 3-31).

trajero. Así lo expone Wilkinson³⁶, que recalca cómo ahora se concibe al extranjero como alguien hostil a Egipto, una idea que se encapsuló por primera vez en época de Narmer, tal y como ejemplifican su paleta y el cilindro-sello. Aquí el enemigo se muestra como un individuo con unas características físicas similares a las de las poblaciones situadas en los límites del Delta y el Sinaí. Esto ha de ser entendido en un contexto en el que se acaba de implantar un Estado que requiere la consolidación de unos límites políticos e ideológicos. Esta protección de las fronteras en las que el rey tiene una función primordial podría haberse reflejado a través de las representaciones animalísticas en los bordes de las paletas de la época³⁷.

Todas estas composiciones pictóricas, las cuales se organizan siguiendo un esquema semántico como si se tratara de una lectura jeroglífica, no buscan un impacto emocional o sensorial, sino mostrar un significado. En dichas representaciones se conjuga la escritura con el elemento pictórico, en una armoniosa simbiosis donde una aporta el significado que la otra no puede mostrar en su plenitud. Es por ello por lo que ambos medios de comunicación son imprescindibles y a veces indisolubles, aunque en esta época se tiende más hacia lo visual ya que es el mejor medio para manifestar ideas abstractas. Es esta fusión entre escritura e imagen lo que debe llevar a una interpretación de las imágenes como medios para transmitir gestos, símbolos... Dicho aspecto sería extensible a todas aquellas formas en las que el rey es representado bajo una forma humana o animal, aunque siempre bajo los patrones del decoro. Esto sería una característica común en paletas y cabezas de maza de esta época, objetos que verán su ocaso con Narmer, en un posible desarrollo de otras materias como soporte de una iconografía real. Además, conforme avanza el tiempo, la arquitectura (cada vez más monumental) y otras prácticas como los sacrificios humanos de las dinastías tinitas, se establecen como medio de legitimidad real, no exclusivamente el arte mueble como pasaba en tiempos anteriores³⁸.

2.1. Versión animal del rey

En la iconografía de las paletas y mazas votivas de tiempos de la Unificación, el rey se identifica a veces con un animal violento que aniquila a sus enemigos y destruye fortalezas. Las fieras a las que se recurre son el toro, el halcón, el escorpión y el león; animales que también aparecen reflejados en los nombres de los monarcas de las dinastías 0 y I, bajo ese contexto en el que se están desarrollando algunos episodios belicosos³⁹.

En cuanto a la trayectoria del desarrollo de esta iconografía, se observa como antes de Narmer los objetos reales insisten en el carácter salvaje de la naturaleza real. En este sentido, destaca el hallazgo en Tell el Farkha de una serie de piezas en las que se representan animales como halcones, cobras, escorpiones o leones, objetos que

³⁶ WILKINSON (2000: 29).

³⁷ BAINES (1995: 62).

³⁸ BAINES (2010: 285-286, 319).

³⁹ HENDRICKX y FÖRSTER (2010: 847).

aparecen asociados a contextos de élite⁴⁰. También es digno de mención el tan citado ejemplo de la tumba 16 de la necrópolis HK6 en la que se hallaron babuinos, toros salvajes, vacas, un elefante africano... en torno a la estructura funeraria, unos ejemplares que podrían ir más allá de un distintivo de poder, ya que pudieron haber constituido manifestaciones visuales de atributos reales⁴¹. Estas asociaciones animalísticas serán constantes en la documentación protodinástica, siendo la paleta de Narmer el último documento en el que se registre este fenómeno. Aquí aparece representado cuatro veces, dos de ellas como fiera: toro que embiste una fortaleza y como halcón que somete al Delta⁴². A partir de entonces, jamás aparecerá el faraón bajo unas formas zoomorfas, aunque quedarán recuerdos de ello en su atuendo ceremonial como la cola de toro o su carácter felino patente en la esfinge⁴³.

Estas representaciones animalísticas aluden al rey como poder de la naturaleza, un poder que trasciende a lo humano y que se torna como imprescindible a la hora de imponer el orden en el mundo⁴⁴.

La representación del rey a partir del **toro** aparece en la paleta de Narmer (Fig. 8) y en una paleta del Museo del Louvre (Fig. 2), aunque su contenido simbólico puede rastrearse en aquellas imágenes taurinas de la cerámica *white cross line* y las estilizaciones en peines y amuletos a los que deben atribuírseles valores apotropaicos⁴⁵. Esta imagen remite a la idea de fiereza, lucha contra el caos⁴⁶, fertilidad, agresividad y fortaleza, de ahí que fuera una de las imágenes más recurrentes en la identificación regia. En la paleta del Louvre (Fig. 2), el toro embiste al enemigo bajo un esquema similar al de la paleta de Narmer, aunque en este caso podría tener una connotación cosmológica al representar la bóveda celeste por la posición limítrofe que ocupa⁴⁷. La forma del toro es exactamente la misma, aunque en el caso de Narmer aparece la maqueta de una ciudad junto al enemigo sometido que podría ser la personificación de la comunidad⁴⁸. La vinculación taurina del monarca fue tan intensa que se perpetuó en las denominaciones del rey como «toro salvaje» por la innata virilidad que implica⁴⁹.

Las figuraciones bovinas quedan a veces plasmadas de forma muy esquemática a partir de triángulos, posiblemente alusiones a la diosa Bat⁵⁰. Dicha diosa aparece en la paleta de Narmer flanqueando su *serekh*, posiblemente para indicar una ofrenda a esta diosa por parte del monarca en el templo de Hierakómpolis⁵¹ o simplemente representando el cielo en el que quedaría inscrito el nombre real⁵². No obstante, esta

⁴⁰ CIALOWICZ (2009: 83-123).

⁴¹ FRIEDMAN, 2011: 39-40).

⁴² CERVELLÓ (2011: 486).

⁴³ WILKINSON (2000: 27).

⁴⁴ BAINES (1995: 111-114).

⁴⁵ HENDRICKX y EYCKERMAN (2012: 37-38).

⁴⁶ WILKINSON (1999: 161).

⁴⁷ BAINES (1993: 59, 62).

⁴⁸ O'CONNOR (2011: 148).

⁴⁹ WILKINSON (1999: 162).

⁵⁰ HENDRICKX (2011: 79).

⁵¹ GÓMEZ (2013: 203).

⁵² BAINES (1993: 59).

vinculación de Bat con la realeza ya se constata en la tumba 16 de la necrópolis HK6 en la que se halló un fragmento de cerámica incisa con la representación vacuna⁵³. Las cerámicas de Naqada II también podrían aludir a esta divinidad a partir de figuras femeninas con las manos en alto, una representación a través de la mujer que aparece en el predinástico, por su asociación con el mundo del nacimiento, la fertilidad, la creación y la muerte⁵⁴. Pero parece que este simbolismo ya estaba presente en Naqada I, como así reflejarían las estatuillas con los brazos en alto en una posible alusión a la cornamenta del toro. Muchas veces la imagen aparece asociada al líder de grupo basándose en el dominio que ejerce el animal, una vinculación que explicaría esa fuerte tradición simbólica del toro en la ideología real⁵⁵.

Además, se sabe que el toro fue un animal domesticado prontamente por las comunidades egipcias, por lo que supuso un importante recurso económico, con la estima social y simbólica que ello implicaría. Así, destacarían los hallazgos en Nabta de bóvidos enterrados en túmulos (5400 a. C.) junto a círculos de piedra relacionados con movimientos solares. Todos estos aspectos hicieron que el toro estuviera presente en la mentalidad de los egipcios hasta etapas tardías (toro Apis), de ahí que en el festival Sed se sacrificara a un toro como representación simbólica de la potencialidad real⁵⁶.

Otra de las versiones animalísticas destacadas es el **halcón**, animal que en Hierakómpolis llegó a ser el símbolo de la realeza⁵⁷. Los ejemplos más tempranos datan precisamente de aquí, ya que en el cementerio HK6 (Naqada II) se halló una estatuilla de un falcónido con claras connotaciones regias⁵⁸. Se trata de una de las formas más vinculadas a la monarquía, por ello apareció en los estandartes reales y en los *serekh*, siendo Ka el primer rey en coronar su *serekh* con un halcón⁵⁹. De hecho, el halcón fue el ave más representada a partir de principios de Naqada III, en detrimento de todas aquellas aves que se habían representado hasta entonces⁶⁰.

Uno de los ejemplos más significativos lo muestra la paleta de Narmer, donde el rey aparece victorioso como un halcón⁶¹. Esta idea supone la identificación del rey y no la representación de Horus, como opina la mayor parte de los autores⁶². Pérez-Accino⁶³ muestra esta imagen como una metáfora en la que el rey se identifica con el halcón, de ahí que se represente delante de su cara y ojos.

Muchos de estos animales aparecen representados en los **estandartes reales** que ilustran soportes en los que el rey aparece bajo unos esquemas zoomorfos o antro-

⁵³ FRIEDMAN (2011: 36).

⁵⁴ DE GREGORIO (2009: 282).

⁵⁵ HENDRICKX y EYCKERMAN (2012: 29-30).

⁵⁶ JIMÉNEZ SERRANO (2007:197-200).

⁵⁷ LOGAN (1999: 272).

⁵⁸ FRIEDMAN (2011: 42).

⁵⁹ HENDRICKX y FÖRSTER (2010: 831, 849).

⁶⁰ HENDRICKX y EYCKERMAN (2012: 41-43).

⁶¹ WILKINSON (2000: 28); GÓMEZ (2013: 203).

⁶² BAINES (2010: 288-289); HENDRICKX (2011: 148).

⁶³ PÉREZ-ACCINO (2002: 94).

pomorfos. Uno de los ejemplos sería la Paleta de Narmer (Fig. 8), y otro la maza del mismo (Fig. 9), donde los estandartes se inscriben en espacios de culto y de gobierno con la función de acompañar al rey⁶⁴. Wilkinson⁶⁵ distingue diez estandartes: el de la placenta (asociado a Khonsu, pudiendo hacer referencia al *ka* real, una esencia divina como parte esencial de la realeza egipcia), perro (*wꜥ-wꜣwt*), halcón (Horus), sucesión de montañas, falcónido (Seth), Min, signo del Este, halcón sobre un creciente lunar (vinculado a Anti, dios local de los doce nomos del Alto Egipto), perro e ibis. En los documentos de Narmer suelen aparecer cuatro, dos de ellos halcones (al igual que en la paleta líbica), pero en objetos anteriores, como la paleta del toro (Fig. 2) o la de los buitres (Fig. 3), se muestra un halcón y un ibis, reflejo de un proceso de definición⁶⁶.

Logan⁶⁷ interpreta los estandartes como la evidencia visual de alianzas llevadas a cabo durante la dinastía 0, aunque estos se mantuvieron durante toda la historia de Egipto en un contexto general de Estado unificado y centralizado. También es interesante la vinculación que hace entre el estandarte *wꜥ-wꜣwt* y el golpeo violento hacia los enemigos, ya que muchas veces aparece este estandarte atravesado por la maza piriforme. Esto ha derivado en la idea de «guerra divina», aunque también aludiría a un carácter funerario por su vinculación con Upuaut.

Por otro lado, puede que estos estandartes hagan referencia a los antiguos reyes pre-unificadores que aparecen mencionados en el canon real de Turín, aspecto que explicaría su definición como «seguidores de Horus» en el relieve de Niuserra, cuando se hace mención a ellos en referencia al festival Sed⁶⁸. Lo mismo opinaba Frankfort⁶⁹ quien veía en ellos la representación de todos aquellos reyes que después de muertos pasan a formar parte de un grupo igualitario.

Cervelló⁷⁰ los define como verdaderos personajes que participan en las escenas de sometimiento, aspecto que aparece personificado con la representación de brazos que salen del propio estandarte (Fig. 3) para conducir a los enemigos. Para este autor, el halcón y el ibis aludirían a los dos polos opuestos de la soberanía (Thot como dios lunar y Horus como dios solar), los dos halcones a la dialéctica entre caos y orden (Seth y Horus), el del chacal a Upuaut (así como él «abre los caminos», el rey abre la sucesión dinástica) y el de la placenta haría referencia a la primogenitura que otorga la legitimidad real.

2.2. Versión antropomorfa del rey

La iconografía del momento muestra ejemplos en los que el líder de grupo se inserta en espacios como la caza, sobre todo en el Predinástico, o la guerra, que será

⁶⁴ LOGAN (1999: 267).

⁶⁵ WILKINSON (1999: 170).

⁶⁶ CERVELLÓ (2011: 494).

⁶⁷ LOGAN (1999: 270-271).

⁶⁸ WILKINSON (1999: 170).

⁶⁹ FRANKFORT (1998:114).

⁷⁰ CERVELLÓ (2011: 494-495).

predominante en tiempos de la Unificación. Este cambio estaría relacionado con la modificación ideológica dentro de la realeza. Ahora el rey no insiste en su poder como controlador de las fuerzas caóticas de la naturaleza, sino que derrota a las fuerzas opuestas a él. En la paleta de los buitres (Fig. 3) se conjugan estas dos ideas⁷¹, por lo que la podríamos considerar una «obra bisagra» dado que también aparece el rey bajo unos patrones leoninos. No obstante, tal y como señalan Hendrickx y Förster⁷², es muy común en el arte predinástico compaginar el tema de la victoria militar con las escenas de caza. Esta característica que por ejemplo se aprecia en la paleta de Narmer (Fig. 8), será una constante en época dinástica.

En el desarrollo de esta iconografía real, habría que indagar en las causas que motivaron el cambio de patrones bajo los cuales se representa el rey, es decir, por qué se pasa de unos esquemas zoomorfos a unos antropomorfos. Ante esto, Cervelló⁷³ señala una ritualización del papel iconográfico del monarca, aspecto que obliga a su humanización. Es decir, el rey se inscribe en espacios en los que se desarrolla un ritual y ello requiere de su figura humana. Esta idea parece cobrar sentido ya que muchos de los documentos en los que aparece la figura humana presentan como tema principal un ritual: el festival Sed (Fig. 9) y la apertura de un canal o fundación de un templo (Fig. 10). Baines⁷⁴ relaciona este hecho con cambios en la ideología egipcia. Propone que en el Predinástico se concebía a la divinidad bajo unos patrones zoomorfos, por lo que concibieron el poder de los humanos inferior con respecto al de los animales. Pero después se concibió al ser humano como la medida de las cosas, siendo el rey el modelo idealizado en la realización de las acciones. Por tanto, la antropomorfización en estos modelos no implica una representación de la humanidad, sino al rey como modelo ideal.

2.2.1. *La caza*

El mantenimiento del orden cósmico se establece como una de las piezas clave dentro del engranaje ideológico de la realeza egipcia. Una forma de representarlo es a través de la caza o el dominio de los animales, mostrándose con ello el valor, la astucia y la fortaleza del rey. La paleta de Hierakómpolis, la de la caza, la de los buitres o las pinturas de la tumba 100 de Hierakómpolis, pueden servir de ejemplo de cómo el proceso de control de la naturaleza se refleja en la iconografía pre y protodinástica. Pero esta idea ya aparece configurada en época de Naqada I con las escenas en las que se representa la caza del hipopótamo, un motivo que, según Hendrickx y Eyckerman⁷⁵, remite al control de las fuerzas caóticas.

La paleta de la caza (Fig. 4) representa una expedición en la que se quiere capturar a animales salvajes. Algunos leones presentan flechas, mientras que cápridos

⁷¹ WILKINSON (2000: 27).

⁷² HENDRICKX y FÖRSTER (2010: 830).

⁷³ CERVELLÓ (2011: 488).

⁷⁴ BAINES (2010: 284-285).

⁷⁵ HENDRICKX y EYCKERMAN (2012: 29).

y cérvidos son capturados y perseguidos por perros. Hay dos leones situados en los extremos, destacando el de la derecha por ser el foco de atención de una partida de caza. Los hombres, organizados militarmente, están armados con arcos, lanzas, garrotas y mazas piriformes⁷⁶. Esta pieza, en la que posiblemente no se represente una escena de la vida cotidiana⁷⁷, está claramente vinculada al rey. Así lo ha interpretado Cervelló⁷⁸, para quien el toro bicéfalo supone el precedente de un *serekh* en el que los bóvidos harían la misma función que los dos halcones de los primeros *serekh* propiamente dichos, ya que el toro transmitiría la misma idea de fortaleza que los halcones, mientras que la construcción haría referencia al palacio real.

En muchas de las escenas cinegéticas aparecen canes, a menudo en colaboración con el hombre (Fig. 4), ya que el perro estuvo asociado a la caza y esta fue considerada una práctica de élite. A veces se conjugó el león (representación del rey) con el perro domesticado, probablemente en un intento de transmitir un mensaje de fuerza regia en relación simbólica con el mundo salvaje. Esta idea también pudo transmitirse en la paleta de los buitres (Fig. 3) o en la de Hierakómpolis⁷⁹. Pero en otras ocasiones, cuando aparece el perro domesticado (porta un collar), quizá simbolizó el orden que debe garantizar el rey, sobre todo en aquellos contextos en los que contrasta con esos animales salvajes que representaron el caos⁸⁰. Esta responsabilidad se manifestó también con fórmulas antropomorfas. Así, Cervelló⁸¹ llama la atención sobre la primera figura masculina de la fila inferior (Fig. 4) por presentar esta una posición y actitudes similares a las de Narmer en su célebre paleta (Fig. 8). Son dos imágenes idénticas y acordes a las características de la figura humana de la tumba 100 de Hierakómpolis (Fig. 5), aunque hay autores que opinan que dicho personaje no porta la cola de un toro sino la de un perro, para transmitir la asimilación de la fuerza vital del animal⁸². En concreto, podría tratarse de la cola de un *Lycaon pictus*, ya que los cazadores se disponen de una forma similar a como lo hace este animal cuando caza⁸³. De cualquier forma, tanto la cola como los tocados de plumas señalan unos atributos que identificaron a las nacientes jefaturas de Naqada I, por lo que hubo una continuidad en la identificación del líder.

También se observa que el atuendo real, inconfundible en la paleta de Narmer, así como la actitud de masacrar al enemigo tienen su origen en el mundo de la caza. De hecho la imagen de la caza -y su vinculación con el poder- quedaría reflejada en el cementerio HK6⁸⁴, y seguiría como tradición dinástica de representar al monarca en espacios cinegéticos. Aplicando la tesis de Millet⁸⁵ sobre estas escenas, es posible que el líder mostrara a los dioses la evidencia de que ha mantenido el orden durante su

⁷⁶ GRIMAL (1996: 39-47).

⁷⁷ TEFNIN (1979: 218-244).

⁷⁸ CERVELLÓ (1995: 169-175).

⁷⁹ BAINES (1993: 64-66); BAINES (1995: 57-64).

⁸⁰ HENDRICKX y EYCKERMAN (2012: 31).

⁸¹ CERVELLÓ (2011: 486-488).

⁸² HENDRICKX y FÖRSTER (2010: 385).

⁸³ HENDRICKX y EYCKERMAN (2012: 60).

⁸⁴ FRIEDMAN (2011: 33-44).

⁸⁵ MILLET (1990: 53-59).

gobierno. Este orden habría sido establecido por los dioses y su mantenimiento en la tierra por parte del rey legitimaría su posición.

Destaca la paleta de Hierakómpolis por mostrar una imagen canina asociada a un contexto de organización⁸⁶. Así, Wilkinson⁸⁷ opina que el perro que aparece representado con una flauta, sería en realidad un hombre enmascarado en un intento de ordenar y controlar al resto de animales. Por lo tanto, es el ser humano y no el perro quien ordena el caos, aunque bajo la apariencia de un perro. Esta idea enlaza con la que se representa en la paleta de las avestruces del Museo de Manchester ya que, de nuevo, un personaje enmascarado va detrás de tres avestruces (¿las controla?).

Si se observan los dos ejemplos, se muestra como el personaje enmascarado alude a otros animales que se despliegan en el soporte, lo que podría transmitir la idea de empatía a partir de la cual se ha de valer el personaje para guiar al resto de animales con los que se asemeja. El objetivo sería controlar la fauna y asegurar el orden, pero es a través de la imagen de los animales a los que se vincula. Según esto, el hombre tras la máscara sería probablemente el rey, ya que él es el único que tiene la potestad para controlar el caos, pero ello posiblemente gracias a la ayuda de la divinidad a la cual se asocia, ya que en el Predinástico los canes pudieron representar a alguna divinidad como ya apuntó Baines⁸⁸.

Otros lo han identificado como Seth, quien toca el instrumento para ordenar una naturaleza caótica, aunque también podría ser el causante del desorden por medio de su música en lo que sería una situación hipotética si él gobernase en la tierra⁸⁹.

Kemp⁹⁰ interpreta esta paleta como la contención de las reglas del universo. Así, el perro simbolizaría el control que garantiza el orden en un entorno caótico provocado por otros animales, una idea relacionada con aquellas filas de animales ordenados que aparecen en peines, mangos de cuchillos..., imágenes donde casualmente es el perro quien suele aparecer en la fila inferior como si estuviese ordenando al resto de animales (Fig. 7). Esta idea de orden se potencia con la representación de la roseta al final de las filas, un elemento de la realeza que está vinculado al control del orden sobre el caos (Fig. 7), así como la formación de esquemas indisolubles de animales que representan el orden (elefantes, buitres) y que aniquilan serpientes (pisan o pican respectivamente)⁹¹.

2.2.2. «Señor de los animales»

Una vez que el rey ha demostrado su superioridad sobre las fuerzas caóticas, puede representarse como controlador de las mismas. Así, en el mural de la tumba 100 de Hierakómpolis (Fig. 5), se muestra al gobernante entre dos leones. Se trata del motivo

⁸⁶ HENDRICKX y FÖRSTER (2010: 385).

⁸⁷ WILKINSON (2000: 27).

⁸⁸ BAINES (1993: 57-74).

⁸⁹ JIMÉNEZ SERRANO (2007: 202-211).

⁹⁰ KEMP (2006: 92-99).

⁹¹ HENDRICKX y FÖRSTER (2010:833, 836).

del «señor de los animales», la segunda opción antropomorfa que en época protodinástica se utiliza para representar al rey. El hecho de que sea una iconografía regia queda constatada por la posición de los brazos en alto del personaje que representa al líder, una posición atestiguada en la cerámica *White cross line* de Naqada I⁹². Los leones rampantes aparecen pintados, uno en negro y otro en rojo, colores de Osiris y Seth respectivamente según textos posteriores que podrían reflejar, no obstante, una idea diferente a la de estos contextos. El negro es el color de la resurrección y de la fecundidad de la tierra, mientras que el rojo es el color del caos, la esterilidad y del desierto infecundo⁹³. Esta oposición Osiris-Seth (fertilidad-esterilidad) sería el equivalente al orden-caos que presenta la monarquía.

Así, se transmite la idea de que los opuestos aparecen equilibrados, controlados por el rey que es el único que tiene relación con las fuerzas del universo. Él es adalid del equilibrio cósmico y el que es capaz de neutralizar las fuerzas en contraste.

De las cinco ocasiones en las que el tema aparece documentado entre Naqada II y Naqada III, solo el mango del cuchillo de Djebel el-Arak (Fig. 6) presenta un estilo orientalizante, el resto de ejemplos son de un estilo autóctono. El ejemplo más relevante es el de la tumba 100 de Hierakómpolis, fechada en Naqada IIc⁹⁴ (ca. 3600-3300 a. C.), por lo que es anterior al mango de cuchillo (Naqada III). Además, este tema está ampliamente documentado en el arte rupestre del Sáhara desde el Neolítico, aunque dejará de existir después de Narmer⁹⁵.

El cuchillo de Djebel el-Arak (Fig. 6) recuerda la forma típica de representar a Gilgamesh en la Baja Mesopotamia durante el Protodinástico, de ahí que haya autores que defiendan que tanto el concepto como la forma fueran tomados por los egipcios para adaptarlo a sus formas de representación⁹⁶. Frente a esta postura están aquellos que defienden un carácter autóctono del motivo, como Cervelló.

La realidad es que, a partir del periodo de Naqada II, se intensifican las relaciones entre el mundo egipcio y las culturas del Próximo Oriente y Siria-Palestina que, en estos momentos, son un hervidero de cambios e innovaciones. En dicho comercio se encuadraría la llegada de todos estos motivos susianos, unos motivos que son generalmente de carácter zoomorfo⁹⁷. En este contexto puede que la versión mesopotámica del «señor de los animales» llegara a Egipto impresa en un cilindro-sello como tantos otros motivos (serpopardo, roseta etc.), ya que, como apuntó Sacristán⁹⁸ en su estudio de los cuchillos predinásticos, la lámina es originaria de Egipto y el mango (posterior) de marfil de hipopótamo, un animal frecuente del Valle del Nilo.

⁹² HENDRICKX y EYCKERMAN (2012: 32-35).

⁹³ BAINES (2010: 243).

⁹⁴ HENDRICKX y EYCKERMAN (2012:32).

⁹⁵ CERVELLÓ (2011: 484-486).

⁹⁶ JIMÉNEZ SERRANO (2007: 188-193).

⁹⁷ SACRISTÁN (1997: 35-42).

⁹⁸ SACRISTÁN (1997: 20-27).

2.2.3. *El castigo al enemigo*

El tema del faraón masacrando al enemigo presenta su precedente inmediato en las pinturas de la tumba 100 de Hierakómpolis (Fig. 5) y en la paleta de la caza (Fig. 4), aunque su forma canónica aparece por primera vez en la paleta de Narmer⁹⁹. Sin embargo, este tema, que se convertirá en uno de los elementos iconográficos definitorios de la monarquía egipcia hasta época ptolemaica, puede ser rastreado desde la cerámica *White cross line* (Naqada I) en la que aparecen prisioneros maniatados y entre los que destacaría un personaje con un tocado vegetal, cola postiza y maza piriforme¹⁰⁰. En este largo proceso se pueden advertir algunos cambios en las características de la representación, aunque el contenido sea básicamente el mismo¹⁰¹.

Muchos autores han querido ver en esta representación la plasmación de un acontecimiento histórico concreto protagonizado por Narmer o la conmemoración de la unificación de Egipto, pero Pérez Largacha¹⁰² prefiere una interpretación simbólica que ayudaría a una mejor comprensión del documento, dado el contexto en el que se inscribe. Además, las últimas excavaciones han dejado patente la existencia de un Egipto unificado al menos unos 150 años antes de Narmer. De la misma opinión es Baines¹⁰³ quien ve en la paleta una autoafirmación del poder real en el mundo terreno, un marco en el que el monarca es garante del orden, al dominar las fuerzas de la naturaleza. Y es por ello mismo por lo que este documento supone la culminación del desarrollo en el que se quiere mostrar la relación del rey con los dioses, así como la estructura del cosmos y la sociedad en la que se inserta.

Insistiendo en ese carácter simbólico, la imagen hace referencia a la derrota del enemigo como tal y a la idea de desplazamiento del caos, una tendencia común en todos estos «documentos de unificación», aunque ninguna imagen plasma esta idea mejor que esta. Se trata de transmitir a los dioses el mensaje de que se ha mantenido el orden según lo establecido en el esquema divino, de ahí que la paleta se haya encontrado en un contexto templario. Y es que es de vital importancia tener en cuenta el contexto en el que todos estos documentos se han hallado, solo así podremos entender por qué el artista se ha valido de unos patrones de representación concretos, seguramente motivado por unas razones político-ideológicas determinadas¹⁰⁴. Sin embargo, estos objetos están desvinculados de la propaganda real ya que se han hallado en depósitos votivos¹⁰⁵.

La Paleta de Narmer (Fig. 8) amalgama un gran número de motivos iconográficos, como los serpopardos de cuellos entrelazados, probables representaciones de las fuerzas naturales contrapuestas y controladas por el rey¹⁰⁶. Una vez que estos anima-

⁹⁹ CERVELLÓ (2011: 490).

¹⁰⁰ HENDRICKX y EYCKERMAN (2012: 26).

¹⁰¹ WENGROW (2006: 102-104).

¹⁰² PÉREZ LARGACHA (2012: 53-68).

¹⁰³ BAINES (2010: 294, 318).

¹⁰⁴ PÉREZ LARGACHA (2000: 139-155).

¹⁰⁵ BAINES (2010: 316-317).

¹⁰⁶ WILKINSON (2000: 28); CAMPAGNO (2003: 153).

les han sido sometidos, tal y como se expresa a través de los hombres que tiran de sus cuellos, se convierten en animales apotropaicos. Esto explicaría su disposición en torno al recipiente en el que se muele el pigmento, ya que ahora toman un carácter protector¹⁰⁷. Otros autores han querido ver en esta imagen una plasmación gráfica de la unificación de las dos tierras, una tesis difícil de sustentar si se tiene en cuenta la representación en documentos anteriores¹⁰⁸. Además, el tema ya aparece configurado así en los cilindros-sello mesopotámicos.

Además del serpopardo destaca la roseta, un símbolo tomado de la iconografía Uruk¹⁰⁹ que aludiría a la realeza¹¹⁰. Parece ser que, a partir de Narmer, se asocia a la diosa de la escritura Seshat, por lo que desde entonces se desvincula de la iconografía real. Esta idea parece confirmarse si tenemos en cuenta que esta diosa apareció entre los reinados de Escorpión y Narmer, por lo que sus documentos serían los últimos soportes de este motivo¹¹¹. Además, la roseta pudo recoger el simbolismo de la palmera, aunque es muy probable que la palmera no simbolizara al rey¹¹².

Otro detalle que ilustra la paleta, así como la cabeza de maza de Escorpión o de Narmer, es el portasandalías. Las sandalias reales, como medio de contacto del rey con la tierra, tuvieron un valor religioso importante. Solo esto explicaría la presencia de este personaje cerca del rey en momentos ceremoniales importantes, un personaje que compartiría una vinculación especial con el monarca. Se entendía que cuando el rey caminaba por la tierra, los enemigos eran conquistados por la magia, por lo que las sandalias eran el agente de la victoria¹¹³. O'Connor¹¹⁴ señala a la figura del portasandalías como una imagen a la que se recurre para dejar patente que el rey se halla descalzo, por hallarse en un espacio sagrado.

En la paleta de Narmer el tema principal es la victoria militar, destacando el registro en el que el rey inspecciona los cadáveres dispuestos en dos filas. Las posibles connotaciones solares de la paleta mostrarían estos cuerpos como la representación de los obstáculos que Ra ha debido superar con éxito para lograr el renacimiento¹¹⁵. Esta interpretación se establece a partir de varios detalles, como el amuleto en forma de golondrina en el atuendo de Narmer y que luego pasará a Ra, un dios que no aparece documentado para estos contextos aunque es posible que existiera una divinidad solar similar. Si así fuera, los cadáveres aludirían a los posteriores «enemigos de Ra», aunque aquí serían los enemigos de ese dios solar primigenio. De este modo, Narmer mostraría una cercanía a esta divinidad al ofrecerle los cadáveres para el consumo, tal y como reflejan las posteriores descripciones de Ra. Esto explicaría que el rey fuera representado con la corona roja, la de la caza, en referencia a la sangre derramada¹¹⁶.

¹⁰⁷ HENDRICKX (2011: 80).

¹⁰⁸ GÓMEZ (2013: 207).

¹⁰⁹ WILKINSON (2000: 29); SEIDL y KREBERNIK (2008: 442-444).

¹¹⁰ GÓMEZ (2013: 203).

¹¹¹ HENDRICKX y FÖRSTER (2010: 833-834).

¹¹² HENDRICKX y EYCKERMAN (2012: 48-51).

¹¹³ WILKINSON (1999: 162).

¹¹⁴ O'CONNOR (2011: 147).

¹¹⁵ O'CONNOR (2002: 5-25).

¹¹⁶ O'CONNOR (2011: 145-152).

Si esta fuera la interpretación correcta, el registro superior estaría haciendo referencia al *akhet*, espacio en el que el sol renacería cada mañana. Por otro lado, en la imagen del anverso aparecería el rey con la corona blanca en alusión a la luz brillante de la luna, de las estrellas y, probablemente, del sol, por lo que el rey estaría masacrando a los enemigos del sol que después se dispondrían en dos filas. No obstante, también se podría estar haciendo un paralelismo entre los enemigos del dios solar (enemigos celestes) y los del rey (enemigos terrenales). Si seguimos esta segunda opción, cobraría sentido la alusión a la «tierra de los papiros» que se dispone en la parte superior derecha del rey. Con esta denominación no se estaría señalando al Delta como espacio concreto, sino que se remitiría a un espacio de humedales donde proliferan las fieras y animales peligrosos como el hipopótamo, cocodrilo... Aunque si se sigue la primera opción y admitimos que el rey está combatiendo a los enemigos del dios solar, este espacio simbolizaría el lugar en el que se cobran las batallas del dios solar, el *akhet*¹¹⁷.

Esta interpretación contrasta con la de Gómez¹¹⁸ quien interpreta al monarca con la corona blanca como el precursor de Narmer, probablemente Escorpión, de ahí que su nombre no aparezca junto la figura humana. Con ello, Narmer reclamaría la protección de su antepasado y mostraría su linaje como medio de legitimación real. Esta idea cobra sentido si se tiene en cuenta que la tradición de las listas reales comenzó con Narmer.

Para Baines¹¹⁹, la paleta de Narmer representa el cosmos. El registro superior sería el mundo de lo divino, flanqueado por Bat, mientras que los registros inferiores reflejarían lo terrenal como espacio en el que se circunscribe el rey y donde debe garantizarse el orden. Para este autor, quien aparece junto al rey es el dios Horus, cuya presencia podría indicar el favorecimiento de los dioses a las labores reales, una interacción que en tiempos posteriores se muestra explícitamente.

Se observa, por tanto, cómo Narmer imprime la idea de orden a través de unos esquemas antropomorfos, ya que las representaciones zoomorfas ocupan espacios secundarios a diferencia de los anteriores donde ocupan los espacios más importantes.

Cervelló relaciona esta imagen portentosa con el festival Sed. Para él, la víctima sacrificial recogería la esencia sethiana que llevaba implícita el rey, ya que el rey era Horus y Seth a la vez, pero también se identificaba con Osiris como representación del rey ancestral. Así, si Osiris quedó como forma divina del rey-padre-muerto, quien velaba por la abundancia de Egipto desde el más allá, Horus se identificó con el rey vivo que lucha contra el desorden sethiano. Esta esencia sethiana debía ser eliminada, y para ello se elegía a una víctima sacrificial que lo encarnaba, víctima que en un primer momento sería humana. De este modo, la representación del castigo al enemigo estaría reflejando esa acción por la que se estaría expurgando la identidad de Seth en el rey¹²⁰.

¹¹⁷ O'CONNOR (2011: 145-152).

¹¹⁸ GÓMEZ (2013: 200-222).

¹¹⁹ BAINES (2010: 288-289).

¹²⁰ CERVELLÓ (1993: 31-44).

Sea como fuere, está claro que es una imagen que transmite poder en un momento en el que se están configurando las fronteras de Egipto, unas fronteras hasta las cuales el rey debe asegurar la estabilidad y el control del caos. Esta idea de poder tan intensamente recogida en dicha imagen hará que triunfe como fórmula iconográfica, por eso fue una composición recurrente no solo para mostrar el mensaje de control del caos, sino también para conmemorar una batalla o el sometimiento de un pueblo determinado. De esto deriva la problemática, a la hora de interpretar la imagen de la paleta de Narmer, de considerarlo un hecho histórico o bien simbólico.

2.2.4. *Espacios ceremoniales*

Entre varios ejemplos cabe mencionar la cabeza de maza del rey Escorpión (Fig. 10), un monarca cuya historicidad está corroborada por el hallazgo de un *serekh* en la tumba 1 de Hierakómpolis¹²¹. En ella se representan estandartes de los que penden pájaros y arcos, representación de los súbditos y extranjeros respectivamente¹²². Es probable que simbolizaran una coalición formada por extranjeros y los nomos del Bajo Egipto para hacer frente a la ofensiva del Alto Egipto dirigida por Escorpión. Suponiendo esto, y que la tierra de los papiros aludiera al Delta, Narmer se estaría apropiando de un hecho de su predecesor¹²³.

La posible ceremonia aquí representada plantea una serie de problemas, aunque lo más aceptado es la apertura de un canal o la fundación de un templo¹²⁴. Esta apertura del canal simbolizaría el beneficio que el rey otorga a Egipto¹²⁵, aspecto que podría relacionarse con la crecida del Nilo de la que también es responsable el rey.

A partir de los motivos representados que se conservan, como el grupo de danzantes en paralelo con los posteriores relieves de Edfú, Wilkinson¹²⁶ llega a la conclusión de que la escena que no se conserva haría referencia al rey arponeando a un hipopótamo. También se vale de una referencia que la Piedra de Palermo hace sobre el octavo año del reinado de Den, en la cual se relaciona la apertura del canal con el ritual del arponeo del hipopótamo. Esta escena de arponear al hipopótamo se documenta en la cerámica de Naqada I y en el lino de Guebelein (Naqada II), una escena cuya simbología ya se apuntó.

Hendrickx y Föster¹²⁷, quienes recalcan el hecho de que es el primer documento en el que se representa al rey con un tamaño superior al resto de personajes, dudan de que la escena esté representando la apertura de un canal, ya que la construcción de grandes canales no se dará hasta finales del Reino Antiguo. Es por ello por lo que optan por señalar la escena como una ceremonia de agricultura o la fundación de un

¹²¹ LOGAN (1999: 270).

¹²² CERVELLÓ, 2011: 495-496).

¹²³ GÓMEZ (2013: 215).

¹²⁴ LOGAN (1999: 270).

¹²⁵ WILKINSON (1999: 184-185).

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ HENDRICKX y FÖSTER (2010: 838).

espacio sagrado (¿Memphis como nueva capital?). Destacan, además, la presencia parcial de una estructura abovedada que podría ser el *pr* del Bajo Egipto.

Por otro lado, la cabeza de maza del rey Narmer (Fig. 9) ha sugerido varias lecturas: muestras a los dioses de que el rey ha mantenido el orden, el matrimonio entre Narmer y una princesa del Bajo Egipto¹²⁸, la conquista del Norte, una entrega de tributos (prisioneros)..., aunque la interpretación más aceptada es la representación del festival Sed. Sea como fuere, de lo que no hay duda es de que se trata de una ceremonia concentrada en torno a la persona del rey, idea que viene corroborada por la representación de cuatro estandartes reales. Dichos estandartes aparecen representados en un relieve de Niuserra que alude al festival Sed, algo que apoyaría la hipótesis de que aquí se represente el Jubileo¹²⁹.

Para Cervelló¹³⁰ no hay duda de que se trata de la representación del festival Sed, mostrándose a Narmer sobre una superficie escalonada que simbolizaría la colina primigenia. El rey, protegido por Neith, va tocado con la corona roja, el flagelo y el atuendo de difunto para simbolizar su muerte y, como consecuencia, su inminente regeneración. Frente a él se dispone una figura en palanquín de difícil interpretación, tras la cual se muestran tres figuras humanas semidesnudas y flanqueadas por unos límites en forma de crecientes lunares que aparecen también en la explanada del rey Netjerkhet en Saqqara, un espacio que sabemos que se utilizó para officiar el festival Sed. Parece ser que el evento fue celebrado en épocas anteriores en espacios fluviales, como así muestran el cuchillo del Metropolitan Museum o los frescos de la tumba 100 de Hierakómpolis (Fig. 5). También la cerámica de Naqada II plasma escenas de barcos asociados a mujeres en actitudes ceremoniales, posiblemente plañideras que offician la marcha del difunto al más allá¹³¹, una idea muy relacionada con el trasfondo del festival Sed, en el que ritualmente muere el rey para regenerar su potencia vital. Con Narmer el festival pasa a un espacio terreno, por lo que la iconografía cambia y se introducen los marcadores territoriales que representarían los límites de Egipto. Dicho cambio entroncaría con la codificación de muchos rituales por parte de Narmer¹³².

Wilkinson¹³³ piensa que la escena representa la entrega de una captura de prisioneros de guerra (los tres hombres maniatados ante el rey) o los aspirantes a rey que muestran sus habilidades¹³⁴, una tesis que invalidaría el principio de primogenitura. Logan¹³⁵ opta por señalarlos como las víctimas de sacrificios humanos, ante las evidencias arqueológicas documentadas para momentos de Naqada II o el periodo tinita.

¹²⁸ PÉREZ LARGACHA (2000: 152).

¹²⁹ LOGAN (1999: 262).

¹³⁰ CERVELLÓ (2011: 490-493).

¹³¹ DE GREGORIO (2009: 277-285).

¹³² LOGAN (1999: 273).

¹³³ WILKINSON (1999: 186).

¹³⁴ PÉREZ LARGACHA (2000: 152).

¹³⁵ LOGAN (1999: 264).

Para Hendrickx y Förster¹³⁶, lo que se estaría plasmando sería la fusión entre tradiciones del Alto y el Bajo Egipto, y para ello se valen de algunas referencias iconográficas. Lo más destacado sería la estructura templaria, en el extremo derecho de la imagen, sobre la que se posa una garza y que ha sido interpretada como un templo del Bajo Egipto. Debajo de este se dispone un espacio cerrado en el que se inscriben animales, motivo que se podría relacionar con el HK6 de Hierakómpolis¹³⁷. No obstante, reconocen el espacio Sed por los límites (crecientes lunares) y a los hombres maniatados como prisioneros (sin relación con la carrera ritual).

3. CONCLUSIONES

El fenómeno de surgimiento y consolidación del liderazgo fue un proceso lento en el Valle del Nilo, un proceso que tuvo que ir acompañado de un argumento legitimador lo suficientemente consistente como para mantener este liderazgo hasta su cristalización en la figura del rey. Las circunstancias sociopolíticas del momento favorecieron dicha consolidación por la sucesión de acontecimientos bélicos en un contexto de unificación, un fenómeno que, dada su larga trayectoria temporal, no debe ser atribuido a un personaje en particular.

La legitimidad real fue expresada a través de la iconografía del momento, imprimiéndose en unos soportes dedicados a los dioses, ya que eran ellos los que otorgaban dicha legitimidad. Pero, aunque eran objetos dedicados a la divinidad, no hay que olvidar que la legitimidad del líder de grupo tuvo que ser percibida por la comunidad, la cual aceptaba y favorecía el mantenimiento de su posición privilegiada. Por ello, es posible que estos objetos fueran depositados en los templos durante ceremonias públicas.

Este discurso legitimador se articulaba en torno a la idea de establecimiento del orden en la tierra, espacio en el que se inscribía el monarca, un mensaje que se transmitió de múltiples formas. En términos generales, se puede observar una trayectoria en la que pasa de unos esquemas zoomorfos a otros antropomorfos, quizá por cambios en la valoración humana del monarca. En ellos se imprime esa idea de restablecimiento del orden divino, aunque es posible que existieran otras lecturas más complejas basadas en el simbolismo particular de cada uno de los personajes que interactúan.

Por último, se ha podido apreciar una continuidad en el lenguaje iconográfico, ya que muchas de las escenas de Naqada I fueron reproducidas por los reyes de la dinastía 0. En la configuración de este lenguaje iconográfico intervinieron algunos motivos de origen próximo-oriental, constatando con ello unos contactos que no solo se limitaron a lo económico ya que, como se ha podido observar, incidieron en el mundo simbólico de la realeza.

¹³⁶ HENDRICKX y FÖRSTER (2010: 839-840).

¹³⁷ FRIEDMAN (2011: 33-44).

BIBLIOGRAFÍA

- BAINES, J., 1993 «Symbolic roles of canine figures on early monuments». *Archéo-Nil*, 3, 57-74.
- BAINES, J., 1995. «Origins of Egyptian Kingship». *Ancient Egyptian Kingship*. O'Connor, D., y Silverman, D. P., (Ed.), 95-156, Leiden.
- BAINES, J., 2010. *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*. Oxford.
- CAMPAGNO, M., 1996. «Caos y orden. Acerca de dos paletas del Predinástico Tardío». *Aula Orientalis*, 14, 151-161.
- CAMPAGNO, M., 2003. «Consideraciones sobre la organización sociopolítica anterior al advenimiento del Estado en el Valle del Nilo». *Cuadernos del centro de estudios de Historia del Antiguo Oriente*, Vol. I, 25-54.
- CERVELLÓ, J., 1993. «Azaiwo, Afyewo, Asoiwo. Reflexiones sobre la realeza divina africana y los orígenes de la monarquía faraónica». *Aula Orientalis*, 11, 5-72.
- CERVELLÓ, J., 1995. «¿Un precedente del serej faraónico en la paleta predinástica de la caza?». *Aula Orientalis*, 13, 169-175.
- CERVELLÓ, J., 2011. «Narmer-Menes: Discontinuidad histórica y refundación mítica». *Esta Toledo, aquella Babilonia: convivencia e interacción en las sociedades del Oriente y el Mediterráneo antiguos*. Belmonte, J.A. y Oliva, J. C., (Coord.), 479-518. Cuenca.
- CIALOWICZ, K. M., 2009. «The Early Dynastic administrative-cultic centre at Tell el Farkha». *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan*, 13, 83-123.
- DE GREGORIO, E., 2009. «Estudio iconográfico de las imágenes femeninas de la cerámica predinástica de Naqada II» *Trabajos de egiptología*, 5/1. Molinero, M. A. y Sevilla, C., (Ed.), 277-287.
- FRANKFORT, H., y FRANKFORT, H. A., 1946. «Myth and reality». *The Intellectual Adventure of Ancient Man. An essay on speculative Thought in the Ancient Near East*. Frankfort, H., y Frankfort, H. A., Wilson, J. A., Jacobsen, T., e Irwin, A., (Ed.), 3-31, University of Chicago Press.
- FRANKFORT, H., 1998. *Reyes y dioses. Estudio de la religión del Oriente Próximo en la antigüedad en tanto que integración de la sociedad y la naturaleza*. (1ª edición, 1948, Chicago). Madrid.
- FRIEDMAN, R., 2011. «Hierakonpolis». *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*. Teeter, E., (Ed.), 33-44, Chicago.
- GRAFF, G., 2004. «Les représentations de personnages humains sur les vases peints de Naqada I». *Trabajos de egiptología*, 3, 73-82.
- GÓMEZ, J. A., 2013. «A propósito de la paleta de Narmer». *BAEDE*, 22, 199-227.
- GRIMAL, N., 1996. «Los periodos de formación. De la Prehistoria a la Historia. Las paletas». *Historia del Egipto Antiguo*, 39-47. Madrid.
- HAANEN, P., 2002. «Early state formation in anthropological perspective». *Trabajos de egiptología*, 1, 29-34.
- HENDRICKX, S. y FÖRSTER, F., 2010. «Early Dynastic Art and Iconography». *A Companion to Ancient Egypt*. Lloyd, A. (Ed.), 826-852. Oxford.
- HENDRICKX, S., 2011. «Iconography of the Predynastic and Early Dynastic Periods». *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*. Teeter, E., (Ed.), 75-81, Chicago.
- HENDRICKX, S. y EYCKERMAN, M., 2012. «Visual representation and State development in Egypt». *Archéo-Nil*, 22, 23-72.
- JIMÉNEZ SERRANO, A., 2002. «Royal Festivals in the Late Predynastic Period and the First Dynasty». *BAR*, 1076. Oxford.

- JIMÉNEZ SERRANO, A., 2007. *Los primeros reyes y la unificación de Egipto*. Jaén.
- KEMP, B., 2006. *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization*. Londres y Nueva York.
- LOGAN, J. TH., 1999. «Royal iconography of Dynasty 0». *Gold of praise. Studies on Ancient Egypt in honor of Edward F. Wente*. Teeter, E. y Logan, J. A. (Ed.), 261-277. Chicago.
- MILLET, N., 1990. «The Narmer macehead and related objects». *JARCE* 27, 53-59.
- O'CONNOR, D., 2002. «Context, function and program: Understanding Ceremonial Slate Palettes» *JARCE*, 39, 5-25.
- O'CONNOR, D., 2011. «The Narmer Palette: a new interpretation». *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*. Teeter, E., (Ed.), 145-152, Chicago.
- PÉREZ-ACCINO, J. R., 2002. «All' alba venceró: a violent metaphor at dawn». *Trabajos de egiptología*, 1, 91-102.
- PÉREZ LARGACHA, A., 2000. «La legitimación del poder a través del arte». *Arte y sociedad del Egipto Antiguo*. Molinero, M. A. y Sala, D., (Coord.), 139-155, Madrid.
- PÉREZ LARGACHA, A., 2012. «La paleta de Narmer y el vaso de Uruk. Ejemplos de la memoria cultural en los procesos formativos del Estado egipcio y Uruk». *BAEDE*, 21, 53-68.
- POSTGATE, J. N., 1999. *La Mesopotamia arcaica. Sociedad y economía en el amanecer de la historia*. Madrid.
- SACRISTÁN, F. J., 1997. *Los cuchillos del Egipto Predinástico*. Madrid.
- SEIDLMEYER, S. J., 2007. «El origen del Estado en el Antiguo Egipto». *Boletín de arqueología PUCP*, 11, 325-351.
- SEIDL, U. y KREBERNIK, M., 2006-08. «Rosette.» *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*. Vol. 11, 442-447, Berlín-Nueva York.
- TEFNIN, R., 1979. «Image et histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne». *CdE*, 54, 218-244.
- WENGROW, D., 2006. *The archaeology of early Egypt. Social transformations in North-East Africa, 10,000 to 2650 BC*. Cambridge.
- WILKINSON, T. A. H., 1999. *Early Dynastic Egypt*. Londres y Nueva York.
- WILKINSON, T. A. H., 2000. «What a King is this: Narmer and the concept of the ruler». *JEA* 86, 23-32.

FIGURAS

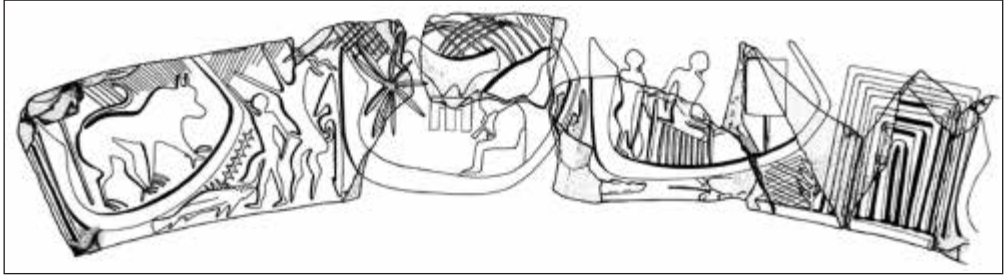


Figura 1. Incensario de Qustul (Seidlmayer, 2007: Fig. 8).



Figura 2. Paleta del toro (Museo del Louvre).
(Foto del autor).

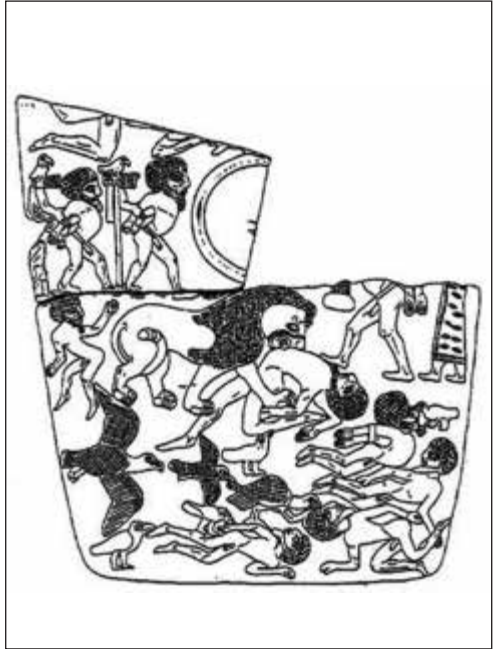


Fig. 3. Paleta del león (British Museum)
(Cervelló, 2011: Fig. 4).

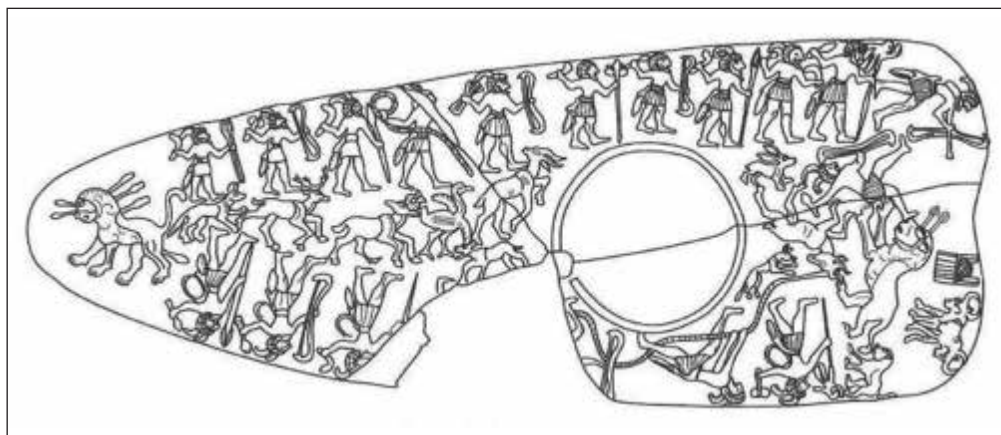


Figura 4. Paleta de la caza (British Museum-Louvre) (Hendrickx y Förster, 2011: Fig. 37.7).

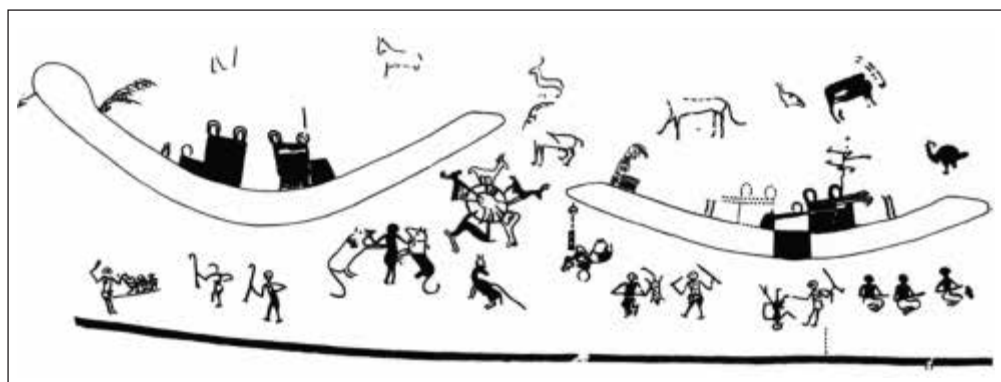


Figura 5. Pinturas de la tumba 100 de Hierakómpolis (Seidlmayer, 2007: Fig. 5).



Figura 6. Mango del cuchillo de Djebel el-Arak (Museo del Louvre) (Fotos del autor).

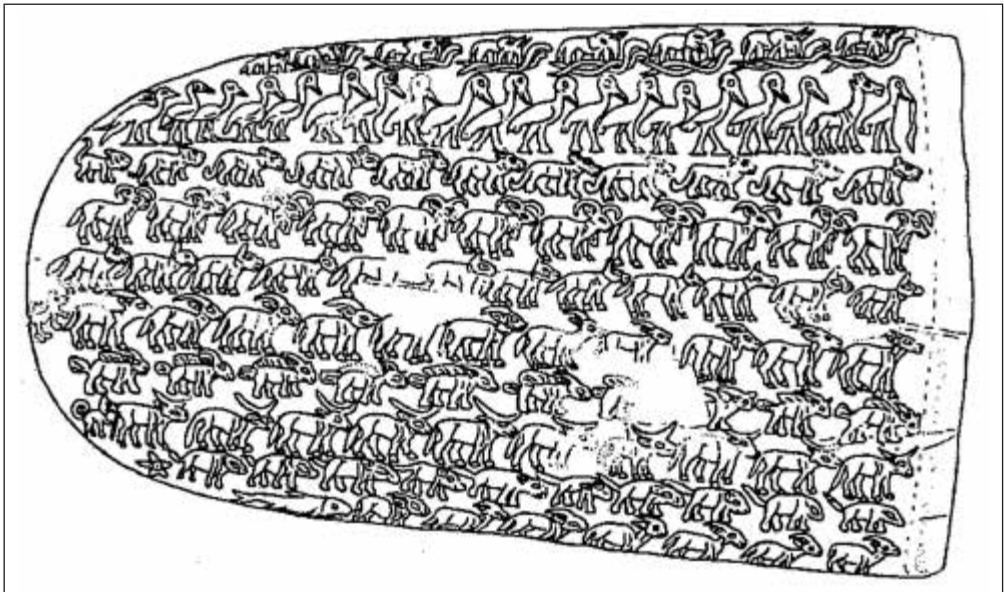


Figura 7. Mango de cuchillo del museo de Brooklyn (Cervelló, 2003: Fig. 9).

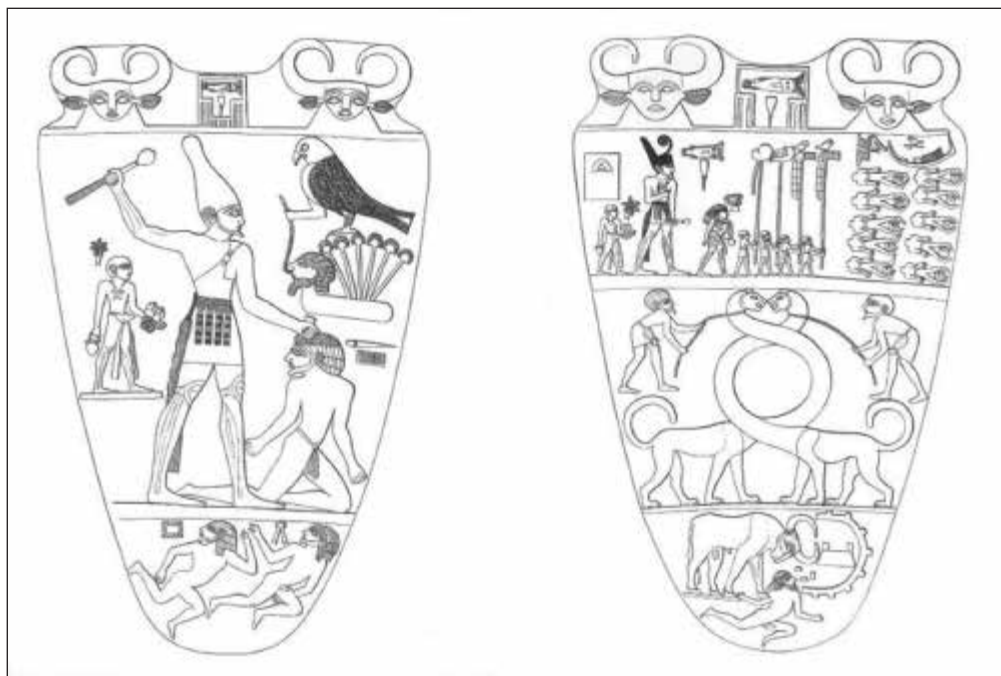


Figura 8. Paleta de Narmer (Museo de El Cairo) (Cervelló, 2011: Fig. 3).

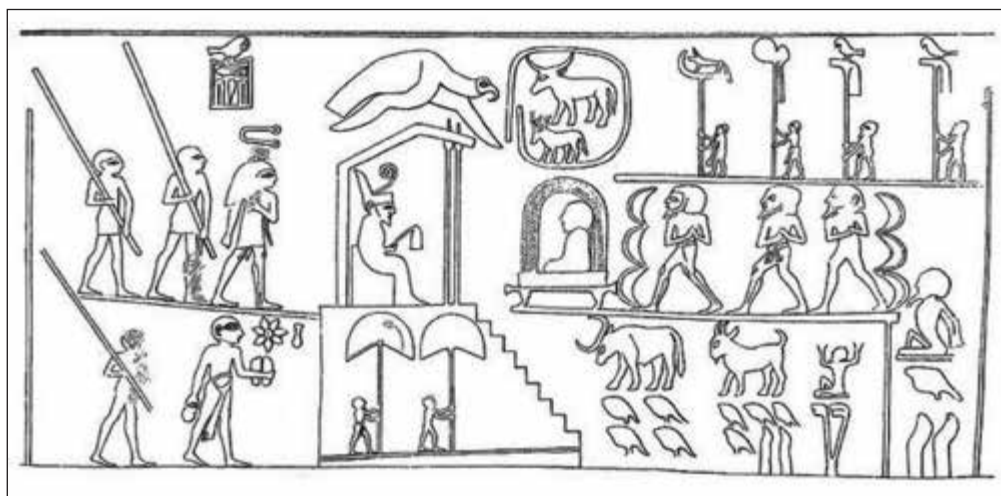


Figura 9. Cabeza de maza de Narmer (Ashmolean Museum)
Hendrickx y Förster, 2011: Fig. 37.11).

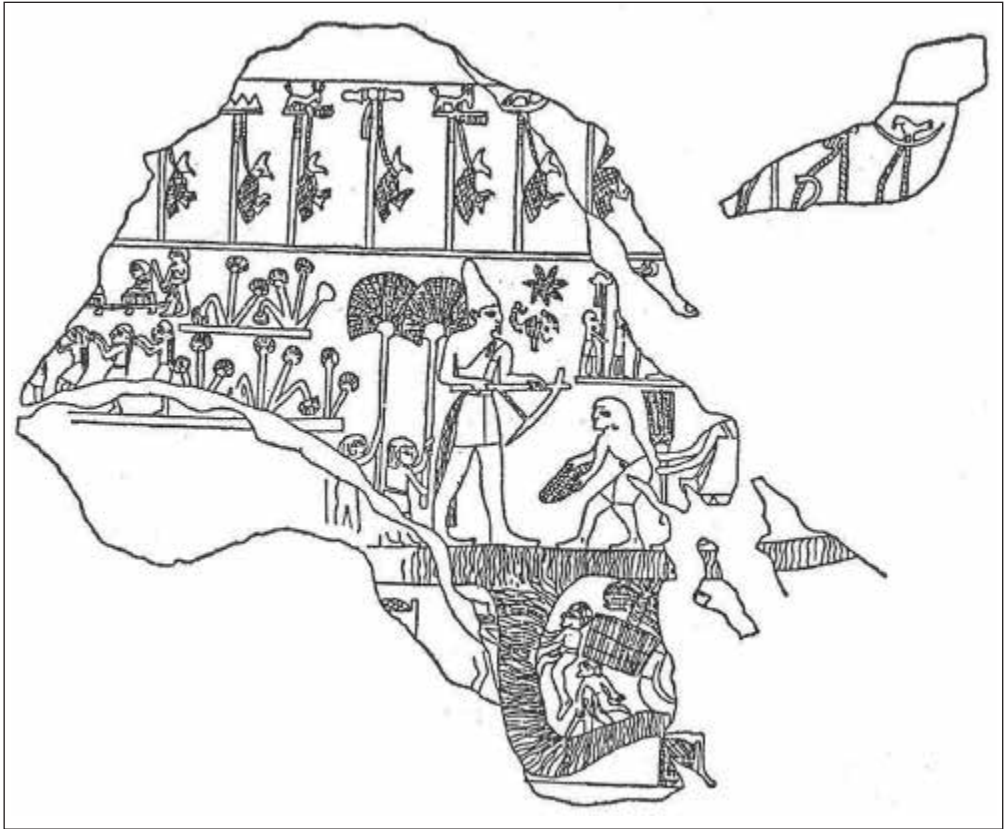


Figura 10. Cabeza de maza del rey Escorpión (Ashmolean Museum) (Cervelló, 2011: Fig. 9).