

F. Carmona Fernández y J.M. García Cano (eds.)

GUERRA Y VIOLENCIA EN LA LITERATURA Y EN LA HISTORIA

José Javier Martínez García (coord.)

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Seminario Interdisciplinar de Historia y Literatura
de la Universidad de Murcia

N.º 5, 2018

**GUERRA Y VIOLENCIA EN
LA LITERATURA Y EN LA HISTORIA**

Fernando Carmona Fernández y José Miguel García Cano (eds.)
José Javier Martínez García (coord.)

Universidad de Murcia
Museo de la Universidad de Murcia
Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía

Guerra y violencia en la literatura y en la historia
F. Carmona Fernández y J.M. García Cano (eds.)
José Javier Martínez García (Coord.)
Universidad de Murcia
Museo de la Universidad de Murcia
Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía
189 p.- (Seminario Interdisciplinar de Historia y Literatura; V)
ISBN: 978-84-946637-4-1

1.^a Edición, 2018

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ellas previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

Universidad de Murcia, 2018
Portada y contraportada: Pedro Lillo Carpio
Recreación de una escena de despedida en una necrópolis ibérica, con motivo de la exposición El Caballo en la sociedad ibérica (2004). DM.: 1.80 x 3 metros.

ISBN: 978-84-946637-4-1
DL: 458-2018

Maquetación: Lucía García Carreras, José Javier Martínez García
Fotocomposición: CEPOAT
Impresión: Compobell S.L.

ÍNDICE

Prólogo	5
<i>Fernando Carmona Fernández y José Miguel García Cano</i>	
Preservación del orden versus propaganda; “cultura de la guerra” o “culto a la guerra” en los textos militares faraónicos.	7
<i>Antonio Pérez Largacha</i>	
Representaciones de enemigos extranjeros y cautivos de guerra del reinado de Tutankhamon. Historicidad y nuevos modelos iconográficos.	17
<i>Inmaculada Vivas Sainz</i>	
Las calamidades de la guerra como tema literario en Alfonso X	27
<i>Bernard Darbord y César García de Lucas</i>	
Joan Roís de Corella: Una propuesta antibelicista en la literatura catalana medieval?	45
<i>Rafael Alemany Ferrer</i>	
Triste estaba el Padre santo	55
<i>Vicenç Beltran</i>	
Los soldados atemporales de Shakespeare. Pervivencia de unos modos de representación de la guerra	73
<i>César Labarta Rguez-Maribona</i>	
“Moriré cantando como el ruiseñor cubano”: Violencia y esclavitud en el discurso literario de Andrés A. Orihuela	83
<i>Salvador Méndez Gómez</i>	

Exaltación patriótica y nostálgica en tiempo de habanera, en la Guerra de Independencia de Cuba (1895-1898): el ejemplo de Tú del compositor Eduardo Sánchez de Fuentes	93
<i>Aurelio Martínez López</i>	
La crónica de guerra en la novela corta de finales del siglo XIX y principios del XX	99
<i>Noemí López Alcón</i>	
La imagen de la mujer murciana en los primeros meses del franquismo a través de una análisis del diario Línea (abril 1939-diciembre 1939)	107
<i>Joaquín Navarro Caravaca</i>	
Françoise Lalande-Keil, mémorialiste de la Shoah en Belgique:une “méchante” histoire familiale	117
<i>André Bénit</i>	
Quand l'écriture devient une nécessité: la France et la Seconde Guerre mondiale ou l'ère du témoin	127
<i>María Pilar Saiz-Cerreda</i>	
El pensamiento de Thomas Mann sobre la guerra. Una mirada desde la literatura alemana	135
<i>Juan Luis Monreal Pérez</i>	
Erika Diettes: Arte contemporáneo en Colombia y las víctimas del conflicto armado interno	157
<i>Elkin Toloza Villalobos</i>	
La guerra sucia en México: proceso histórico y objetivación artística	163
<i>Rafael Torres Sánchez</i>	
Las barricadas de París, de Haussmann a Mayo del 68: una aproximación poética y sociológica	171
<i>Ángel Clemente Escobar</i>	
El happening poético como arma contra la guerra	181
<i>Anne Laure Feuillastre</i>	
Recuerdos del miedo: reflexiones e imágenes de violencia, cautiverio y muerte en memorias escritas por pilotos de combate estadounidenses de la Guerra de Vietnam	191
<i>Antonio José Miralles Pérez</i>	

REPRESENTACIONES DE ENEMIGOS EXTRANJEROS Y CAUTIVOS DE GUERRA DEL REINADO DE TUTANKHAMON. HISTORICIDAD Y NUEVOS MODELOS ICONOGRÁFICOS

Inmaculada Vivas Sainz
Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. INTRODUCCIÓN

La imagen del gobernante derrotando al enemigo es un símbolo habitual en el arte del antiguo Egipto, cuyas raíces se remontan a tiempos predinásticos, siendo la conocida escena de la paleta de Narmer (Museo del Cairo, CG 14716) uno de los mejores ejemplos para ilustrar este tipo de representación, que suele mostrar a un enemigo extranjero siendo subyugado por el rey. La iconografía de los enemigos extranjeros sigue una fuerte tradición artística que ofrece una “imagen canónica”, de modo que los nubios, los libios o los asiáticos son claramente identificados por su color de piel, su vestimenta, su peinado o sus armas, una cuestión importante en una sociedad eminentemente iletrada como la del antiguo Egipto en la que las imágenes tienen un papel fundamental. Las escenas de extranjeros presentes en el arte egipcio del Reino Nuevo y la iconografía de esos “tradicionales enemigos” del antiguo Egipto son un tema bien conocido y estudiado en numerosos trabajos (recientemente Hallmann 2006, Janzen 2013, Anthony 2017), en los que frecuentemente predomina el interés por encontrar los nexos con acontecimientos históricos concretos. Si bien la posible veracidad histórica o el trasfondo político de las escenas resultan importantes, otros aspectos merecen ser también analizados, tales como el novedoso modo de representar a los cautivos de guerra y a los enemigos en las escenas de batalla que surge a finales de la XVIII Dinastía. Varios ejemplos del arte amarniense y post-amarniense, tales como la tumba privada de Horemheb en Saqqara, el cofre pintado de ajuar funerario de la tumba de Tutankhamon (Museo del Cairo, EMC JE 61467), o la escena de batalla quizás procedente del templo conmemorativo tebano del joven rey, revelan una nueva narrativa en las escenas de batalla, así como un novedoso interés por mostrar detalles de la actitud punitiva sobre los cautivos de guerra. Los artistas egipcios utilizan diversos recursos artísticos para mostrar escenas llenas de movimiento, posturas atípicas y espontaneidad, que provocan la sensación de estar contemplando acontecimientos reales, más que una representación simbólica. Es probable que el reinado de Tutankhamon fuera un periodo más belicoso de lo que se pensaba, y el propio rey pudo haber participado de manera activa en las campañas militares. En la tumba de Tutankhamon se encontraron numerosos objetos de tipo bélico, tales como carros, arcos, flechas, dagas, etc, tanto de uso ceremonial como funcionales (Darnell, Manassa 2007: 1). El peso de la tradición del arte amarniense parece haber sido decisivo en la creación de nuevos modelos iconográficos de escenas de batalla y de cautivos de guerra de época de Tutankhamon, un estilo que pervive en la narrativa bélica de época ramésida.

2. TRES EJEMPLOS DEL ARTE POST-AMARNIENSE: NUEVOS MODOS DE REPRESENTACIÓN DEL ENEMIGO

Diversos ejemplos del arte post-amarniense revelan una nueva narrativa en la representación de enemigos y cautivos, pero nos centraremos en tres procedentes de contextos muy dispares: relieves procedentes de un templo levantado en Tebas por Tutankhamon, una pieza de arte mobiliario que formaba parte del ajuar funerario de dicho rey y los relieves de un contexto funerario privado menfita como es la tumba del general Horemheb. El nexo común a esos tres ejemplos es el modo detallista y casi crudo de representar las escenas de enemigos o cautivos, en los que el artista egipcio emplea diversos recursos artísticos para crear composiciones llamativas y novedosas. No podemos entender, en nuestra opinión, este peculiar modo de representar esas escenas como un elemento vinculado a un tipo de contexto específico, en el que la “propaganda” oficial requiera un tipo de escena detallista, como podría ser el caso de las imágenes ubicadas en los templos.

En primer lugar mencionaremos el conjunto de relieves que decoraban el templo erigido por Tutankhamon en la orilla oeste de Tebas, cuya temática principal es una gran batalla contra asiáticos. Fue concebido inicialmente como templo funerario de Tutankhamon, y reconvertido en templo para Tutankhamon y Ay, para ser luego desmantelado por Horemheb. Los relieves han sido analizados de modo exhaustivo por Johnson, quien reconstruye varias escenas: la batalla propiamente dicha, la presentación de prisioneros y tributo al rey tras la batalla, el regreso a Egipto y la presentación de prisioneros y el botín a Amón por el rey (Johnson 1992: 53-82). Su importancia radica en que son la primera batalla con carros representada en forma de relieves, que inauguran una nueva narrativa en las escenas bélicas, que será el punto de partida para las escenas de época ramésida. Johnson califica el estilo de este conjunto de relieves de Tutankhamon como una mezcla de lo nuevo y lo viejo, de modo que se combinan elementos tradicionales de este tipo de escenas (como el asedio a un fuerte o los enemigos que caen vencidos ante los egipcios), junto con la novedosa presencia de carros en el combate. Algunos detalles de estas escenas ponen el énfasis en la “actualidad histórica”, creando la sensación de contemplar acontecimientos reales, como por ejemplo la imagen de los enemigos atrapados bajo las ruedas del carro, o los carros de combate de los extranjeros mostrados boca abajo en el caos de la batalla (Johnson 1992: 107-110). Curiosamente, algunos de los enemigos de los relieves del templo de Tutankhamon han perdido su mano derecha, lo que refleja la práctica egipcia amputar las manos del enemigo como una especie de botín de guerra. Esta práctica se atestigua primero en los textos (ya a inicios de la XVIII Dinastía la encontramos en la biografía de Ahmose de Ebana) y posteriormente en el arte, por primera vez en época de Tutmosis IV (Galán 2002: 446-448). Los artistas de las dinastías XIX y XX por el contrario prefirieron representar el momento posterior a la amputación de las manos, es decir, el acto de contar las manos de los enemigos que se apilaban ante el faraón (Galán 2002: 449).



Figura 1. Fragmentos del templo de Tutankhamon en Karnak. Izquierda: Fragmento 10. Johnson 1992; Derecha: *Brooklyn Museum*, Inv. No. 77.130.

Es notable la pervivencia de elementos característicos del arte del periodo de Amarna, tales como el detallismo de la batalla, con escenas muy dinámicas y realistas, con figuras humanas superpuestas que tratan de crear una sensación de profundidad, o los enemigos asaetados con sus bocas abiertas como si exhalaran su último aliento, como en el fragmento del *Metropolitan Museum* (Fig. 2) atribuido por Johnson a esta batalla (Johnson 1992: 181-182, fig. 67). Destaca además el uso de ciertos recursos artísticos como la presencia de los objetos de la batalla, ya sean escudos, cascos o carcajes, que parecen ser empleados por el artista para llenar los espacios vacíos en la composición. Las posturas retorcidas de los enemigos, y la imagen frontal de sus rostros (que en este contexto parece tener una connotación negativa de proximidad a la muerte), son dos recursos artísticos fundamentales que contribuyen a crear la sensación de caos.



Figura 2. Fragmento en la colección del *Metropolitan Museum* (Inv. No.13.180.21)

Para nuestro análisis de las representaciones de enemigos resulta necesario analizar la tumba privada de Horemheb, quien sería más tarde rey de Egipto, descubierta en 1975 en Saqqara y excavada por G. Martin. La construcción fue levantada y decorada cuando era general de los ejércitos de Tutankhamon, siendo de especial interés los relieves que decoran su segundo patio, que representan a Horemheb recibiendo la sumisión de los extranjeros, un acontecimiento destacado en su carrera. Parte de los hechos parece desarrollarse en el palacio de Menfis, de acuerdo con Martin, donde el rey y su esposa reciben el tributo extranjero (Martin 1989, 76-105). Destaca en primer lugar la diferencia en la proporción de la representación de los soldados egipcios y los prisioneros nubios, siendo éstos últimos de mucha mayor altura. Quizás refleja la diferencia entre razas o es un recurso artístico para mostrar que los egipcios son jóvenes soldados (ya que Horemheb ostentó el título de “escriba de los reclutas”). Los extranjeros de la tumba son representados de modo extremadamente exacto, de manera que el artista parece recrearse en los detalles del peinado o rasgos físicos de los nubios o asiáticos. Martin ya apuntó que varios detalles en la escena conferían un aire de realismo, que sugería que se estaban conmemorando acontecimientos reales, más que simbólicos, de la vida del propietario de la tumba (Martin 1989: 79). Es sorprendente encontrar imágenes de los nubios siendo castigados por los egipcios, en una actitud agresiva muy concreta, como por ejemplo el soldado que parece llevar al prisionero por la fuerza (Fig. 3), o el oficial egipcio que se dispone a golpear con un bastón a un grupo de jefes nubios en actitud sumisa (Fig. 4). Por su parte, otro soldado egipcio propina un golpe en la mandíbula de un cautivo nubio reflejando su superioridad, a pesar de la notable complexión física del cautivo (Fig. 5). Una escena con cierto parecido puede verse en la tumba de Meryre II en Amarna, donde encontramos a un egipcio que tira de una cuerda atada al cuello de un cautivo nubio, doblando su cuerpo para conseguir que el prisionero se mueva (Davies 1905a: 39, fig. 37).

Las representaciones de extranjeros que encontramos en el arte egipcio suelen responder a un modelo bastante tradicional con composiciones organizadas en registros, de modo que cada grupo de extranjeros se distribuye en uno o varios registros. El artista de la tumba de Horemheb parece introducir este tipo de detalles espontáneos y atípicos de los soldados egipcios para romper la “monotonía” de las hileras de cautivos, detalles que suelen estar ubicados al nivel de la vista, presumiblemente para llamar la atención del que contempla la escena.

Por otro lado, resulta significativo que los textos que acompañan a las escenas del segundo patio de la tumba de Horemheb no ofrecen ningún detalle atípico, sino que se limitan a la habitual descripción formal de las campañas victoriosas del general de Tutankhamon y la llegada de los “tributos” de los pueblos extranjeros. Los detalles espontáneos, y con un carácter casi sociológico, que muestran a los soldados egipcios empujando o agrediendo a los extranjeros parecen implicar un mensaje secundario, reflejando la superioridad egipcia mediante actitud ruda y firme con los cautivos egipcios. Da la sensación de que el texto y la imagen tienen un mensaje un tanto diferente, de modo que las escenas estarían dirigidas de modo específico a una “audiencia” iletrada, que entendería fácilmente unas representaciones muy gráficas y llamativas que reflejaban el dominio por parte de los egipcios. Cualquiera que entrase en la tumba privada de Horemheb en Saqqara, un monumento que de hecho fue muy visitado en las generaciones posteriores, quedaría impresionado por la estrecha relación entre el general y el rey que muestran los relieves, y por la superioridad de los egipcios frente a sus enemigos extranjeros. Todo ello podría considerarse un ejemplo de lo que Betsy Bryan ha denominado “disyunción entre texto

e imagen”, es decir, las escenas nos proporcionan una versión diferente de la misma temática, apoyando la idea de que no siempre los textos que acompañan las escenas en el arte monumental funcionan como los títulos o leyendas de las imágenes (Bryan 1996: 164).



Figura 3. Tumba de Horemheb, Segundo Patio. Pared este, lado sur.
Soldado egipcio empujando a un nubio



Figura 4. Tumba de Horemheb, Segundo Patio. Oficial egipcio hostigando a un grupo de jefes nubios cautivos, fragmento en el Museo de Bolonia (KS 1869 = 1887).

El peso de la conocida espontaneidad del arte de Amarna se revela en la interacción entre egipcios y extranjeros representados en la tumba de Horemheb, que nos ofrece escenas con un toque sociológico, nunca hasta entonces representadas por los artistas egipcios. En ninguna de las tumbas privadas de Amarna se atestiguan composiciones tan detalladas y espontáneas, aunque sí se atestiguan “escenas de tributo” con extranjeros en la tumba de Huya (Davies 1905b: 9-15, figs. 13-15), y en la tumba de Merire II (Davies 1905a: 33-45, fig. fig. 37-40). Ante las escenas de la tumba de Horemheb el espectador tiene la impresión de estar observando un acontecimiento real, una sensación potenciada por el hecho de que el artista muestra detalles anecdóticos que no suelen ser representados en las tumbas egipcias.

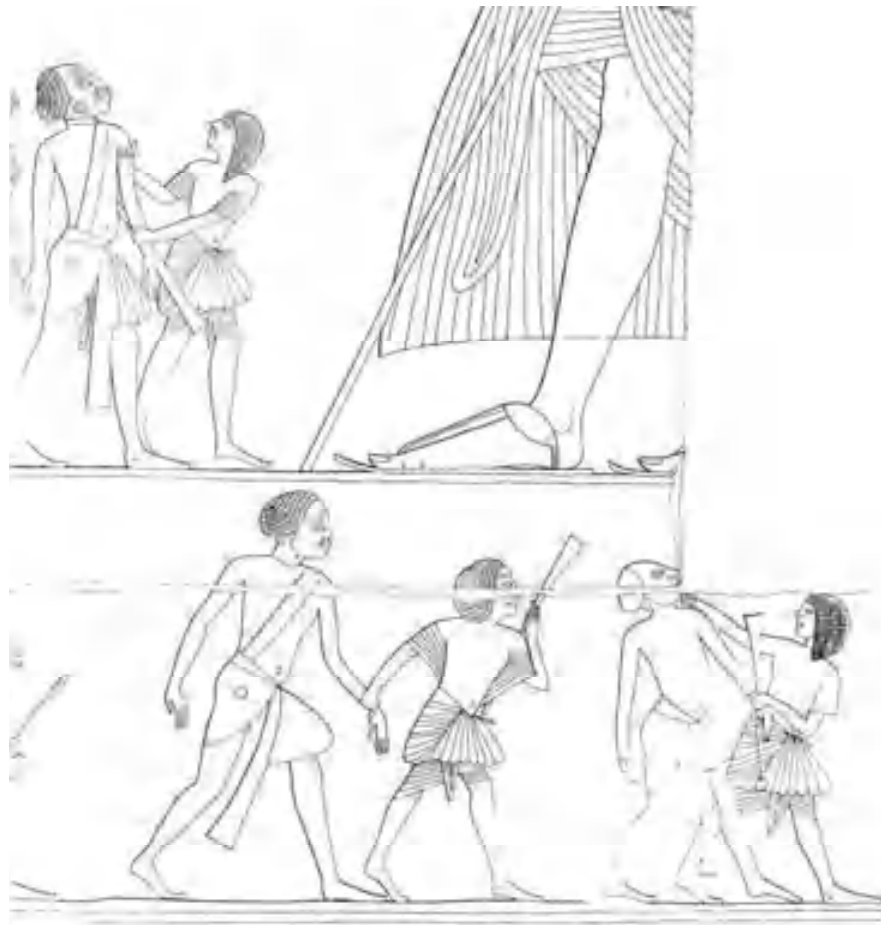


Figura 5. Tumba de Horemheb, Segundo Patio. Dos jóvenes soldados egipcios llevan a los nubios por la fuerza asiéndolos del brazo o de la mano, mientras otro soldado propina un puñetazo a otro nubio (Martin 1989: fig. 91).

Las imágenes de los extranjeros de la tumba de Horemheb han sido analizadas por Gilroy, quien apunta que existe un estilo caricaturesco en ellas (Gilroy 2002). En mi opinión, no se aprecia una intención caricaturesca ni de mofa en las escenas de los cautivos y su interacción con los egipcios, que son representados en un estilo animado y realista. Por motivos que son difíciles de precisar, los artistas de la tumba de Horemheb (o quizás el propio Horemheb) estaban interesados en mostrar una representación de los extranjeros lo más exacta y detallista posible. Otros ejemplos de la época amarniense reflejan ese mismo tipo de imagen realista de

los extranjeros, en particular de los nubios, como el boceto de un escultor con la figura de un nubio en la colección del *Metropolitan Museum*, Nueva York, (inv. No 22.2.10) el ostracón del *University College of London* (Inv. No. UC 68), o el fragmento de relieve del *St. Louis Art Museum* (inv. No. 18:1940).

Dentro del conjunto de piezas halladas en la tumba intacta del faraón Tutankhamon (KV20) destacaremos el cofre pintado con escenas bélicas (Museo del Cairo, JE 61467) cuya decoración representa el triunfo sobre el caos (Davies, Gardiner 1962). Las partes longitudinales del cofre presentan escenas similares del rey derrotando a los enemigos nubios por un lado, y sirios en el otro, mientras que la tapa muestra al monarca en la caza de animales del desierto. El artista o artistas que realizaron este cofre pintado plantean una original composición, prescindiendo de los habituales registros que dividen la escena, y mostrando una “masa humana” de compuesta por la infantería egipcia y los enemigos extranjeros, simbolizando éstos el caos (Figura 6).



Figura 6. Detalle del cofre pintado de Tutankhamon, escena de batallas contra asiáticos (Museo del Cairo, JE 61467).

En el cofre pintado de Tutankhamon destaca el uso intensivo de las representaciones frontales, que se atestigua en los rostros de los enemigos a punto de perecer en la batalla o en los caballos de los vencidos, pero curiosamente también en los perros que acompañan al faraón que atacan a los extranjeros que parecen actuar como “agentes” del rey. Llama la atención la postura del galgo que aparece bajo el carro del faraón, con su cabeza vista frontalmente y atacando a un asiático como en una imagen congelada, que parece emular la pose del caballo que domina la masa de enemigos (Fig. 6). La frontalidad, un elemento poco habitual en el arte egipcio (Volokhine 2000; Volokhine: 2013), es quizás una de las innovaciones artísticas recurrentes en ese objeto, una frontalidad que no parece tener un significado o simbolismo común, pero que contribuye a llamar la atención del que contempla la escena y potenciar la sensación de caos, unida a las poses retorcidas de nubios o sirios representados en una especie de amasijo humano. De ese modo, la superposición de enemigos y sus atípicas posturas frontales contrastan con la pose estática

y canónica de Tutankhamon en su carro, que vence a los enemigos, simbolizando el triunfo del orden frente al caos que reina más allá de las fronteras de Egipto. Las escenas del cofre pintado revelan un nuevo estilo en la representación de batallas, en el que prima un mayor realismo, una acusada sensación de movimiento y un tipo de imagen más cruenta y menos simbólica (en comparación con la imagen tradicional del rey agarrando a los enemigos de los cabellos y dispuesto a darles muerte). El artista de este cofre parece recrearse en los detalles cruentos de la batalla, mostrándonos por ejemplo a nubios en posturas anatómicamente imposibles con el torso visto de espaldas pero la cabeza retorcida para mirar al espectador, en contraposición con las figuras de los soldados egipcios mucho más estáticas (Fig. 7).



Figura 7. Detalles del cofre pintado de Tutankhamon, escena de batallas contra nubios (Museo del Cairo, JE 61467).

3. CONCLUSIONES

No hay razones para pensar que durante el reinado de Tutankhamon las relaciones con los pueblos extranjeros hubieran sido particularmente más violentas que en épocas precedentes. La guerra es probablemente la manifestación de violencia más fuerte, y los enemigos caídos en la batalla o los prisioneros de guerra pudieron ser considerados desde la perspectiva egipcia simplemente como un “daño colateral”. El énfasis de los artistas en los detalles de los enemigos caídos en la batalla o los prisioneros siendo agredidos por los soldados egipcios parece responder a cuestiones artísticas, en un intento de crear composiciones más dinámicas y veraces, alejándose de las escenas meramente simbólicas para incluir detalles realistas, que muestran de modo muy gráfico la superioridad del ejército egipcio o de su rey. Los egipcios de este periodo post-amarniense parecen haber estado interesados en mostrar acontecimientos históricos de un modo que complaciera su sensibilidad artística y que cumpliera su función ideológica (Janzen 2013: 129-130). Por ello, las escenas de temática bélica del reinado de Tutankhamon pueden ser consideradas precursoras de la nueva narrativa que se desarrollará plenamente en época ramésida, y que hunde sus raíces en el arte amarniense y se sirve de diversos recursos artísticos utilizados por los artistas más innovadores.

La espontaneidad tan característica del arte de Amarna que vemos en muchos de los talatats con escenas domésticas o de trabajos en el campo, parece haber sido asimilada por los artistas, que la reflejan en la representación de temáticas bélicas. Todo ello revela que el arte post-amarniense se conformó como una expresión artística profundamente compleja y cambiante, adaptándose a los nuevos estilos o las nuevas temáticas, pero sin romper totalmente con los modos de representación del arte del periodo de Amarna.

BIBLIOGRAFÍA

- Anthony, F.B. (2017), *Foreigners in Ancient Egypt. Theban Tomb Paintings from the Early Eighteenth Dynasty*, Londres/Nueva York: Bloomsbury.
- Bryan, B. (1996), «Disjunction of Text and Image in Egyptian Art», en P. der Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Boston: Museum of Fine Arts, pp. 161-68.
- Darnell, J.C. y Manassa, C. (2007), *Tutankhamun's Armies: Battle and Conquest During Ancient Egypt's Late Eighteenth Dynasty*, Nueva York: Willey.
- Davies, N. G. (1905a), *The rock tombs of El Amarna, II, Archaeological Survey of Egypt*, 14, Londres: Egypt Exploration Society.
- (1905b), *The rock tombs of El Amarna, III, Archaeological Survey of Egypt* 15, Londres: Egypt Exploration Society.
- Davies, N. G. y Gardiner, A.H. (1962), *Tutankhamun's Painted Box*, Oxford: Griffith Institute.
- Galán, J.M., (2002), «Mutilation of Pharaohs enemies», en M. El Damati, M. Trad (eds.), *Egyptian Museum Collections around the World, Studies for the Centenal of the Egyptian Museum*, Cairo: Cairo Museum Press, pp. 441-451.
- Gilroy, T.D. (2002), «Outlandish Outlanders: Foreigners and Caricature in Egyptian Art», *Göttinger Miszellen*, 191, pp. 35-52.
- Hallmann, S. (2006), *Die Tributszenen des Neuen Reiches*, Wiesbaden: Harrasowitz Verlag.
- Janzen, M. (2013), *The iconography of humiliation: the depiction and treatment of bound enemies in New Kingdom Egypt*, (Tesis Doctoral), Memphis: University of Memphis.
- Johnson, R. (1992), *An Asiatic Battle Scene of Tutankhamun from Thebes: A Late Amarna Antecedent of Ramesside Battle Narrrative Tradition* (Tesis Doctoral), Chicago: University of Chicago.
- Martin, G.T. (1989), *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-in-Chief of Tutankhamun, I : reliefs and inscriptions*, Londres: Egypt Exploration Society.
- Volokhine, Y. (2000), *La frontalité dans l'iconographie de l'Égypte ancienne*, Ginebra: Société d'Égyptologie.
- (2013), «Dessins atypiques: Entorses aux proportions classiques et frontalité», en G. Andreu-Lanoë (ed.): *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*, Paris: Louvre Editions, pp. 58-65.



UNIVERSIDAD DE
MURCIA



MUM MUSEO
UNIVERSIDAD
DE MURCIA



cepoAt

UNIVERSIDAD DE MURCIA
centro de estudios del
próximo oriente y la
antigüedad tardía



FUNDACIÓN CAJAMURCIA

