



## Caos y Orden Acerca de dos paletas del Predinástico Tardío

Marcelo Campagno - Universidad de Buenos Aires

*"Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres"*

Jorge Luis Borges  
*El Libro de los Seres Imaginarios*

[The possibility of a cosmic order subverted by the power of chaos was one of the most important preoccupations of Egyptian thought. Against this kind of threats, the god-king -as a keeper of *ma'at*- was the divine protector of Egypt. We find this preoccupation in two decorated palettes of Late Predynastic Period: the palette of Two Dogs or palette of Hierakonpolis (Ashmolean Museum, Oxford) and the palette of the Metropolitan Museum of New York. The first seems to represent a totally chaotic world -posing a real threat to society- while the second, with the extraordinary image of the royal *serekh* in the centre of the palette, seems to symbolize the (re)imposition of divine order on a previously chaotic scene.]

A lo largo de la época faraónica, una de las preocupaciones más profundas que deja entrever el pensamiento egipcio es la que refiere a la temible amenaza de que el orden -ese orden querido por los dioses- se viera afectado por las siempre acechantes fuerzas del caos. En efecto, la posibilidad de que el desorden hiciera irrupción era concebida como el mayor peligro que podía afrontar la sociedad del Nilo.

Por cierto, los egipcios concebían también el modo de superar el caos y de mantener el orden divino: el rey-dios, el garante de *ma'at*, estaba allí para proteger a Egipto, para aniquilar cualquier fuerza enemiga y asegurar la armonía deseada por sus padres divinos.

Justamente por ello, no es casual que los egipcios consideraran que uno de los momentos de mayor riesgo para toda la sociedad era el de la muerte del monarca: hasta que la sucesión real no estuviera garantizada, el país entero se hallaba al borde del caos<sup>1</sup>. Tampoco resulta accidente, entonces, que cada crisis política fuera vista como la emergencia de las fuerzas del mal y que su resolución fuera vivida como el triunfo final del faraón, el repositor del orden perdido. Así, por ejemplo, la profecía "retrospectiva" del sacerdote Neferti describe la situación de Egipto durante el primer período intermedio en estos términos:

*"El país está completamente arruinado; nada subsiste [...] Todo lo bueno ha desaparecido [...] Te muestro lo que estaba abajo de todo (colocado ahora) por encima de todo".*

Más abajo, al referirse a la superación de la crisis, el sacerdote predice:

1. Cf. Frankfort, 1976 [1948], 125.

*"Pero he aquí que un rey vendrá del sur, llamado Ameni, justificado [...] Los enemigos estarán supeditados a su cólera y los rebeldes a su poder [...] La justicia retornará a su lugar, mientras que la iniquidad será expulsada".<sup>2</sup>*

Incluso en los más tempranos documentos estatales, el monarca es presentado como el superador del caos y el garante del orden. Al menos, parece posible interpretar de este modo el motivo iconográfico del "héroe dominando animales", en el que una figura masculina -que, de acuerdo con Kemp, podría ser la imagen de un rey- se interpone entre dos grandes animales simétricamente opuestos, alcanzando así la armonía inherente al "*verdadero punto de detención de la lucha*"<sup>3</sup>. Nosotros pensamos que esa preocupación inicial por el caos y por el modo de superarlo puede ser rastreada también en otros objetos típicos de la iconografía estatal temprana: las paletas decoradas del Predinástico Tardío. En este sentido, propondremos aquí interpretar en forma comparativa la conocida paleta de Hieracópolis o de los Dos Canes (Ashmolean Museum de Oxford)<sup>4</sup> y la menos tratada paleta del Metropolitan Museum de New York<sup>5</sup>, de la que sólo se conserva su porción central.

En principio, una primera mirada de conjunto permite notar una serie de diferencias y similitudes entre ambas paletas. En efecto, el tamaño de la paleta de Hieracópolis (aproximadamente 42 x 21,5 cm) es sensiblemente mayor que el del fragmento conservado en New York (9 x 5,5 cm) e incluso que el de su hipotética dimensión total (cerca de 12,5 x 7,8 cm), estimada a partir de la reconstrucción propuesta por H. Fischer<sup>6</sup>. Por otra parte, la paleta de Hieracópolis presenta sus dos caras cubiertas de motivos iconográficos, en tanto que la del Metropolitan Museum no ofrece decoración en su reverso.

En cuanto a las similitudes, es necesario destacar, en primer lugar, que en ambos casos se trata de un mismo tipo de objeto, esto es, paletas de esquisto decoradas, con una casi segura finalidad ritual-funeraria, en las que el área para la preparación de pinturas ha quedado reducida a "*un receptáculo circular bordeado sobre lo que habitualmente es identificado como el anverso*"<sup>7</sup>. En relación a su procedencia temporal, las dos paletas remiten al período de Nagada III, pudiendo ser referidas ambas a lo que se conoce como "paletas decoradas del primer grupo"<sup>8</sup>. Por lo demás, la iconografía presenta, tanto en una como en otra, un conjunto de animales salvajes reales y fantásticos, y -si se acepta la

2. Lefebvre, 1949, 96-105. La traducción del francés es nuestra.

3. Cf. Kemp, 1992 [1989], 62. El motivo aparece claramente entre la iconografía de la tumba 100 de Hieracópolis, en un marfil decorado hieracopolitano y en el mango de cuchillo de Gebel el-Arak.

4. Ashmolean Museum E 3924. Cf. Quibell y Green, 1902, 41 y pl. 28; Gilbert, 1947, 40; Vandier, 1952, 579-83; Petrie, 1953, 13 y pl. 15-16; Fischer, 1958, 66-7, 75-83; Asselberghs, 1961, 191, 286-7; Davis, 1976, 409-12; 1989, 141-2; Finkenstaedt, 1984, 107-10; Rice, 1990, 155; Cialowicz, 1991, 43-6, 60-6; Kemp, 1992 [1989], 62; Midant-Reynes, 1992, 224-6; Baines, 1993, 60-4. Cf. también nuestras figs. 1 y 2 e Ilustr. I y II.

5. Metropolitan Museum of Art 28.9.8. Cf. Hayes, 1953, 28-9; Montet, 1955, 194-7; Fischer, 1958, 73, 82-8; Asselberghs, 1961, 200, 288-9; Cialowicz, 1991, 48-9, 70-2. Cf. también nuestras figs. 3 y 4 e Ilustr. III y IV. Expresamos aquí nuestro agradecimiento al Dr. James P. Allen, quien nos ha proporcionado excelentes fotografías e información sobre esta paleta.

6. Cf. Fischer, 1958, 73.

7. Fischer, 1958, 64. La traducción es nuestra.

8. Las paletas decoradas del "primer grupo" se distinguen de las del "segundo grupo" (vg. paletas de Narmer o del Tributo Libio) en la medida en que, si bien en ambos la iconografía cubre todo el espacio disponible en las paletas, las del primero no disponen de separaciones netamente diferenciadas entre los diversos motivos así como tampoco aparecen en ellas elementos de escritura jeroglífica. Se ha supuesto que tales diferencias estilísticas expresan también una precedencia temporal del primer grupo sobre el segundo. Cf. Vandier, 1952, 570-3; Midant-Reynes, 1992, 223-4.

reconstrucción de la paleta del Metropolitan Museum propuesta por Fischer<sup>9</sup>- las escenas representadas en ambas paletas se hallarían enmarcadas por las figuras heráldicas de dos grandes canes, que han sido identificados alternativamente con perros de caza, con chacales y con licaones. De este modo, existen suficientes elementos en común como para que nuestra puesta en comparación resulte -al menos- lícita<sup>10</sup>. Veamos ahora los motivos iconográficos de las paletas un poco más en detalle.

*La Paleta de Hieracópolis o Paleta de los Dos Canes (Figs. 1 y 2)*

En el anverso, la parte superior de la escena se halla dominada por dos grandes animales fantásticos enfrentados, que presentan cuerpos y cabezas de aspecto felino y largos cuellos serpentiformes que rodean la cavidad central para la colocación de pinturas. Estos animales "monstruosos" parecen hallarse a punto de devorar una gacela en posición indefensa. El cuadro es completado por tres "canes" de aspecto similar al de los que enmarcan la paleta y un ave (que Quibell había identificado como un buitre), que estarían merodeando en torno de la presa. En la parte inferior, tres perros (de aspecto distinto a los anteriores) aparecen en el momento en que se arrojan sobre cuatro antílopes para darles caza.

En el reverso, las escenas de caza se repiten. Entre las víctimas, es posible distinguir dos gacelas y otros tres antílopes, un carnero y un toro salvajes y -aunque no totalmente integrada a la lucha- una jirafa. Entre los animales agresores aparecen, en la parte superior, dos leones simétricamente preparados para el ataque, un felino fantástico de largo cuello (similar a los del anverso), un leopardo y otro animal fantástico con cuerpo de mamífero, grandes alas y cabeza de halcón. La parte inferior izquierda se halla ocupada por un personaje de aspecto antropozoomorfo, con cuerpo de aspecto humano y una cabeza -quizá una máscara- de un animal difícil de tipificar (chacal, zorro, asno, jirafa), que aparece tocando una especie de flauta.

¿Qué puede ser predicado acerca de esta paleta? La mayor parte de las situaciones representadas -las escenas de caza- sugiere la idea de un desorden generalizado, de conflictos que se despliegan en amplia escala. La violencia involucrada en cada acción de ataque y la presencia de animales fantásticos -siempre en actitud depredadora- refuerzan esa posible explicación. Kemp ha interpretado que tales escenas constituyen "*una alegoría de la vida representándola como una lucha desigual entre los fuertes y los débiles*"<sup>11</sup>. En efecto, más allá del referente estricto de cada uno de esos actos de caza, la imagen de conjunto parece presentar un cuadro de situación en el que el elemento caótico impera abiertamente<sup>12</sup>.

9. Fischer (1958, 82-3) ha considerado que la dirección en que parecen moverse los animales de la porción superior de la paleta y la existencia de "*trazos de pequeñas proyecciones triangulares*" permiten establecer una analogía entre la paleta del Metropolitan Museum y el fragmento de Munagat (fig. 5), en el que el animal heráldico es una hembra, hacia la cual se dirigen dos animales de aspecto canino.

10. Los datos acerca del área de procedencia de ambas paletas -que quizá aportaran mayores precisiones acerca de los "vínculos" entre una y otra- permanecen incompletos. La paleta de los Dos Canes proviene del Depósito Principal de Hieracópolis (Quibell y Green, 1902, 31), pero ignoramos el lugar del que procede la paleta del Metropolitan Museum. La posibilidad -enunciada por Fischer- de que esta última sea originaria del Delta nos parece remota, en la medida en que sólo se basa en su parecido con el denominado fragmento de Munagat, adquirido a un mercader quien dijo haberlo obtenido en esa localidad, cercana a Tanis (cf. Fischer, 1958, 77-8, 87-8).

11. Kemp, 1992 [1989], 62.

12. Basándose en la posibilidad de distinguir diversos "registros" que compondrían un orden narrativo, Davis (1976, 410-5) ha rechazado la interpretación que ve, en la decoración de la paleta, la descripción de un cuadro de caos. Sin embargo, no se trata de que tal cuadro surja de la presentación de un confuso enjambre de imágenes sino de la condición caótica que es inherente a las propias escenas de caza. Por lo demás, si -como señalan Kemp y Baines- los dos grandes canes heráldicos "contienen" el mundo desordenado que describe la paleta, su presencia misma refuerza el sentido caótico de las escenas allí "contenidas" (cf.

Ahora bien, además de las escenas de caza, otros dos motivos pueden ayudarnos a interpretar el significado de la paleta. Uno de ellos es el compuesto por los dos grandes animales fantásticos que dominan el anverso<sup>13</sup>. Nosotros pensamos que existen indicios para suponer que la iconografía egipcia de tiempos del Estado naciente los haya asociado a las fuerzas del desorden. Y esto, porque parece posible advertir cierta determinación por expresar que esos animales debían ser domeñados. En primer lugar, tal situación se presenta en un marfil decorado de Hieracópolis (fig. 10), donde el motivo del "héroe dominando animales" -un motivo íntimamente vinculado a la contención del caos- exhibe "monstruos" de este tipo como los animales que el líder controla. En segundo lugar, en el reverso de la paleta de Narmer (fig. 6), se observan también dos animales del mismo tipo, que son contenidos por dos hombres mediante sogas, a modo de riendas. No parece casual esta sujeción de los "monstruos", en la medida en que la paleta de Narmer como un todo constituye un monumento al orden logrado por el faraón. Y en tercer lugar, la idea de que los animales de este tipo representaban "una fuerza que [era] deseable controlar"<sup>14</sup> parece haberse mantenido durante mucho tiempo, si se considera el emblema del nomo de Cusae (fig. 7) en una época tan tardía como la del Reino Medio, en la que las fieras son sostenidas por un humano -en un estilo que recuerda al del referido motivo del "héroe dominando animales"- . En completa contraposición, en la paleta de Hieracópolis, los monstruos se enseñorean en el espacio, aparecen como la figura dominante. En función de ello, creemos que es posible pensar la existencia de una relación directa entre estos animales fantásticos y esas potencias del caos, que el monarca debía combatir<sup>15</sup>.

El segundo motivo que es interesante considerar es el del misterioso personaje del reverso, que es representado en el acto de tocar una flauta. Además de la discusión acerca de su condición de animal personificado o de ser humano enmascarado<sup>16</sup>, existe también un marcado desacuerdo acerca del tipo de animal evocado. Notablemente, la mayor parte de las identidades que le han sido atribuidas (perro, chacal, asno, jirafa) coinciden con las que habitualmente son dirigidas para interpretar la controvertida apariencia del animal del dios Set. Es que, como lo han notado Kemp y Rice<sup>17</sup>, cualquiera sea la identidad del animal, sus características son indudablemente setianas. Ahora bien, una de los principales atributos de Set es su rol de maestro del desorden, de "instigador de la confusión"<sup>18</sup>. De tal modo, lejos de dirigir una "fiesta de unión"<sup>19</sup>, el flautista setiano podría ser el artífice del comportamiento caótico de los animales o, al menos, uno de los protagonistas principales del desorden reinante. Por lo demás, las connotaciones setianas de esta paleta parecen quedar reforzadas si se considera una escena tardía, que es parte de la decoración de las tumbas del Reino Medio en Beni Hasan (fig. 11). Allí aparece Set en su imagen animal, seguido en procesión por dos cuadrúpedos, uno de los cuales exhibe una cabeza de halcón y un par de alas, en tanto que el otro

Kemp, 1992 [1989], 62; Baines, 1993, 63).

13. La posible procedencia asiática de estas representaciones no es de relevancia aquí, en la medida en que -aunque tal fuera el caso- lo que resulta decisivo no es el carácter "extraño" del motivo sino el radical proceso de resignificación a que habría sido sometido en el Nilo.

14. Fischer, 1958, 83. La traducción es nuestra.

15. Cialowicz (1991, 64) ha señalado que, muy probablemente, estos "serpopardos" hayan representado dioses, fuerzas de la naturaleza o protectores de los hombres a los que debía ofrecerse un sacrificio (la gacela presta a ser devorada). Sin embargo, tal interpretación no dispone de apoyo alguno en otros documentos. Antes bien, resulta muy poco plausible si se la contrasta con las restantes escenas en las que aparecen tales animales fantásticos.

16. Resulta ocioso trazar tal distinción en el análisis de un motivo iconográfico porque -al prescindir de la dimensión de lo real- el motivo iguala al hombre que porta una máscara de animal con el animal en sí mismo que aquél intentaba representar.

17. Cf. Rice, 1990, 155; Kemp, 1992 [1989], 62.

18. Te Velde, 1977, 7. La traducción es nuestra. Cf. también Bonhême y Forgeau, 1988, 68; Cervelló Autuori, 1993, 18-9.

19. Asselberghs, 1961, 286. La traducción es nuestra.

presenta un cuello y una cabeza de aspecto serpentiforme: se trata de los mismos animales fantásticos que aparecen en la paleta de Hieracópolis. La conexión entre los "monstruos" de la paleta y Set, entonces, no parece dar lugar a dudas.

Así pues, creemos que existen suficientes elementos para suponer que -en conjunto- los motivos representados en la paleta de Hieracópolis pudieron constituir uno de los modos elaborados por la iconografía de la tercera época de Nagada para expresar esa fuerza tan temida por los egipcios: el caos<sup>20</sup>.

Consideremos ahora el fragmento de paleta conservado en el Metropolitan Museum de New York.

#### *La Paleta del Metropolitan Museum de New York (Figs. 3 y 4)*

La paleta presenta iconografía en sólo una de sus caras. En la parte superior del lado decorado (el anverso) aparecen dos conjuntos de tres mamíferos, simétricamente dispuestos y orientados hacia los bordes de la paleta, identificados alternativamente con leones o con cachorros de licaones. En la porción central, una especie de enorme serpiente enroscada sugiere la cavidad destinada a la preparación de las pinturas. Sobre ella aparece la imagen de un *serekh* sobrevolado por un halcón, de un tipo diferente a otros ejemplares conocidos del Predinástico Tardío, cuyo nombre real no es posible establecer. A ambos lados de la serpiente y el *serekh* pueden apreciarse las figuras fragmentarias de dos animales semejantes -posiblemente chacales o licaones-, colocados en forma simétrica. Por debajo, se presenta un animal fantástico, con cuerpo y cabeza de felino y un largo cuello serpentiforme. Finalmente, en la parte inferior, aparecen dos animales con aspecto de canes -nuevamente, posibles licaones o chacales- de los que el estado fragmentario de la paleta sólo permite distinguir sus cabezas, enfrentadas una a la otra.

La primera impresión que se obtiene al observar la paleta es la ordenada centralidad que adquiere el motivo de la serpiente enroscada sobre la que se posa el *serekh* real. En efecto, todo el resto de la paleta -o por lo menos, de la parte que se conserva- parece organizarse armónicamente a partir de esa figura central. Los animales -canes o leones- de la parte superior se organizan en dos grupos de tres individuos notablemente simétricos, que corren desde la céntrica imagen del símbolo monárquico<sup>21</sup>. Ese mismo ordenamiento simétrico puede advertirse en los canes representados en los laterales del motivo central, y también en las cabezas de canes que aparecen en la porción inferior.

¿Por qué todo el espacio de la paleta queda organizado a partir de la figura de la serpiente<sup>22</sup>

20. Una vez más, la posibilidad de que los canes heráldicos actúen en la paleta como representantes de la realeza para contener el desorden (cf. nota 12) resulta compatible con el pensamiento egipcio, que difícilmente pudiera haber concebido la idea de un caos absoluto, sin expediente posible de superación o contención. Sin embargo, en tal caso, la posición de la realeza en los bordes de la paleta, sólo "enmarcando" el desorden, contrasta notablemente con la posición central que -como veremos- detenta en la paleta del Metropolitan Museum.

21. En virtud de las analogías con el denominado fragmento de Munagat (fig. 5), Fischer ha señalado que esos animales estaban relacionados directamente con los animales heráldicos que debió poseer la paleta: en tal caso, los grandes animales serían hembras de licaones y los pequeños, cachorros dirigiéndose hacia su madre en búsqueda de "obtener leche" (cf. Fischer, 1958, 79-84. La traducción es nuestra. Cf. también la opinión de Cialowicz, 1991, 71). A nosotros nos interesa más la disposición de las figuras en el espacio -el orden y la simetría por contraposición al caos en la paleta de Hieracópolis- que el significado puntual de cada motivo. Sin embargo, si éste fuera el caso, también resulta notable la diferencia entre las escenas de salvajismo y matanza en la paleta de Hieracópolis y la condición generadora de vida que implica el acto de amamantar.

22. ¿Qué significa esa gran serpiente enroscada? No lo sabemos. Montet (1955, 194-7) la había interpretado como la representación de una trampa de fosa para cazar animales, y la había vinculado al *serekh* del monarca "porque la caza es ante todo un placer real" (la traducción es nuestra). Asselberghs (1961, 289), en cambio, la explicaba como una enorme "cola". Podríamos pensar que, también en este último caso, podría haber una relación con el faraón, si se recuerda la cola postiza que

sobre la que se sitúa el *serekh*? Porque el *serekh* con el halcón representa al monarca, constituye -en sí mismo- una imagen del rey-dios. En efecto, desde los tiempos del Estado emergente, el pensamiento egipcio había trazado una complicada relación de equivalencias entre el monarca, el dios-halcón y el palacio (representado por el *serekh*). En palabras de Baines, "*el rey es la manifestación de Horus pero Horus lo protege; se instala en el palacio donde recibe la protección, pero palacio y rey son [también] equivalentes*"<sup>23</sup>. Y esa relación entre palacio, rey y Horus había sido plasmada por la temprana iconografía estatal a través de la imagen del *serekh* con el halcón, como expresión sintética de la realeza divina de Egipto. Así pues, el *serekh* en la paleta del Metropolitan Museum -único conocido en este tipo de objetos- representa la aparición en escena del rey-dios, del ser que constituye el referente absoluto, el centro por excelencia de toda la sociedad egipcia.

Es que, con la aparición del Estado, todo el campo de las representaciones iconográficas se reordena en función de la adopción de la realeza como motivo francamente dominante. A través de la figura del monarca y de los actos -siempre necesarios- que éste lleva a cabo, la realeza se constituye en el tema excluyente de toda la producción artística egipcia. Y si la iconografía coloca al faraón en el centro de la escena, es porque él es el núcleo incuestionable de la nueva sociedad, es porque sólo allí puede estar, porque sólo desde allí el monarca puede lograr que su sociedad alcance la plenitud que anhela.

En tales condiciones, el *serekh* real colocado en el centro de la paleta y rodeado de animales simétricamente dispuestos puede ser interpretado como la imposición del orden sobre el caos. Allí donde la paleta de Hieracópolis presentaba animales en conflicto, en el desorden propio de la lucha, en una verdadera "alegoría del caos", la paleta del Metropolitan Museum presenta el mismo tipo de animales, pero en una imagen perfectamente ordenada a partir de un centro ocupado por la figura del monarca divino. La escena parece clara: el faraón ha establecido el orden.

Por lo demás, un motivo parece reafirmar esta idea. Se trata del animal fantástico, felino-serpiente, para el que hemos arriesgado una interpretación como animal emblemático del caos. En la paleta de Hieracópolis -como hemos visto- dos grandes ejemplares se enseñoreaban, dominantes, sobre el anverso. En la paleta del Metropolitan Museum, por lo contrario, el animal aparece en un registro inferior, por debajo de la gran serpiente enroscada sobre la que se posa el *serekh*, tal vez casi aplastado por la potencia del rey-dios. Es que, si la interpretación suena como excesiva, es necesario considerar que en todos los registros conocidos (a excepción de aquellos donde son controlados por humanos), estos felinos-serpientes aparecen con su cuello erguido, frecuentemente en posición de ataque<sup>24</sup>. Esta es la única representación en la que el animal aparece en un espacio tan reducido, con el cuello caído, comprimido entre otros animales. Desde nuestro punto de vista, esa posición de abatimiento concuerda con el resto de la escena: la aparición del monarca impone el orden, las fuerzas del caos son dominadas.

De este modo, para la misma época del Estado naciente, las paletas de Hieracópolis y del Metropolitan Museum de New York parecen representar, respectivamente, las formas que podía asumir el caos y el modo en que éste podía ser superado, el expediente para la reimplantación del orden. En efecto, en la primera, los animales se enfrentan en una lucha salvaje; en la segunda, se hallan en simétrica armonía. En la primera, los "monstruosos" felinos-serpientes -posibles símbolos del caos- dominan el espacio; en la segunda, el mismo animal aparece abatido, sujeto al nuevo orden. En definitiva, en la primera, la presencia de Set, dios de la confusión, instiga el despliegue de las fuerzas

éste portaba como parte de su indumentaria. Es cierto, sin embargo, que el monarca nunca exhibe tal atributo en la posición enrollada que presenta la imagen en esta paleta.

23. Baines, 1990, 25. La traducción es nuestra.

24. Cf., por ejemplo, los anversos de la paleta del Louvre (fig. 8) y del fragmento de la paleta de Berlín (fig. 9).

del caos; en la segunda, es su antagonista Horus, en tanto rey-dios, quien ha irrumpido en escena para ocupar la posición central e irradiar desde allí el orden que Egipto tanto necesitaba, el orden justo, el orden divino.

*Bibliografía*

- H. Asselberghs, *Chaos en Beheresing: Documenten Uit Aeneolithisch Egypte*. Leiden 1961.
- J. Baines, "Trone et Dieu: aspects du symbolisme royal et divin des temps archaïques", *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie* 118, 1990. pp. 5-37.
- J. Baines, "Symbolic Roles of Canine Figures on Early Monuments", *Archéo-nil* 3, 1993. pp. 57-74.
- M. Bonhême - A. Forgeau, *Pharaon: Les secrets du Pouvoir*. Paris 1988.
- J. Cervelló Autuori, "Azaiwo, Afyewo, Asoiwo: Reflexiones sobre la realeza divina africana y los orígenes de la monarquía faraónica", *Aula Orientalis* 11, 1993. pp. 5-72.
- K. Ciałowicz, *Les palettes égyptiennes aux motifs zoomorphes et sans décoration. Études de l'art prédynastique*. Krakow 1991.
- W. Davis, "The Origins of Register Composition in Predynastic Egyptian Art", *Journal of the American Oriental Society* 96, 1976. pp. 404-18.
- W. Davis, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*. Cambridge 1989.
- E. Finkenstaedt, "Violence and Kingship: The Evidence of the Palettes", *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 111, 1984. pp. 107-10.
- H. Fischer, "A fragment of Late Predynastic Egyptian relief from the Eastern Delta", *Artibus Asiae* 21, 1958. pp. 64-88.
- H. Frankfort, *Reyes y Dioses*. México 1976 [1948].
- P. Gilbert, "Fauves au long cou communs à l'art Egyptien et à l'art Sumérien archaïques", *Chronique d'Égypte* 22, 1947. pp. 38-41.
- W. Hayes, *The Scepter of Egypt*. New York 1953.
- B. Kemp, *El Antiguo Egipto: Anatomía de una Civilización*. Barcelona 1992 [1989].
- G. Lefebvre, *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*. Paris 1949.
- B. Midant-Reynes, *Préhistoire de l'Égypte: Des premiers hommes aux premiers pharaons*. Paris 1992.
- P. Montet, "Le Jeu du Serpent", *Chronique d'Égypte* 30, 1955. pp. 189-97.
- W. F. Petrie, *Ceremonial Slate Palettes*. London 1953.
- J. Quibell, *Hierakonpolis*. Part I. London 1900.
- J. Quibell - F. Green, *Hierakonpolis*. Part II. London 1902.
- M. Rice, *Egypt's Making: The Origins of Ancient Egypt 5000-2000 BC*. London 1990.
- H. Te Velde, *Seth, God of Confusion*. Leiden 1977.
- J. Vandier, *Manuel d'Archéologie égyptienne*. Paris 1952.

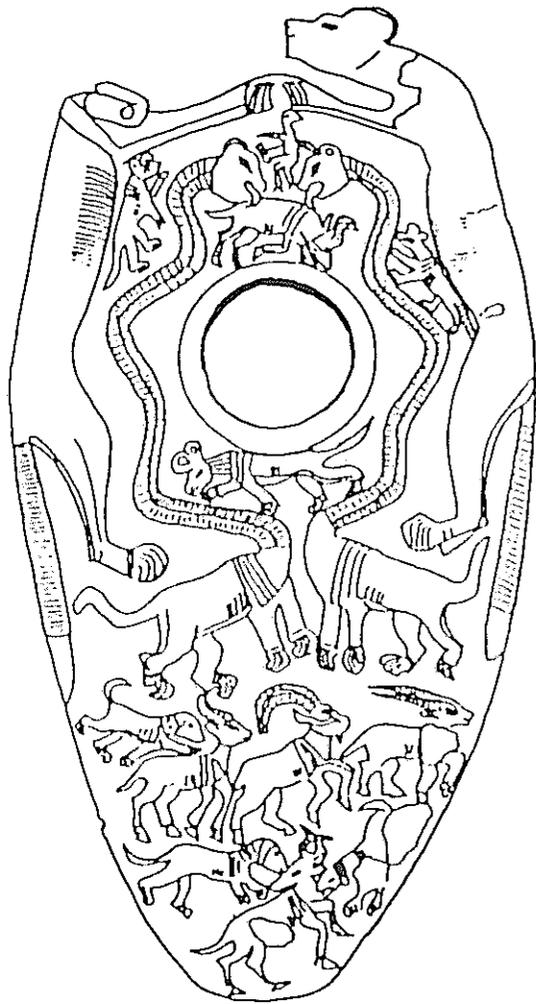


Fig. 1



Fig. 2

Fig. 1  
Paleta de Hieracómpolis, anverso.  
De: Midant-Reynes, 1992, 226.

Fig. 2  
Paleta de Hieracómpolis, reverso.  
De: Midant-Reynes, 1992, 226.

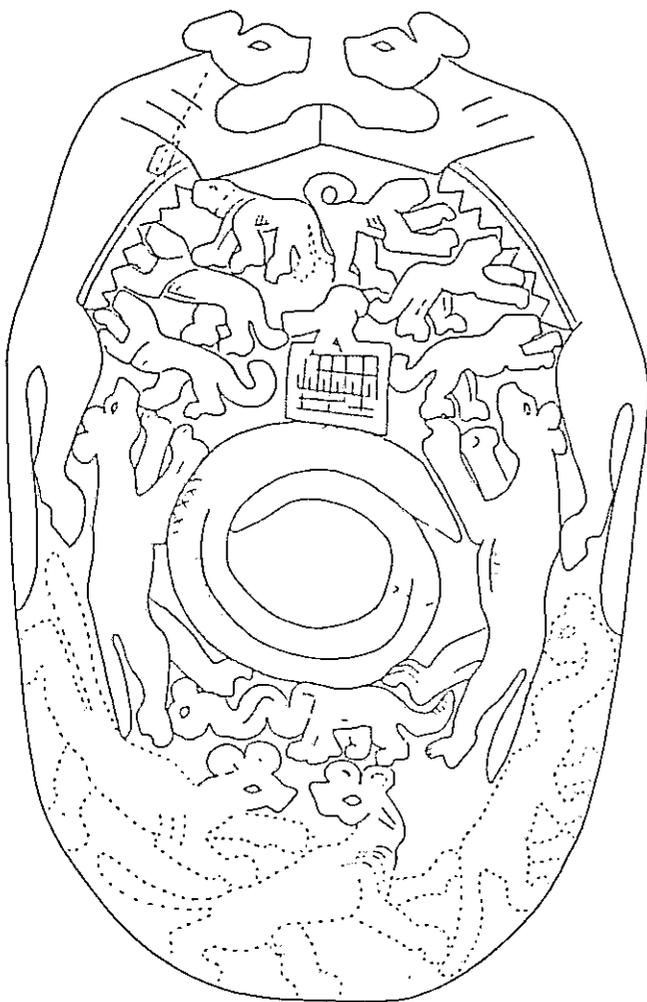


Fig. 4

Fig. 3  
Paleta del Metropolitan Museum.  
De: Fischer, 1958, 73.

Fig. 4  
Paleta del Metropolitan Museum, reconstrucción.  
De: Fischer, 1958, 73.

Fig. 5  
Fragmento de Munagat, original y reconstrucción.  
De: Fischer, 1958, 76.

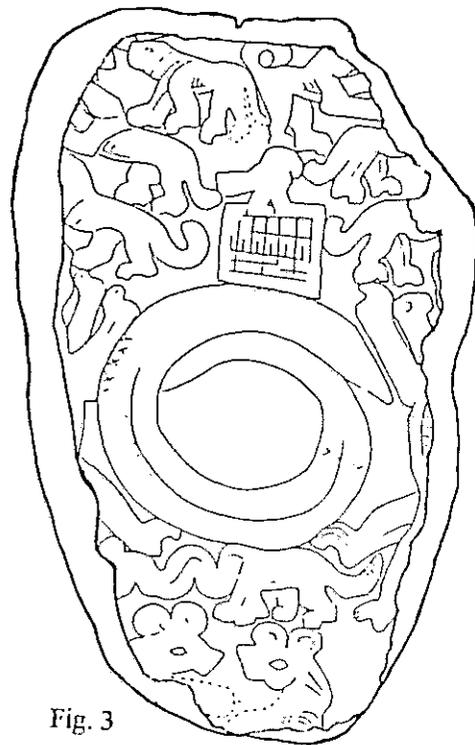


Fig. 3

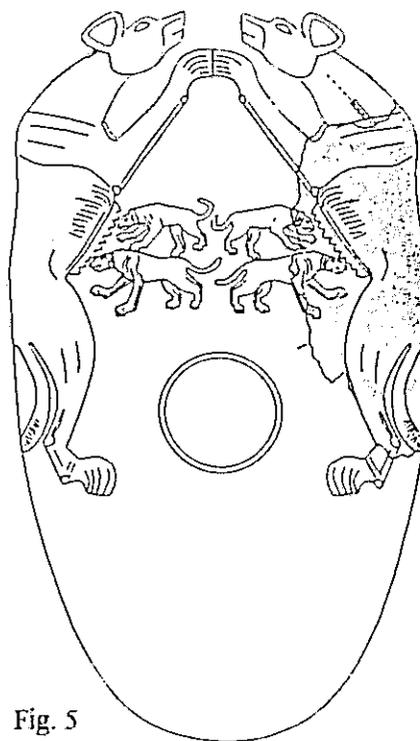


Fig. 5

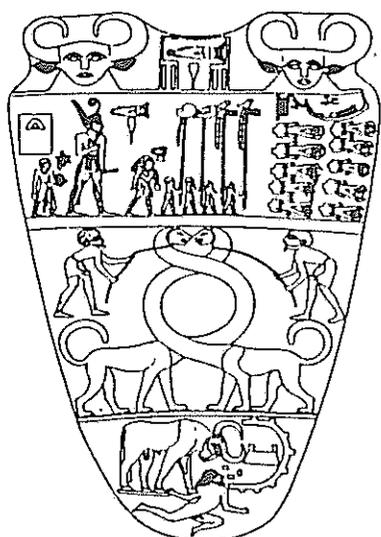


Fig. 6

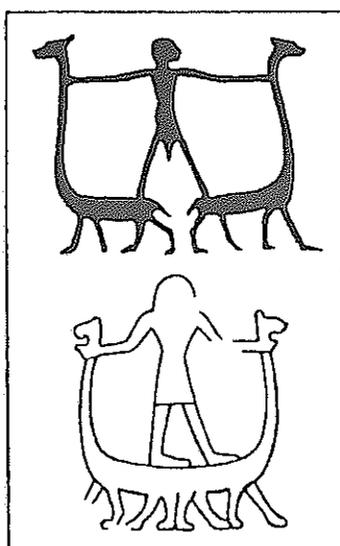


Fig. 7



Fig. 8

Fig. 6. Paleta de Narmer, anverso.  
De: Midant-Reynes, 1992, 230.

Fig. 7. Dos variantes del emblema de Cusac.  
De: Gilbert, 1947, 41.

Fig. 8. Paleta del Louvre, anverso, invertido.  
De: Midant-Reynes, 1992, 227.

Fig. 9. Fragmento de la paleta de Berlín, anverso.  
De: Gilbert, 1947, 40.

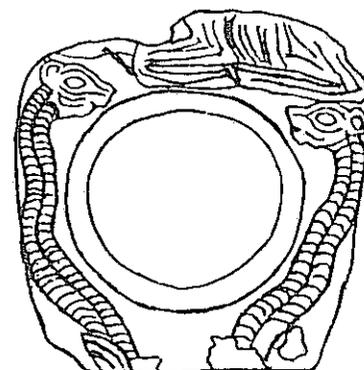


Fig. 9

Fig. 10. Marfil de Hieracópolis.  
De: Quibell, 1900, pl. XVI.

Fig. 11. Animales de las tumbas de Beni Hasan.  
De: Te Velde, 1977, 15.

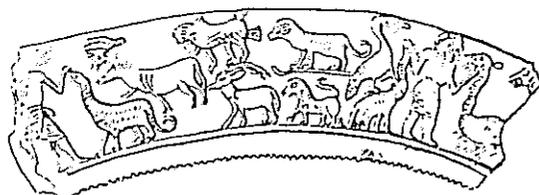


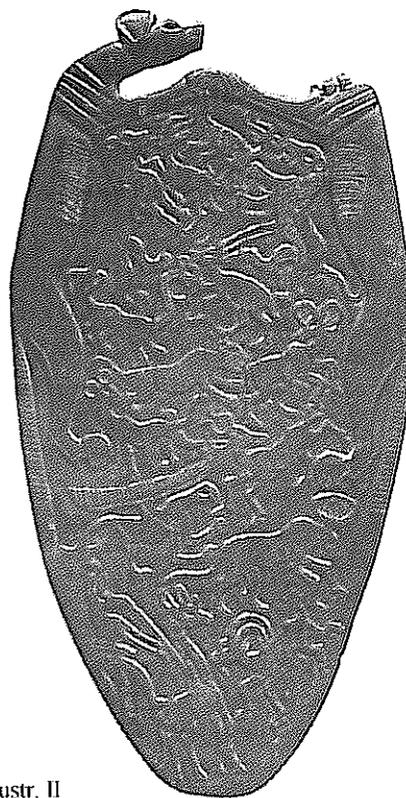
Fig. 10



Fig. 11



Ilustr. I



Ilustr. II



Ilustr. III

Ilustr. I  
Paleta de Hieracómpolis, anverso.  
De: Petrie, 1953, pl. F.

Ilustr. II  
Paleta de Hieracómpolis, reverso  
De: Petrie, 1953, pl. F.

Ilustr. III  
Paleta del Metropolitan Museum  
Cortesía Dr. James P. Allen