

# Elogio faraónico de la crueldad: la representación de emociones en imágenes de guerra y posguerra del Reino Antiguo



Augusto Gayubas  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Fecha de recepción: 15 de marzo de 2023  
Fecha de aceptación: 27 de junio de 2023

## Resumen

En el capítulo primero de su obra póstuma *Vom Kriege* (1832), el militar prusiano Carl von Clausewitz señaló que “si la guerra es un acto de fuerza, las emociones están necesariamente involucradas en ella” (Libro I, 1.3). Este enunciado estaba orientado a pensar las acciones y decisiones de los actores dispuestos a ejercer la violencia sobre grupos antagonistas, pero también adquiere sentido en la consideración de las experiencias sociales e individuales de quienes son derrotados en conflictos bélicos. En el antiguo Egipto, la iconografía se caracteriza por la habitual omisión de toda manifestación de emoción en los rostros de los personajes representados. Sin embargo, algunos indicios de reacciones emocionales pueden ser reconocidos, ya sea por la inclusión de inscripciones epigráficas o por las posturas corporales de los personajes retratados. El objetivo de este artículo es identificar en las imágenes de situaciones bélicas y posbélicas del Reino Antiguo (c. 2686-2181 a.n.e.) formas de representar la relación entre guerras y emociones, y en particular el sufrimiento humano involucrado en la actividad militar, y reflexionar sobre la concepción estatal egipcia acerca del impacto emocional de la guerra.

**Palabras clave:** guerra, emociones, iconografía, Reino Antiguo

## Pharaonic Praise of Cruelty: Depiction of Emotions in War and Post-War Images from the Old Kingdom

### Abstract

In his posthumous book *Vom Kriege* (1832), Carl von Clausewitz noted that “if war is an act of force, emotions cannot fail to be involved” (Book I, 1.3). This statement aimed at thinking about the actions and decisions of actors willing to exercise violence against rival groups, but it also makes sense when considering the social and individual experiences of those who are defeated in armed conflicts. In ancient Egypt, the iconography was characterised by a lack of

emotional expressions on the faces of the characters depicted. However, some indications of emotional reactions can be recognised, either by the inclusion of epigraphic inscriptions or by the body posture of the characters depicted. The aim of this article is to identify ways of representing the relation between war and emotion, and in particular the human suffering involved in military activity, in images of war and post-war from the Old Kingdom (c. 2686-2181 BC). In short, the aim is to reflect on the Egyptian state's perception of the emotional impact of war.

**Keywords:** war, emotions, iconography, Old Kingdom

## Introducción

Una famosa pintura del siglo XX recrea la escena del sometimiento del enemigo representada en la Paleta de Narmer de comienzos de la Dinastía I (c. 3000 a.n.e.). Realizada por el pintor y dibujante H. M. Herget, fue publicada originalmente en la revista *National Geographic Magazine* en 1941. En dicha “recreación”, la escena no tiene lugar en un tiempo o espacio ritual separado del campo de batalla (como en ocasiones se ha sugerido respecto a la imagen de la paleta) sino que ocurre sobre el terreno en el que se está librando un combate, más concretamente junto a los cuerpos de individuos atravesados por proyectiles (quizás identificados con las dos figuras que aparecen en la base de una de las caras de la paleta) y a unos pocos metros de una fila de arqueros que descargan sus flechas sobre enemigos –también armados– que intentan huir.

Si se observan los personajes que destacan en la pintura por su cercanía a la mirada del espectador, se hará notorio que sus respectivas posturas corporales transmiten el dramatismo de las acciones o estados que denotan: el rey sostiene del cabello a un enemigo caído y levanta una maza con la evidente intención de descargarla sobre su cabeza, el portador de sandalias permanece quieto y expectante a unos pocos pasos del rey, dos cadáveres yacen atravesados por flechas, el funcionario con piel de animal (que aquí porta un arco) y dos arqueros avanzan detrás, y un portaestandarte algo más lejano erige cual pabellón el halcón perchado que probablemente representara uno de los atributos divinos del rey.

Pero a la explicitud corporal de las acciones y estados de estos personajes se añade algo que por obvio puede pasar inadvertido: la expresividad de sus rostros. Narmer muestra los dientes apretados y produce una mueca de evidente agresividad; el enemigo vencido a punto de ser ejecutado exhibe un rictus de humillación y abatimiento que recuerda algunas imágenes de Cristo crucificado; el portador de sandalias dirige su mirada atenta y escrutadora –se diría que hasta temerosa– hacia el rey; uno de los enemigos muertos atravesados por flechas deja ver el blanco de uno de sus ojos, cual señal de una muerte violenta y dolorosa; el personaje ataviado con una piel de animal mira hacia adelante con una expresión firme y determinada; mientras que los arqueros que se movilizan por detrás transmiten cierta excitación e inflamación del ánimo mediante la apertura de la boca o el ceño fruncido.

Nada de esto puede reconocerse en la Paleta de Narmer. En efecto, una de las diferencias más notables que puede encontrarse entre la iconografía de este artefacto y la pintura contemporánea es que en esta última los rostros están cargados de emotividad mientras que en la paleta de Narmer ni el rey ni los funcionarios ni los enemigos “revelan ninguna emoción en sus bien tallados rostros” (Bestock, 2018: 66). El mensaje de guerra, violencia y dominación de la paleta es –podríamos decir– explícito, pero las emociones que nosotros buscaríamos en los rasgos de las caras se encuentran ausentes.

Ésta es una cuestión que trasciende la época de Narmer y caracteriza, en general, a las realizaciones visuales de las élites egipcias a lo largo de la historia faraónica. En efecto, los estudios dedicados a tales imágenes suelen resaltar la falta de emociones en la expresión de los rostros. Al respecto, John Baines (2017: 277) propone eludir una mirada centrada en la *carencia o negación* y sugiere concentrarse en lo que dichas representaciones hacen, esto es, *afirmar* una característica o un valor social –por ejemplo, la impasibilidad que exige el estatus del retratado cuando se trata del rey o de un funcionario de la élite (véase también Altenmüller, 1977: 508-509; Roth, 2014: 155). El autor asocia esto al deseo por parte de la élite de manifestar en la iconografía lo eterno por sobre lo efímero (Baines, 2017: 276; véase McDonald, 2020: 3). De todos modos, hallar rastros de emociones en las caras de súbditos y enemigos es igualmente difícil (McDonald, 2020: 5).

Esto no quiere decir que los personajes representados no manifesten nunca emociones. Si los rostros no son el *locus* de éstas, otros elementos como los gestos corporales o la composición de las escenas, además de eventuales leyendas textuales, pueden vehicular mensajes asociados al ámbito de las emociones (Altenmüller, 1977: 508-509; Brunner-Traut, 1977: 573-574; Baines, 2017: 271; Kipfer, 2017: 5-10). Esta observación es tanto válida para personajes de élite como para otras figuras. El ejemplo quizás más evidente es el del abrazo o el entrelazamiento de manos entre dos personajes, que parece manifestar no sólo unos vínculos de alianza o filiación que atañen a las formas de organización social (por ejemplo, el matrimonio y la descendencia como expresiones de la operatividad del parentesco) sino también afecto (McDonald, 2020: 5). No tenemos modo de saber si dicho afecto expresaba una emoción verdaderamente sentida por los individuos retratados, pero lo que importa es que ello ocupa un lugar en el mensaje que se pretendía comunicar (cualquiera fuera la audiencia, humana o divina).

La pregunta que motiva este trabajo es: ¿se puede identificar la representación iconográfica de emociones en escenas de guerra o posguerra del Reino Antiguo? Las características de la evidencia de este período conducirán nuestra atención hacia las figuras de enemigos o víctimas del Estado egipcio. En efecto, si bien la inexpresividad facial a la que hemos hecho referencia será la norma en las imágenes de egipcios y no egipcios que forman parte del corpus iconográfico que consideraremos, las posturas corporales de los enemigos y su integración en unos contextos determinados de violencia bélica y posbélica permitirán discernir en ellos unos estados o reacciones emocionales que son presentados como derivados de las acciones militares de las tropas y el rey egipcios.

Dadas las dificultades que conlleva interpretar un tipo de evidencia que proviene de un pasado remoto y que se inserta en unas configuraciones culturales no menos lejanas, asumiremos aquí el “riesgo de anacronismo” (Downes *et al.*, 2015: 3) y seguiremos una noción de emoción que apuntará a reconocer simplemente expresiones del orden de la tristeza, el miedo y la consternación. Más allá de diversas discusiones académicas sobre el asunto, se puede señalar que tal aproximación es compatible con una definición a nuestros efectos útil propuesta por la Real Academia Española, según la cual la emoción es una “alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática”.<sup>1</sup>

Lo que justifica una exploración de esta clase es el hecho de que las emociones están “firmemente arraigadas” en las guerras (Downes *et al.*, 2015: 1; véase Clausewitz, 1984 [1832]: 40). Esto es

<sup>1</sup> Sobre algunas definiciones de “emoción” que han sido (o pueden ser) tomadas en consideración en los estudios históricos, véase Reddy (2004: 3-62); Pamplier (2015 [2012]: 1-39); McDonald (2020: 2); Wagner-Durand (2020: 236-238).

así no sólo en el momento del enfrentamiento o del ejercicio de la violencia, sino también en los períodos previos (motivaciones o preparaciones) y en los resultados, sean éstos las prácticas y conmemoraciones inmediatas o la remembranza a través del tiempo. Por tales razones, un autor tan relevante para los estudios históricos sobre la guerra como John Keegan señaló en su obra bisagra *The Face of Battle* que “una cierta exploración de las emociones de los combatientes resulta esencial para el autor de historia militar que pretenda hacer un relato veraz” (Keegan, 2013 [1976]: 30). Aun cuando el historiador estaba reflexionando principalmente sobre el trabajo con fuentes escritas y sobre la experiencia del soldado, unos párrafos más atrás dejaba en claro que el interés por aquello que las fuerzas militares *hacen* debe incluir “el sufrimiento infligido por medio de la violencia” (Keegan, 2013 [1976]: 27). Esto excede a la figura del combatiente e involucra tanto aspectos físicos como emocionales que el autor reconoce como característicos de las guerras a lo largo de la historia. Más recientemente, Miguel Angel Centeno y Elaine Enriquez observaron que “es imposible entender la guerra como fenómeno social sin al menos una apreciación de lo que conlleva” (Centeno y Enriquez, 2016: 30), lo cual incluye no sólo los fenómenos militares, materiales y políticos sino también el “horror” de las experiencias.

Un abordaje de estas cuestiones a partir de la iconografía producida por las élites egipcias del Reino Antiguo no supone reconocer en las imágenes una vocación “realista” capaz de ofrecernos reconstrucciones de los hechos del pasado, aun cuando tales eventos históricos fueran en ocasiones, con toda probabilidad, tomados como referencia para algunas de tales elaboraciones visuales (véase Gnirs, 1999: 74-78; Martínez Babón, 2007: 21-29). Más bien se trata de entrever una cierta conciencia o reconocimiento por parte de las élites y/o los artífices de las imágenes respecto de la relación entre guerras y emociones y, en particular, respecto del sufrimiento humano involucrado en las guerras.

Nuestro foco estará puesto en imágenes producidas a lo largo del Reino Antiguo, entre las dinastías III y VI (c. 2686-2181 a.n.e.). Ellas incluyen ejemplares del motivo del sometimiento del enemigo así como de cuerpos de enemigos vencidos pisoteados por el rey en forma de animal cuadrúpedo, hileras de prisioneros a menudo maniatados y situaciones de enfrentamiento y/o agresión militar. Si bien el corpus principal de escenas del sometimiento del enemigo proviene para estas épocas de representaciones rupestres en el Sinaí meridional, las otras clases de imágenes corresponden a relieves o pinturas en complejos mortuorios de la realeza y en tumbas de funcionarios, en ambos casos conservados o documentados en estado fragmentario. Este último detalle sirve como advertencia de que toda aproximación interpretativa a esta evidencia es necesariamente provisoria, sentencia de la que no pretende escapar el análisis que presentamos a continuación. Por otro lado, el abordaje de la iconografía se sustentará en ocasiones en una comparación con aspectos gráficos y morfológicos de la escritura jeroglífica, lo cual permitirá clarificar algunos sentidos o, como mínimo, abrir el camino a interpretaciones plausibles.<sup>2</sup>

## Escenas del sometimiento del enemigo

Si por las razones expresadas en párrafos anteriores nos vemos obligados a omitir una lectura en clave emocional de los rostros en las escenas del rey sometiendo enemigos (rostros que,

<sup>2</sup> Agradezco tanto al evaluador anónimo de este artículo como a los participantes del *45th Annual SSEA/SÉÉA Symposium and Scholars' Colloquium* (Toronto [virtual], 5-7 de noviembre de 2021) y del *VII Congreso Iberoamericano de Egiptología* (Buenos Aires, 5-7 de septiembre de 2022) por sus comentarios críticos a versiones previas de este trabajo.

por otro lado, no siempre pueden ser distinguidos), podemos concentrar nuestra atención en las posturas corporales. Los ejemplares que mejor se conservan de este motivo para el Reino Antiguo fueron tallados en la roca en Wadi Maghara, en el Sinaí meridional, y corresponden a los reinados de Netjerkhet, Sekhemkhet, Sanakht (aunque de éste sólo subsiste un fragmento superior), Snofru, Khufu, Sahure, Niuserra, Djedkare Izezi y Pepi I (Hall, 1986: 7-12, pls. 10-17, 19-20; Bestock, 2018: 179-193) [Fig. 1].<sup>3</sup>



Fig. 1. Detalle de un relieve de Snofru en Wadi Maghara (Museo Egipcio de El Cairo: CG 57102). Foto: Liliana Navarro Ibarra. Reproducción lineal (detalle): Gardiner y Peet (1917: pl. 2).



En ellos, el rey adopta una pose de fuerza y movimiento que no altera su solemnidad. De hecho, la dimensión más turbulenta o caótica del ejercicio regio de la violencia es omitida, toda vez que no se representa el golpe de la maza sobre la cabeza del enemigo (Davis, 1992). En cambio, el modo en que este último es retratado parece aludir siquiera parcialmente a unos estados emocionales.



Con una rodilla en el suelo y la otra levantada, el cuerpo del enemigo exhibe una contorsión que denota como mínimo incomodidad (Bestock, 2018: 187) y falta de dominio sobre sí mismo: la cabeza se dirige hacia el rey pero el torso está en dirección contraria. El dominio lo ejerce claramente el rey de Egipto, protagonista de la escena hacia quien, de hecho, se dirige la mirada del enemigo (Baines, 2017: 277). De acuerdo con Angela McDonald (2020: 5), la contorsión corporal de enemigos en diversas clases de escenas a lo largo de la historia faraónica puede transmitir no sólo un mensaje de victoria militar y dominación político-ideológica del rey de Egipto sino también un reconocimiento del tormento físico y emocional del vencido (uno de los ejemplos que ofrece la autora es una escena de la batalla de Qadesh en el templo de Ramsés II en Abidos, en la que unos líderes hititas se contorsionan ahogándose en posición horizontal mientras sus familiares extienden desde la orilla sus brazos para tocarlos, sugiriendo una


3 No consideraremos los ejemplares provenientes de otros contextos por su carácter excesivamente fragmentario.

conexión emocional). Los enemigos de Egipto pueden ser figurados en posturas desordenadas que posiblemente representan padecimientos físicos y emocionales debido a que son concebidos como agentes de lo caótico y, por lo tanto, como receptores prácticos e ideales de la violencia ordenadora del rey (McDonald, 2020: 5).

Otro elemento a destacar de estas imágenes es la posición de los brazos de los enemigos. Aunque algunos detalles varían, lo que permanece invariable es el hecho de que uno de los brazos se dirige alzado hacia el lado del rey (y del golpe en suspenso) y el otro se ubica en posición inferior del lado opuesto.

En general se reconoce en el brazo alzado un gesto de súplica (parcialmente compatible con unos signos jeroglíficos –A4  y A30  en la lista de Gardiner– y con unos motivos iconográficos que presentan a un individuo parado o arrodillado con los dos brazos levantados en señal de imploración o adoración; Brunner-Traut, 1977: 577; Wilkinson, 1995 [1992]: 30-31) o bien un intento de protección (Bestock, 2018: 185). El otro brazo (excepto cuando su mano sostiene una pluma) cae a un lado, aparentemente sobre la rodilla levantada.

El gesto de un brazo que cae a un costado recuerda el determinativo para fatiga y debilidad, aun cuando en este signo son ambos brazos los que cuelgan (A7  en la lista de Gardiner). A esta condición física probablemente implicada en el mensaje iconográfico de las escenas de Wadi Maghara se le pudo añadir un aspecto emocional (Westendorf, 1986: 744).<sup>4</sup> Esto es lo que parece sugerir la composición misma del personaje, esto es, con un brazo levantado a la altura de la cabeza, más o menos cerca de la cara. Si admitimos cierto margen de flexibilidad, podemos señalar que gestos de estas características tienen relación tanto con los sentidos como con las emociones, como se testimonia en el uso del determinativo de un individuo que se lleva una mano a la boca (A2  en la lista de Gardiner; Cervelló Autuori, 2015: 336). Tal determinativo sirve de clasificador de acciones como hablar o comer pero también puede acompañar, por ejemplo, palabras de la familia del verbo amar tanto como de los verbos temer y lamentarse (Westendorf, 1986: 744; Beaux, 2012: 1574). Si adicionalmente pensamos en escenas iconográficas de luto o duelo (Beaux, 2012: 1567-1568), la connotación emocional vuelve a aparecer mediante la analogía con el gesto ritual de un brazo levantado hacia la cabeza y el otro a menudo caído o más bajo. De un modo u otro, pues, la gestualidad presente en las figuras de enemigos vencidos de Wadi Maghara parece exceder la mera síntesis de una derrota y de la actitud suplicante del vencido y visualizar tanto padecimientos físicos (dolor, fatiga, debilidad) como emocionales (pesadumbre, temor, aflicción). En todo caso, tal reconocimiento del tormento físico y emocional padecido por el enemigo no parece sino reafirmar el contraste entre la solemnidad del rey fuerte, garante del orden, y la emocionalidad de los agentes de la rebelión y el caos, posiblemente percibidos de este modo como débiles (Baines, 2017: 278; véase Brunner, 1977: 1160; Baines, 1995: 11-14; Roth, 2014: 156, 161).

4 De hecho, un modo de sugerir el adjetivo “triste” –perteneciente al orden de lo emocional– en épocas posteriores consiste en la forma *ib m gmw*, que alude a una debilidad de corazón y es rematada con el mismo determinativo  (Hannig, 2006: 2596).

## Cuerpos pisoteados e hileras de prisioneros

Otras formas de representar enemigos vencidos en la iconografía del Reino Antiguo consisten, por un lado, en la disposición horizontal de los cuerpos sobre la base de la línea de registro, pisoteados por el rey en forma de animal cuadrúpedo, y por el otro, su desfile como prisioneros, generalmente sostenidos mediante lazos de sus brazos, cinturas o cuellos (Bestock, 2018: 90-127).

Los fragmentos disponibles de lo primero, provenientes de la decoración mural de complejos mortuorios de la realeza, extreman la contorsión corporal de los enemigos, con los miembros en posiciones incómodas que denotarían no sólo su actual o inminente muerte sino también el tormento físico y posiblemente emocional derivado de la violencia recibida.

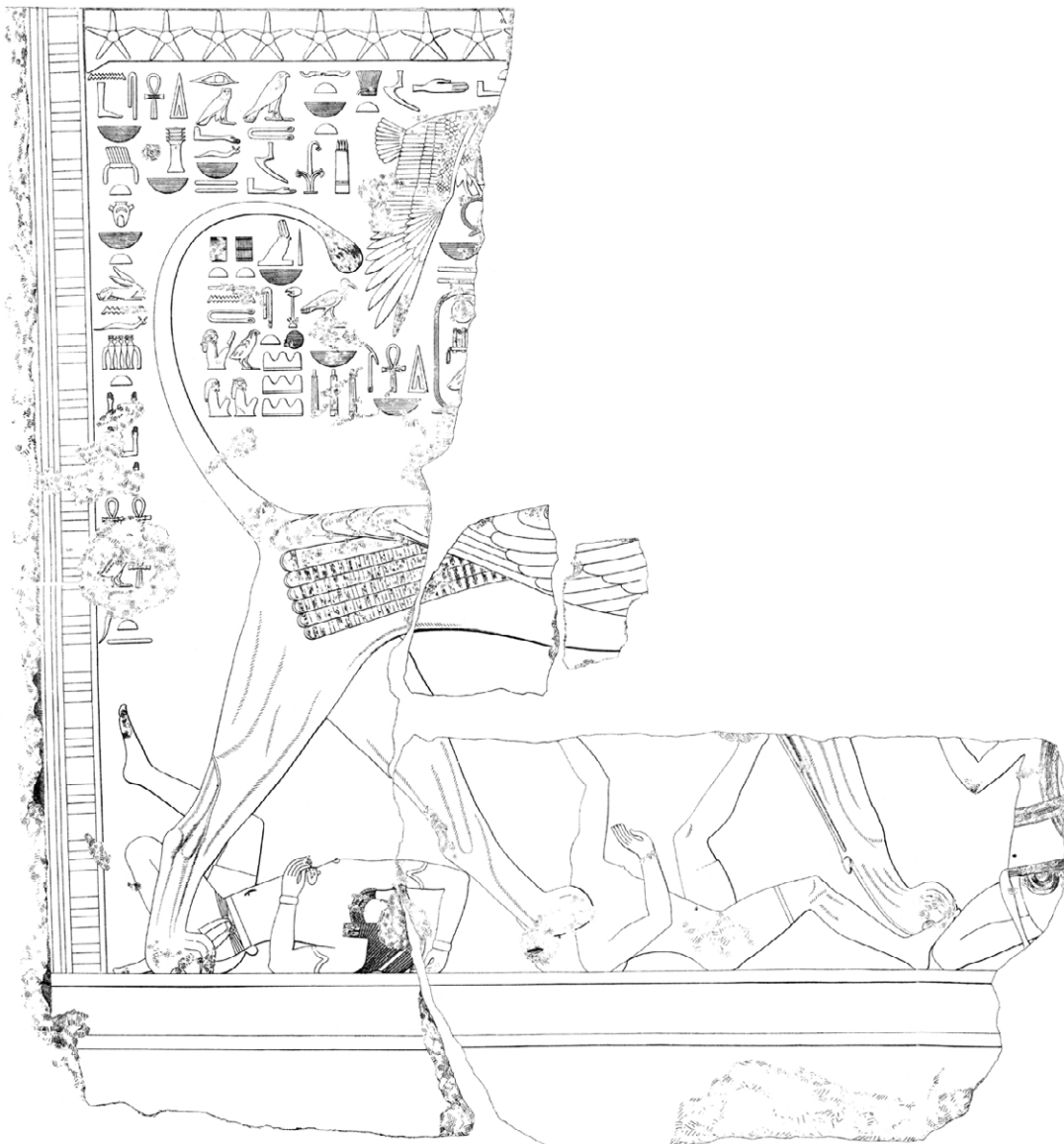


Fig. 2. Reproducción lineal de un relieve del templo del valle de Sahure en Abusir (Borchardt, 1913: pl. 8).

De un modo interesante, una de las figuras que adopta tal posición en un bloque del templo del valle de Sahure (Dinastía V) en Abusir, lleva su mano izquierda al pecho y toca el signo jeroglífico *ib*, “corazón” (Bestock, 2018: 101; véase Piankoff, 1930) [Fig. 2]. Si bien tomar el corazón de una entidad enemiga en un plano ultraterreno es una acción enunciada en los *Textos de las Pirámides* (por ejemplo, Allen, 2005: 44 [W165], 102-103 [P14], 129 [P327]; Lichtheim, 2006 [1973]: 31) y tiene su manifestación acaso más terrenal (no por eso menos alegórica) en un pasaje textual del complejo mortuario de Sahure (Strudwick, 2005: 85-86), la composición de esta imagen parece destacar que es el enemigo derrotado quien sostiene su propio corazón (Berens, 2017: 9). Dado que en el antiguo Egipto el corazón “era considerado la sede de la emoción” (Teeter, 2000: 157; véase Brunner, 1977: 1159), el gesto representado en un contexto tal puede señalar hacia este campo semántico. Una posibilidad es identificar aquí una expresión del temor instilado en el corazón del enemigo por la acción fulminante del rey (Borchardt, 1913: 23; Berens, 2017: 9; cf. Tobin, 1993: 105, n. 57; Allen, 2005: 45 [W167]), quizás equiparado a una pérdida del conocimiento o del juicio (Brunner, 1977: 1163).<sup>5</sup> Pero no debe descartarse una atribución de tristeza, emoción que en algunas expresiones anotadas por la escritura jeroglífica en épocas posteriores es presentada como una fuerza o condición negativa que habita el corazón –por ejemplo, en *nh3t-ib* (Hannig, 2006: 1310) y *dwt-ib* (Westendorf, 1986: 744; Beaux, 2012: 1575, 1588). Tampoco puede negarse una ilustración de desafección y rebeldía –términos como *h3k-ib* (Brunner, 1977: 1161; Hannig, 2003: 997; 2006: 1976; McDonald, 2020: 7), *bštt-ib* (Hannig, 2006: 824; McDonald, 2020: 7) o *btm-ib* (Hannig, 2006: 826; McDonald, 2020: 7) para referir a personas o grupos rebeldes explicitan que es en el corazón donde habita la oposición.

En última instancia, todas estas disposiciones del ánimo o la voluntad tienen connotaciones negativas, contrarias al ideal de orden y armonía, y en la medida en que, en la concepción estatal egipcia, la rebeldía es causa de la subsiguiente e inevitable derrota de los enemigos o rebeldes (pues cumple una función de justificación moral), también lo es del dolor y la tristeza que ésta trae aparejada a los vencidos. En rigor, la multiplicidad de sentidos que a nuestros ojos pueden parecer mutuamente excluyentes quizás no lo fueran tanto para sus artífices.

Respecto a las hileras de cautivos, la humillación y la impotencia quedan lo suficientemente manifestadas en la sujeción de éstos con lazos (tanto en relieves como en la estatuaria). Algunas posturas en particular, como aquellas en las cuales los codos están sujetos de un modo extravagante por encima de la cabeza, parecen evocar además el dolor físico que viene añadido (Bestock, 2018: 90). Pero hay otros dos elementos repetidos en algunos de los testimonios disponibles que merecen nuestra atención.

Por un lado, algunos prisioneros elevan ambos brazos en aparente señal de súplica o adoración hacia el rey (aunque el carácter fragmentario de estos bloques impide ser concluyentes sobre las composiciones completas). Se trata de escenas que recogen la captura de prisioneros y botín en expediciones militares. Un bloque bastante completo que parece haber acompañado originalmente a una escena del rey sometiendo enemigos proviene del templo de la pirámide de Sahure en Abusir. En él, la diosa Seshat anota la lista del botín (seres humanos y ganado), sentada justo detrás de tres registros con hombres, mujeres y niños caracterizados como libios (*thnw*) (Bestock, 2018: 94-95). La mayoría de estas figuras alza sus brazos en dirección hacia donde posiblemente se ubicaba el rey. Esto parece reforzar un mensaje alusivo a unos extranjeros que, mediante su súplica o adoración, reconocen la divinidad del rey vencedor y aceptan someterse

<sup>5</sup> Resulta inevitable recordar el pasaje del relato de Sinuhé en el que el protagonista declara que “mi corazón no estaba en mi cuerpo” cuando compareció ante la majestad del rey egipcio (Lichtheim, 2006 [1973]: 231).



a él en calidad de *skr ʿnh*, aunque lo hagan compulsivamente por efecto de la derrota en una batalla o incursión bélica (Spalinger, 2017: 412; véase Loprieno, 2012: 5; Shaw, 2019: 84). Pero entre los hombres se distingue uno que levanta un brazo hacia adelante y apoya el otro sobre la línea de registro hacia atrás, lo cual recuerda nuevamente el campo de sentido que apunta a la fatiga y la aflicción [Fig. 3].

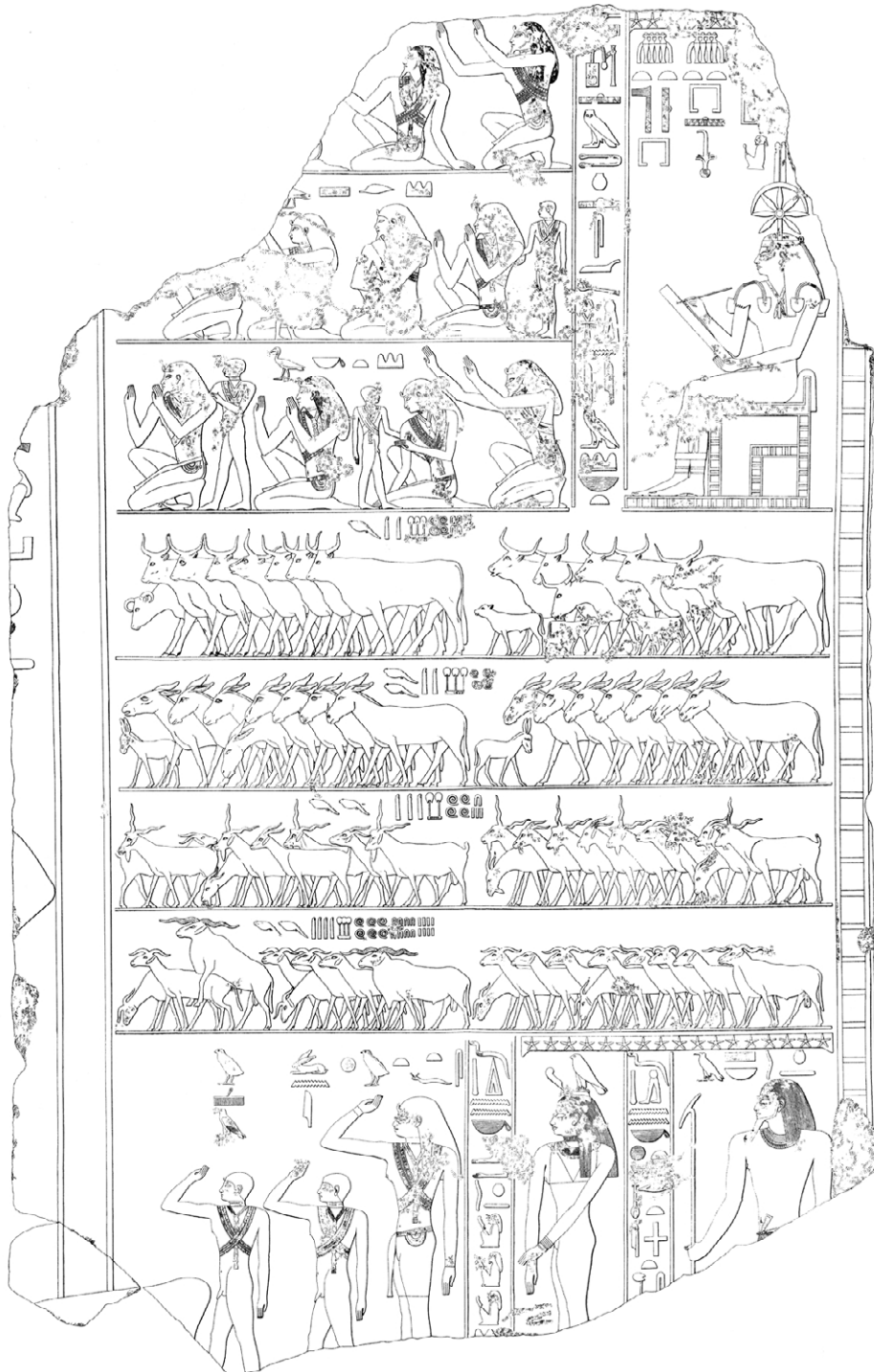


Fig. 3. Reproducción lineal de un relieve del templo funerario de Sahure en Abusir (Borchardt, 1913: pl. 1).

Este detalle que parece expresar padecimiento emocional es congruente con la composición: los seres humanos son equiparados al ganado, unos y otros dispuestos en hileras; de hecho, la disposición de los niños tocando (posiblemente abrazando) a sus presuntos progenitores y en alguna ocasión orientándose en dirección contraria al resto de las figuras, tiene su paralelo en las filas de ganado cuyas crías se comportan de modos parecidos. Ello no supone una negación de la humanidad de dichos prisioneros, sino su consideración como parte de un botín de guerra, motivo más que suficiente para la manifestación de desazón.

Aquí se discierne, además, otra característica del orden de lo emocional: como hemos señalado, los niños abrazan a los adultos, uno de ellos recibiendo la atención de su madre, en presumible alusión al vínculo parental que se expresa mediante gestos afectivos (véase Campagno, 2018: 234-238, 240-242). A nuestros ojos esto parece añadir fuerza dramática a la escena, pero lo que reviste importancia es que podemos reconocer en ello un mensaje que tiene en cuenta la relación afectiva introducida por el parentesco, aun en un grupo extranjero. A diferencia de ciertas fórmulas en textos religiosos –concretamente en algunos pasajes de los *Textos de las Pirámides*– que niegan vínculos parentales a algunas figuras interpeladas agresivamente, aquí (como en otros contextos visuales y textuales) parece enfatizarse el “sentido de membresía de los individuos a sus propias comunidades” (Campagno, 2018: 232).

El énfasis puesto en la identidad parental del grupo vencido parece indicar que el efecto emocional provocado por la captura, el desarraigo y la violencia es reconocido como extensivo al conjunto social cuyos exponentes son representados. Esto parece ser así no sólo porque la tendencia de la imagen a limitar el número de figuras por la vía de la síntesis permite inferir tras ella una concepción de colectividad, sino porque la exhibición de la conexión afectiva introducida por el parentesco debió resaltar la idea de que una irrupción violenta debía repercutir en los vínculos de pertenencia y en los estados de ánimo incluso de quienes pudieron no recibir la violencia física pero que formaban parte del grupo –tal observación es válida ya sea que se concibiera a estos libios como una sola entidad política o que cada hilera representara a una región particular o “unidad tribal” (Spalinger, 2017: 403); en este último caso, la identidad parental estaría evocada por cada hilera o grupo diferenciado.

Quizás se pueda entender esto como una expresión visual del principio de “sustitución social” (Kelly, 2000: 5), por el cual todo integrante de un grupo enemigo es concebido como representativo del conjunto social al que pertenece, aun cuando, en un contexto estatal como el que corresponde al Reino Antiguo egipcio, se pudo enlazar tal principio con una cosmovisión jerárquica que destacara a determinadas figuras de autoridad (éste pudo ser el caso de las escenas de sometimiento del enemigo y, tal vez, del motivo que veremos en los párrafos siguientes). Es decir que el daño físico y emocional infligido a los individuos (en la práctica y/o en la imagen) era simultáneamente una agresión dirigida contra el grupo social enemigo, y era precisamente esta identificación colectiva la que daba sentido a tal práctica o representación.<sup>6</sup>

Estas observaciones pueden ser apuntaladas si atendemos al segundo elemento que aparece en algunos de los fragmentos disponibles y que es sensible a esta discusión. Se trata del motivo de la “familia libia” que se testimonia por primera vez en el reinado de Sahure (por ejemplo, en el registro inferior del bloque que acabamos de considerar) y se reitera en reinados posteriores,

6 Unos documentos del Reino Medio presentan un escenario en el cual la familia de un individuo acusado de desertión o evasión tributaria era retenida en una prisión todo el tiempo que el acusado permanecía prófugo, lo que demuestra la tendencia del Estado egipcio a coaccionar mediante una consideración de la identificación parental, fuera de súbditos o de enemigos. Véase Campagno (2018: 122).

incluso traspasando el Reino Antiguo (Stockfish, 1996; Moreno García, 2004: 155; Spalinger, 2017).

Aquí una madre y dos hijos, posiblemente la familia del jefe libio a punto de ser ejecutado por el rey, permanecen de pie mirando en dirección precisamente a esta escena de sometimiento (que en el bloque que mencionamos se ha perdido). El brazo izquierdo cae hacia un lado mientras el derecho se eleva a la altura de la parte superior de la cabeza. En su similitud con un gesto de duelo (Smith, 1949: 345), tal imagen parece comunicar la consternación y aflicción de la familia ante la observación de la ejecución latente del jefe o cabeza de familia (Bestock, 2018: 96, 116). Posiblemente este detalle potenciara la idea de debilidad del grupo enemigo mediante la representación de la indefensión de la familia que queda a merced del vencedor. Por otro lado, no parece casual que tal reconocimiento del sufrimiento emocional de los miembros de la comunidad enemiga sea manifestado mediante una referencia a las relaciones parentales, pues éstas a un mismo tiempo convocan los afectos más inmediatos y contribuyen a la articulación social (véase Campagno, 2018: 103-126). La afirmación del rey egipcio (de signo estatal) se presenta pues como irrupción en –y dislocación de– la trama social (de signo parental) extranjera –, como mínimo, de su élite–, aun cuando no podamos saber si entre las poblaciones del ámbito libio de esta época existían o no pautas de organización social estatal acopladas a los lazos parentales de sus segmentos o élites. En cualquier caso, la desarticulación parental del enemigo y el tormento emocional infligido en el seno del grupo afectivo posiblemente fueran potentes declaraciones de triunfo militar y de preeminencia político-ideológica de la realeza egipcia.

### Escenas de enfrentamiento y/o agresión militar

Algunos bloques decorados provenientes de complejos funerarios regios y relieves o pinturas murales de tumbas de funcionarios, contienen en estado fragmentario escenas de enfrentamiento militar. En ellas se pueden distinguir nuevamente contorsiones en los cuerpos de los enemigos (allí donde pueden ser identificados se trata de asiáticos), algunos incluso cayendo hacia atrás o directamente de cabeza, lo que denota su reciente o inminente deceso y quizás el tormento de una muerte violenta y dolorosa. Acaso más interesantes son otros detalles que acompañan a dos de estas escenas, provenientes de las tumbas de los funcionarios Kaemheset en Saqqara (Dinastía V) e Inti en Deshasha (Dinastía V o comienzos de la Dinastía VI) [Figs. 4 y 5].<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Sobre los relieves murales de Kaemheset e Inti, véase Petrie (1898: 5-7, pl. IV); Quibell y Hayter (1927: 25, frontispicio); Kanawati y McFarlane (1993: 24-25, pl. 27); McFarlane (2003: 33, pl. 48); Hamblin (2006: 362-363); Mourad (2011); Bestock (2018: 225-230).

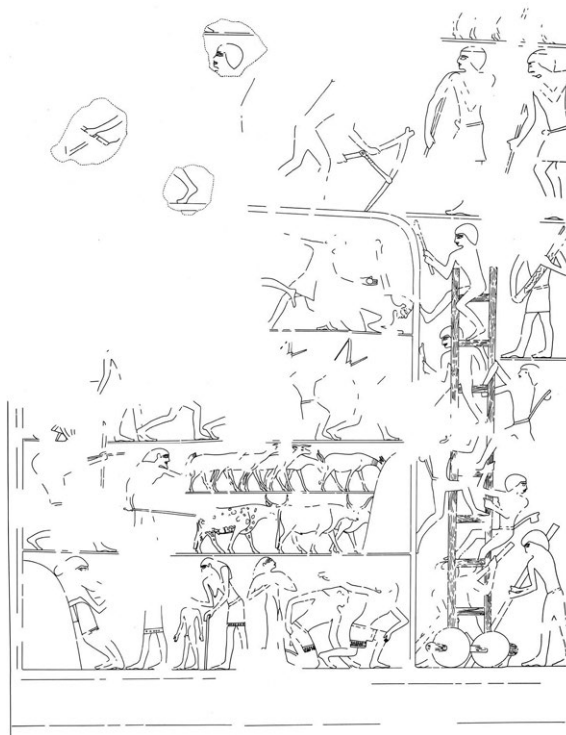


Fig. 4. Reproducción lineal de una escena en la tumba de Kaemheset en Saqqara (Mourad, 2011: fig. 1).



Fig. 5. Reproducción lineal de una escena en la tumba de Inti en Deshasha (detalle a partir de Bestock, 2018: fig. 8.3).

Tanto las escenas de la tumba de Inti como las correspondientes a Kaemheset representan el ataque de tropas egipcias armadas con hachas, arcos y flechas a recintos fortificados presumiblemente asiáticos. En ambas se libran combates fuera del recinto (en la tumba de Kaemheset esto es menos claro, pero queda sugerido en la reproducción ofrecida por Quibell y Hayter): los egipcios son mostrados de pie mientras que los asiáticos, a menudo atravesados por flechas, son representados “cayendo, caídos o siendo físicamente superados” por los egipcios (Mourad, 2011: 140). Grupos de egipcios montan y escalan, a su vez, una escalera para trepar el muro, al tiempo que atacan la pared o minan sus cimientos. En el registro inferior de la escena externa de Inti es representada también una hilera de prisioneros.

Si bien lo ocurrido fuera de los recintos fortificados se corresponde con lo que ya hemos considerado en relación con las escenas de enfrentamiento, derrota y cautividad de los enemigos del Estado egipcio, lo que se representa dentro ofrece algunos datos adicionales (Shaw, 2019: 32-33). En cuatro (Kaemheset) y cinco (Inti) registros, se retrata a hombres, mujeres y niños (en evidente representación de las poblaciones asiáticas que habitaban dichos recintos) ejecutando acciones o exhibiendo gestos corporales.

Una postura que se repite involucra a sendos individuos que se agachan junto a los muros y dirigen sus rostros hacia el suelo precisamente en las ubicaciones que están siendo atacadas desde fuera por combatientes egipcios. Un brazo se apoya en el suelo y el otro se alza ligeramente hacia atrás. Si bien parece claro que dichos personajes están reaccionando a la acción destructiva que está sucediendo del otro lado del muro, menos evidente es la clase específica de actividad o estado que se les está atribuyendo.

Por otro lado, se ha interpretado a dos figuras ligeramente inclinadas que aparecen en el registro inferior de la fortificación del relieve mural de Kaemheset como habitantes o centinelas que están oyendo lo que sucede afuera (Mourad, 2011: 136), quizás dando aviso al resto de la población, según parece sugerir el brazo levantado hacia atrás de uno de ellos. Si bien no puede descartarse un sentido similar para los individuos que acercan sus rostros al suelo junto al muro, en éstos la ubicación y el ademán corporal parecen referir menos a una voz de alarma que a una acción vehemente o alborotada (de hecho, en el relieve de Kaemheset, dicho personaje está a la derecha de otro que parece estar arrojando un proyectil con la mano, es decir, en un registro en el que la defensa o el enfrentamiento militar es evidente, y en la tumba de Inti lo siguen unos personajes posiblemente ya heridos, uno de ellos sosteniendo un arco). Mourad (2011: 156, n. 107) señala que puede pensarse en una de tres opciones: el intento por contener la incursión, la preparación para un ataque o una rendición. Asumiendo el riesgo de sucumbir en la sobreinterpretación, podemos aceptar la primera de las posibilidades pero reconociendo que, cualquiera sea la opción que se estime más viable, la postura adoptada por el personaje y el contexto en el que está situada denota cierta manifestación de apremio y desesperación.

Una característica compartida por las representaciones de ambas tumbas es, como ya indicamos, la presencia dentro de los recintos no sólo de hombres sino también de mujeres. En el relieve de Kaemheset, una mujer presumiblemente asiática ubicada en el registro inferior eleva la mirada y lleva sus manos al pecho; en el ejemplar de Inti, una mujer y un niño situados en el registro superior delante de un hombre que parece pisar (quizás preparando) o quebrar (posible señal de sumisión) un arco, levantan un brazo a la altura de la cabeza, de un modo que recuerda el luto de las imágenes de duelo y la consternación que parecen representar las escenas de la “familia libia”.

En el registro inmediatamente inferior de la escena de Inti, una mujer se lleva una mano a la cabeza, posiblemente agarrándose el cabello, frente a un hombre sentado en una especie de banco o trono que realiza un gesto similar. Dado el contexto de violencia e inminente derrota de las imágenes, no resulta arriesgado identificar tales gestos como manifestaciones de angustia, duelo, temor e incluso desesperación (Hamblin, 2006: 362; Mourad, 2011: 143; véase Beaux, 2012: 1568). De todos modos, las mujeres también realizan otras actividades, como consolar o conducir a un niño a un refugio o hacia una ruta de escape (es el caso de una anciana en el registro inferior del relieve de Kaemheset) o ejecutar tareas que algunos autores han interpretado alternativamente como asistir a heridos o atacar a otros personajes, por ejemplo asiáticos involucrados en algún conflicto interno (Petrie, 1898: 6; Hamblin, 2006: 362; Mourad, 2011: 143; Bestock, 2018: 229).

Se ha sugerido que este rol activo (aunque difuso) de las mujeres dentro de la fortificación asiática pudo constituir un condimento de alteridad (Matić, 2018: 255) que buscaría remarcar la debilidad del enemigo, cuyos exponentes masculinos adultos estarían requiriendo la asistencia de (o estarían siendo atacados por) la población femenina. Sin embargo, la composición conjunta de Inti sugiere antes bien que simplemente se prioriza la representación de los combatientes masculinos en las escenas de lucha a las afueras del recinto, mientras que el interior de éste y el desfile de prisioneros incluyen también a los sectores de la sociedad que serían considerados ajenos al campo de batalla pero no necesariamente a la defensa del asentamiento o a la necesidad de protección, es decir, hombres y mujeres ancianos, mujeres adultas y niños. La debilidad y el padecimiento físico y emocional quedan ilustrados, en cualquier caso, en las propias escenas protagonizadas por todas estas figuras, cualquiera sea su género y franja etaria (Mourad, 2011: 144), retratadas con posturas y gestos que delatan heridas físicas, lamentaciones, temor, angustia, desesperación y, tal vez, caóticos enfrentamientos mutuos que refuerzan o afirman el contraste con los ordenados, victoriosos e imperturbables combatientes egipcios.

Finalmente, no se puede concluir este apartado sin referir brevemente al desconcierto que generan unas líneas o sucesiones de formas redondeadas que conectan la parte trasera de dos figuras humanas con el suelo en el cuarto registro desde la base de la fortificación en la tumba de Inti. Sin paralelos conocidos, se ha sugerido que podrían representar a individuos defecando, acaso por el miedo o el estrés de la situación (Mourad, 2011: 143; Bestock, 2018: 229; véase Centeno y Enriquez, 2016: 35), o a heridos sangrando, en línea con el contexto de violencia dentro y fuera de la fortificación (Mourad, 2011: 143). Cualquiera sea la interpretación, lo que queda claro es que el ámbito habitado por los enemigos del rey de Egipto admite unas prácticas y reacciones emocionales que resaltan lo caótico de estos individuos o grupos, determinados por una imputación de rebeldía y debilidad que, en cierto modo, justifica su representación como receptores –física y emocionalmente afectados– de la violencia, y garantiza ideológicamente su condición de derrotados.

## Reflexiones finales

En los párrafos precedentes omitimos deliberadamente una consideración sobre la actividad militar propiamente dicha en el Reino Antiguo. Nuestro objetivo, como quedó explicitado en la introducción, fue identificar indicios de una conciencia o reconocimiento de las emociones experimentadas por los enemigos derrotados en las imágenes bélicas y posbélicas de la realeza y los funcionarios egipcios del período. Dado este interés específico, también se han obviado cuestiones que merecerían un tratamiento propio, como los efectos emocionales buscados o

provocados en las audiencias (humanas o divinas) de tales imágenes (Baines, 2017: 265-266; Bestock, 2018: 267; McDonald, 2020: 9), o aquello que las fuentes escritas (y no solamente la iconografía) permiten inferir sobre las reacciones emocionales de los enemigos y, tal vez, de los propios combatientes egipcios.

La inexpresividad de los rostros en la iconografía del período motivó que evaluáramos las posturas corporales y sus contextos de presentación, recurriendo a analogías con los aspectos gráficos y morfológicos de la escritura jeroglífica toda vez que ello resultó conveniente. Los relieves rupestres en el Sinaí meridional y los bloques decorados en complejos mortuorios reales y en tumbas de funcionarios, mayormente del norte de Egipto, permitieron considerar manifestaciones de emociones en imágenes de un enemigo a punto de ser ejecutado por el rey, de cuerpos pisoteados por el rey en forma de animal cuadrúpedo, de hileras de prisioneros y de combates armados (incluido el asalto y la defensa de fortificaciones), todo ello como evocación de acciones militares del Estado egipcio en el sur (ámbito nubio), el oeste (ámbito libio) y el noreste (Sinaí y Levante meridional), sin que pueda descartarse el ejercicio de la violencia también sobre población egipcia.

Se trata, desde luego, de los enemigos genéricos del Estado egipcio según la cosmovisión del período (Spalinger, 2017: 412-413), cuya subyugación ritual formaba parte de la configuración ideológica de la realeza, lo cual explica en gran medida su recurrente representación en espacios culturales y funerarios. Ello no excluye, sin embargo, la realización efectiva de actividades militares y la captura de prisioneros de dichas áreas geográficas –cualesquiera fueran sus coordenadas espaciales específicas–, como sugieren otros testimonios complementarios de orden textual, iconográfico y arqueológico (Gnirs, 1999: 75-78; Martínez Babón, 2007: 21-29; Shaw, 2019: 24-26). En cualquier caso, lo que nos ha interesado en estas páginas es indagar en la inclusión de señales de emociones en los modos de representar los cuerpos de los enemigos del Estado egipcio, cuyo contraste con la impasibilidad e inexpresividad del rey y de las tropas egipcias ha quedado debidamente señalado. Este contraste parece destacar una oposición ideológica entre, por un lado, el orden y el poder faraónicos, y por el otro, la debilidad y emocionalidad de los enemigos, pertenecientes al ámbito del caos.

De este modo, este abordaje permitió inferir manifestaciones de congoja y temor en los personajes a punto de ser ejecutados por el rey en los relieves rupestres de Wadi Maghara y en los individuos pisoteados por el rey en forma de animal cuadrúpedo en escenas de complejos funerarios regios. También condujo a visibilizar alguna expresión de abatimiento entre las hileras de prisioneros que, convertidos en botín de guerra, se verían obligados a adorar o suplicar al rey, en una escena en la que al tormento físico de cautivos atados y contorsionados se añade la dimensión colectiva por la cual la violencia y el desarraigo parecen afectar también a las comunidades y grupos parentales, cuya centralidad es destacada mediante la manifestación de afecto entre congéneres. El motivo de la familia libia refuerza esta interpretación al incorporar un gesto de duelo que resalta la aflicción y consternación de la familia del jefe a punto de ser ejecutado y parece comunicar la derrota y debilidad del grupo enemigo mediante la idea de indefensión y desarticulación o dislocación de su trama parental (o, cuando menos, de la trama del núcleo parental de la élite).

Finalmente, se evaluaron las posturas corporales de las figuras que integran las escenas de enfrentamiento y agresión militar en torno a –y, sobre todo, dentro de– sendas fortificaciones representadas en las tumbas de dos funcionarios del Estado egipcio. Aquí se pudieron observar expresiones de apremio, desesperación, temor, angustia y duelo, incluyéndose dos curiosas representaciones que pueden interpretarse como individuos sangrando o bien defecando por el

estrés de la situación. Nuevamente, la inclusión de hombres, mujeres y niños entre las víctimas (directas e indirectas) de la violencia estatal sugiere la implicación del conjunto social –con todos sus componentes parentales– en este contexto que es tanto de agresión y defensa militar como de padecimiento físico y emocional.

En suma, pudimos constatar que el sufrimiento físico y emocional infligido a los enemigos en la guerra no sólo no era ocultado sino que formaba parte de las representaciones del triunfo militar y de la evocación de la preeminencia política e ideológica del Estado egipcio, como mínimo en la iconografía. Esto quizás también nos ofrezca algunas pistas sobre la experiencia mundana o material de la guerra en los años del Reino Antiguo.



## Bibliografía

- » Allen, J. P. (2005). *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- » Altenmüller, B. (1977). Gefühlsbewegungen, en: Helck, W. y Otto, E. (eds.), *Lexikon der Ägyptologie. Band II*. Wiesbaden: Harrassowitz, 508-509.
- » Baines, J. (1995). Kingship, Definition of Culture, and Legitimation, en: O'Connor, D. y Silverman, D. P. (eds.), *Ancient Egyptian kingship*. Leiden: Brill, 3-47.
- » Baines, J. (2017). Epilogue: On Ancient Pictorial Representations of Emotion: Concluding Comments with Examples from Egypt, en: Kipfer, S. (ed.), *Visualizing Emotions in the Ancient Near East*. Friburgo / Gotinga: Academic Press / Vandenhoeck, 263-285.
- » Beau, N. (2012). Joie et tristesse en Égypte ancienne: Archéologie de l'émotion, en: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres* 4: 1565-1590.
- » Berens, V. (2017). Het creëren van het onbestaande. Composietdieren van de Predynastieke tijd tot en met het middenrijk, en: *Ta-Mery* 2016-2017: 2-21.
- » Bestock, L. (2018). *Violence and Power in Ancient Egypt: Image and Ideology before the New Kingdom*. Londres / Nueva York: Routledge.
- » Borchardt, L. (1913). *Das Grabdenkmal des Königs S'ahu-Re'. Band 2: Die Wandbilder*. Leipzig: J. C. Hinrichs.
- » Brunner, H. (1977). Herz, en: Helck, W. y Otto, E. (eds.), *Lexikon der Ägyptologie. Band II*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1158-1167.
- » Brunner-Traut, E. (1977). Gesten, en: Helck, W. y Otto, E. (eds.), *Lexikon der Ägyptologie. Band II*. Wiesbaden: Harrassowitz, 574-585.
- » Campagno, M. (2018). *Lógicas sociales en el antiguo Egipto. Diez estudios*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Centeno, M. A. y Enriquez, E. (2016). *War and Society*. Cambridge / Malden: Polity Press.
- » Cervelló Autuori, J. (2015). *Escrituras, lengua y cultura en el antiguo Egipto*. Bellaterra: Edicions UAB.
- » Clausewitz, C. von (1984 [1832]). *De la guerra*. Barcelona: Labor.
- » Davis, W. (1992). *Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*. Berkeley / Los Ángeles / Oxford: University of California Press.
- » Downes, S., Lynch, A. y O'Loughlin, K. (2015). Introduction - War as Emotion: Cultural Fields of Conflict and Feeling, en: Downes, S., Lynch, A. y O'Loughlin, K. (eds.), *Emotions and War. Medieval to Romantic Literature*. Hampshire / Nueva York: Palgrave Macmillan, 1-23.
- » Gardiner, A. H. y Peet, T. E. (1917). *The Inscriptions of Sinai. Part I. Introduction and Plates*. Londres: Egypt Exploration Fund.
- » Gnirs, A. M. (1999). Ancient Egypt, en: Raaflaub, K. y Rosenstein, N. (eds.), *War and Society in the Ancient and Medieval Worlds. Asia, the Mediterranean, Europe, and Mesoamerica*. Washington: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 71-104.
- » Hall, E. S. (1986). *The Pharaoh Smites his Enemies. A Comparative Study*. Munich: Deutscher Kunstverlag.
- » Hamblin, W. J. (2006). *Warfare in the Ancient Near East to 1600 BC. Holy Warriors at the Dawn of History*. Londres / Nueva York: Routledge.

- » Hannig, R. (2003). *Ägyptisches Wörterbuch I. Altes Reich und Erste Zwischenzeit*. Maguncia: Von Zabern.
- » Hannig, R. (2006). *Ägyptisches Wörterbuch II. Mittleres Reich und Zweite Zwischenzeit. Teil 1*. Maguncia: Von Zabern.
- » Kanawati, N. y McFarlane, A. (1993). *Deshasha. The tombs of Inti, Shedu and Others*. Sidney: The Australian Centre for Egyptology.
- » Keegan, J. (2013 [1976]). *El rostro de la batalla*. Madrid: Turner.
- » Kelly, R. C. (2000). *Warless Societies and the Origin of War*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- » Kipfer, S. (2017). Visualizing Emotions in the Ancient Near East - An Introduction, en: Kipfer, S. (ed.), *Visualizing Emotions in the Ancient Near East*. Friburgo / Gotinga: Academic Press / Vandenhoeck, 1-23.
- » Lichtheim, M. (2006 [1973]). *Ancient Egyptian Literature. Volume I: The Old and Middle Kingdoms*. Berkeley / Los Ángeles: University of California Press.
- » Loprieno, A. (2012). Slavery and Servitude, en: Froot, E. y Wendrich, W. (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Ángeles: UCLA. En línea: <https://escholarship.org/uc/item/8mx2073f>. [Consultado: 24-2-2023].
- » Martínez Babón, J. (2007). *Faraones guerreros. Historia militar de Egipto desde la Dinastía I hasta la XXVI*. Sant Feliu de Guíxols: Gràfiques Bigas.
- » Matić, U. (2018). Traditionally Unharmred? Women and Children in New Kingdom Battle Scenes, en: Kahlbacher, A. y Priglinger, E. (eds.), *Tradition and Transformation in Ancient Egypt*. Viena: Austrian Academy of Sciences Press, 245-260.
- » McDonald, A. (2020). Emotions, en: *UCLA Encyclopedia of Egyptology* 1 (1). En línea: <https://escholarship.org/uc/item/1t5224vj>. [Consultado: 24-2-2023].
- » McFarlane, A. (2003). *Mastabas at Saqqara: Kaiemheset, Kaipunesut, Kaiemsenu, Sehetepu, and others*. Oxford: Aris and Phillips.
- » Moreno García, J. C. (2004). *Egipto en el Imperio Antiguo (2650-2150 antes de Cristo)*. Barcelona: Bellaterra.
- » Mourad, A.-L. (2011). Siege Scenes of the Old Kingdom, en: *Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 22: 135-158.
- » Pampler, J. (2015 [2012]). *The History of Emotions. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- » Petrie, W. M. F. (1898). *Deshasheh, 1897*. Londres: Egypt Exploration Fund.
- » Piankoff, A. (1930). *Le "cœur" dans les textes Égyptiens*. París: Geuthner.
- » Quibell, J. E. y Hayter, A. G. K. (1927). *Teti Pyramid, North Side*. El Cairo: Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale.
- » Reddy, W. M. (2004). *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Roth, A. M. (2014). Representing the Other Non-Egyptians in Pharaonic Iconography, en: Hartwig, M. K. (ed.), *A Companion to Ancient Egyptian Art*. Chichester: Wiley-Blackwell, 155-174.
- » Shaw, I. (2019). *Ancient Egyptian Warfare: Pharaonic Tactics, Weapons and Ideology*. Havertown: Casemate Publishers.
- » Smith, W. S. (1949). *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, 2da edición. Londres: Oxford University Press.
- » Spalinger, A. J. (2017). The trope issue of Old Kingdom war reliefs, en: Bárta, M., Coppens, F. y Krejčí,

- J. (eds.), *Abusir and Saqqara in the year 2015*. Praga: Faculty of Arts, Charles University, 401-417.
- » Stockfisch, D. (1996). Bemerkungen zur sog. 'libyschen Familie', en: Schade-Busch, M. (ed.), *Wege öffnen: Festschrift für Rolf Gundlach zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden: Harrassowitz, 315-325.
  - » Strudwick, N. C. (2005). *Texts from the Pyramid Age*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
  - » Teeter, E. (2000). The Body in Ancient Egyptian Texts and Representations (Plate 6), en: *Bulletin of the American Society of Papyrologists* 37: 149-170.
  - » Tobin, V. A. (1993). Divine Conflict in the Pyramid Texts, en: *Journal of the American Research Center in Egypt* 30: 93-110.
  - » Wagner-Durand, E. (2020). Imaging Emotions. Emotional Communities of Mesopotamia and the Potential of an 'Emotional Turn' in the Study of Visual Cultures, en: Bracker, J. (ed.), *Homo pictor: Image Studies and Archaeology in Dialogue*. Heidelberg: Propylaeum, 235-279.
  - » Westendorf, W. (1986). Trauer, en: Helck, W. y Otto, E. (eds.), *Lexikon der Ägyptologie. Band VI*. Wiesbaden: Harrassowitz, 744-745.
  - » Wilkinson, R. H. (1995 [1992]). *Cómo leer el arte egipcio. Guía de jeroglíficos del antiguo Egipto*. Barcelona: Crítica.