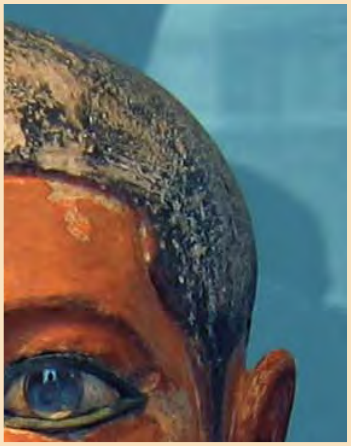
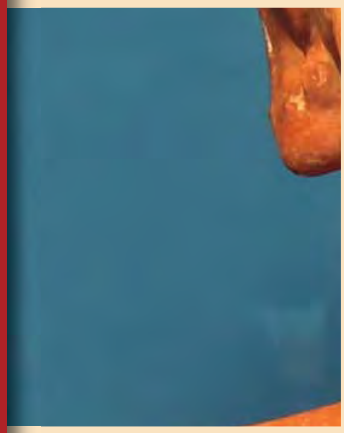
Anual Arte 2007

Boletín Informativo
Amigos de la Egiptología

Recopilación de "La imagen del mes" publicado en el Boletín Informativo de Amigos de la Egiptología

La imagen del mes

Susana Alegre

ÍNDICE

XLII (dic.'06): La tríada de Micerino 5

XLIII (ene.'07): El escriba del Louvre 9

XLIV (feb.'07): Pectoral de la tumba de Sit-Hathor-Yunet 13

XLV (mar.'07): Ra momiforme, Isis y Neftis en la tumba de Nefertari 17

XLVI (abr.'07): La reina Ankhnes-Meryra II y Pepi II 23

XLVII (may.'07): Tutankhamón y el loto..... 27

XLVIII (jun.'07): El ratón y el gato 31

XLIX (jul.'07): La máscara de Tutankhamón 35

L (sep.'07): La silla de los íbices en reverencia de la tumba de Yuya y Tuya 39

LI (oct.'07): Amenemope y Hathor, retrato de una pareja..... 43

LII (nov.'07): Las ocas de Meidum 47

LIII (dic.'07): Ramsés II y Hurun 51

Notas..... 57

Amigos de la Egiptología AE

Anual

Arte 2007

Boletín Informativo

Amigos de la Egiptología

Recopilación anual
de “La imagen del mes” publicado en el
Boletín Informativo de Amigos de la Egiptología
www.egiptologia.com/content/section/14/109/

Amigos de la Egiptología AE

La tríada de Micerino

Época: Dinastía IV, reinado del faraón Micerino (2532-2504 a.C.)
Dimensiones: Altura: 93 cm.
Material: Bloque único de grauvaca, de tono gris verdoso
Lugar de conservación: Museo de El Cairo
Lugar de localización: Excavaciones de G. Reisner en el Templo del Valle del conjunto funerario de Micerino en Guiza (1908-1910)[1]

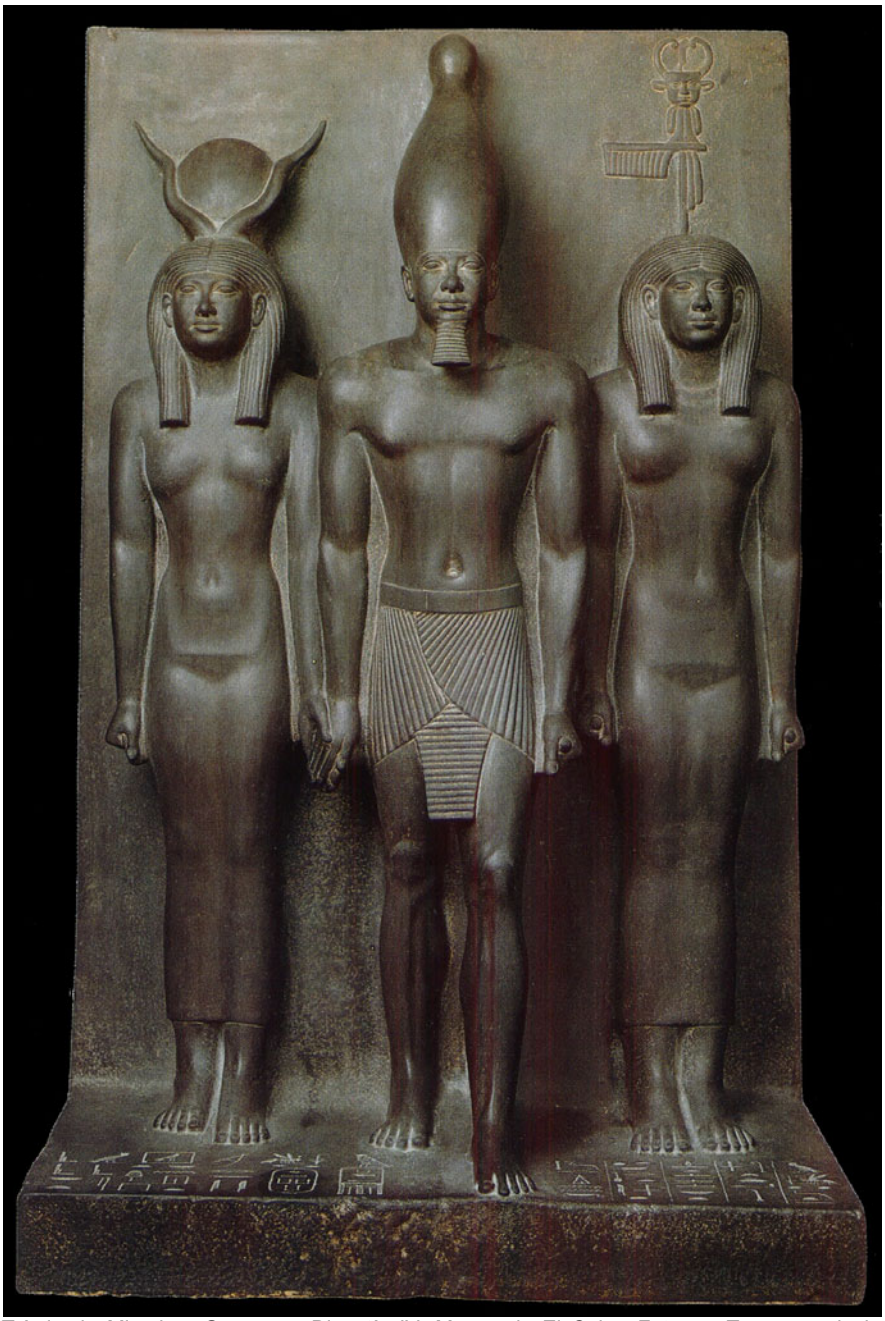


Fig. 1 Tríada de Micerino. Grauvaca. Dinastía IV. Museo de El Cairo. Foto en *Tesoros egipcios de la colección del Museo Egipcio de El Cairo* (obra coordinada por F. TIRADRITTI), Barcelona, 2000, p. 70.

Durante las excavaciones de George Reisner en Guiza se localizaron diversas obras escultóricas de magnífica factura y varias que muestran al faraón Micerino entre dos divinidades[2]. No obstante, una de estas obras, conocida habitualmente como Tríada de Micerino (JE 40678), ha destacado por su calidad y austera belleza, convirtiéndose en una de las obras más emblemáticas del Museo de El Cairo[3] (Fig. 1).

La antigüedad muestra a tres personajes (el monarca flanqueado por dos diosas), de ahí que reciba el nombre de "tríada". Dichas figuras se encuentran adosadas a una amplia pilastra dorsal (de extensión basal), que sirve como elemento unificador y sustentador, pero que también indica que la pieza fue diseñada para ser observada frontalmente. De hecho, la mayor parte de los recursos utilizados en el diseño de dicha obra sólo pueden ser apreciados adecuadamente desde la posición de espectador frontal.

Micerino fue representado en actitud de energía contenida, con los brazos a los lados del cuerpo y en una especie de palpitante tensión que, sin embargo, contrasta con la expresión relajada del rostro. La imagen plasma la fortaleza de la juventud del rey, que luce la Corona Blanca, la barba postiza y un faldellín plisado. El monarca ocupa el eje central en un diseño de carácter simétrico y, además, se sitúa en un plano avanzado hacia el espectador; efecto que se subraya aún más con el gesto de colocar avanzado el pie izquierdo (tan avanzado que los dedos de esta extremidad se acercan ajustadamente al borde de la base). Así, el tratamiento técnico permite acentuar la posición del faraón por delante de las figuras femeninas; es decir, Micerino se sitúa por delante de las diosas. De modo que el conjunto de la composición muestra al rey como el máximo protagonista, quedando las figuras femeninas en segundo y hasta en tercer plano. Incluso con detalles como la magnitud y volumen de la corona del Alto Egipto, elevándose en altura, se enfatiza visualmente aún más la relevancia del soberano[4].

Fig. 2. Micerino y su esposa. Grauvaca. Dinastía IV. Museum of Fine Arts, Boston. Foto en C. ZIGLIER, *Mykérinos et son épose* en el catálogo de la exposición *L'art égyptien au temps des pyramides* (Réunion des Musées Nationaux, París, 1999), p. 227.

Siguiendo al faraón, y adelantando tímidamente el pie izquierdo, se encuentra Hathor. Esta deidad, cuyo nombre significa "Mansión de Horus", se identificó tradicionalmente con la madre del soberano y, de forma aún más reiterada, como su esposa. En la tríada, Hathor porta su tradicional corona integrada por el disco solar enmarcado entre cuernos de vaca y se presenta en los jeroglíficos con su habitual identificación como “Dama del Sicomoro”. También luce un vestido que se ajusta a lo largo del cuerpo, modelando una figura llena y con curvas, extendiéndose casi hasta los robustos tobillos (detalle estilístico que resulta una característica habitual entre las creaciones del Imperio Antiguo). Y aunque desde la perspectiva frontal es imperceptible, en la mano derecha sostiene (casi esconde) el *chen*- , símbolo de la eternidad.

Hathor, en la Tríada de Micerino, se muestran en posición preponderante, respondiendo la iconografía a la intensa vinculación que tuvo la diosa con la realeza. A su vez, por supuesto, hay que tener en cuenta que uno de los recursos legitimadores fundamentales de la divinidad del faraón es su identificación con el dios Horus. Es decir, si Horus es el faraón, entonces Hathor es su esposa. O dicho de otro modo: si el rey es esposo de Hathor, entonces el rey es Horus.

La otra deidad femenina que integra la tríada es portadora del tocado identificador de Bat. Esta diosa, cuya mitología asociada es muy desconocida, fue el emblema de Dióspolis Parva y se adoró en Egipto desde tiempos muy antiguos, aunque terminó siendo eclipsada y absorbida por Hathor. Para plasmar su localización en tercer plano, pero sin romper con el equilibrio del

diseño, la diosa tiene las mismas dimensiones que Hathor, aunque sus pies se representaron juntos (lo que implica un alejamiento en contraposición con el avance mostrado más cautelosamente en Hathor y destacadamente en el faraón); es más, la corona de Bat se representó en suave relieve sobre la gran pilastra dorsal (en patente contraste con el elevado altorrelieve con el que se representa la corona de Hathor), diluyéndose así el protagonismo de su presencia.

Además de los estrechos vínculos que compartió con Hathor, también parece que Bat gozó de connotaciones que la asociaron con la legitimación del soberano como rey-dios y como Señor de las Dos Tierras. En los *Textos de las Pirámides,* entre las distintas entidades en las que se puede manifestar el rey, aparece la expresión: "Bat con sus dos rostros"[5]. Se trata de un contexto que alude a la complejidad de la naturaleza del rey-dios y a la territorialidad dual de Egipto[6].

En la Tríada de Micerino lo humano se funde y confunde con lo mitológico, aludiendo además a estrategias de imposición territorial. La representación de la pareja como gobernantes de los nomos de Egipto, idea destacada mediante la tercera figura, expresa la potencia de una autoridad que gobierna Egipto pero que va más allá de lo terrestre, que se impone más allá de lo humano, que perdura con plena fortaleza y que se extiende hacia la eternidad. La Tríada es, en definitiva, un elemento de propaganda publicitaria y de legitimación monárquica, diseñada para ser colocada (junto con otros grupos escultóricos de lectura similar) en un ámbito arquitectónico de culto al monarca y en un Conjunto Funerario espectacular que expresaba la máxima exaltación de su divinización.

Pero también hay en esta obra de arte un elemento sutil, que posiblemente sea el que ha motivado la predilección de esta tríada por encima de las otras: la complicidad entre Micerino y su esposa, como transposición de Horus y Hathor, se realza magistralmente con el gesto de unir sus manos[7]. Un gesto sencillo que indica no sólo la armonía entre Horus y Hathor, sino también la proximidad afectuosa entre dos esposos. Lo cierto es que la consorte de Micerino gozó de un singular grado de protagonismo entre el conjunto de esculturas que ornamentaron el Templo del Valle. Es más, durante las excavaciones de G. Reisner en la zona se localizó una magnífica escultura que muestra al monarca acompañado únicamente de una figura identificada como su esposa (posiblemente Khamenerebty II)[8] (Fig. 2). La actitud próxima y afectuosa entre ambos es uno de los elementos que ha hecho más célebre esta obra, que, por otra parte, es también una de las obras maestras del legado escultórico egipcio. Y los rasgos de la mujer que rodea con sus brazos a Micerinos (Fig. 2), coinciden con los de la diosa Hathor a la que Micerino ofrece su mano en la tríada (Fig. 1), uniéndose en un contacto físico que trasciende lo físico. Horus y Hathor, Micerino y Khamenerebty, condensan un extraordinario simbolismo e intención legitimadora. No obstante, el artista que creó la Tríada de Micerino consideró que en esa legitimación propagandística que enaltece al monarca sobre los territorios que domina, podría ser extraordinariamente comunicativa la intrusión de una concesión a la ternura y al amor. El espectador, aunque impresionado por la austera solemnidad y la potencia del conjunto, encuentra en las manos entrelazadas una especie de complicidad emotiva.

Pero todavía hay más: el propio territorio de Dióspolis Parva, a pesar de ser más distante, comparte también la faz de la esposa. El monarca, máximo protagonista de la representación, queda enaltecido al mostrarse junto a su divina esposa, pero también las tierras de Egipto (la más auténtica "Mansión de Horus"), son mostradas en confusión con ella y enaltecidas sobremanera, a su vez, por el contacto con el faraón. De modo que el hecho de que ambas diosas tengan idéntica cara podría posibilita una lectura que, por así decirlo, ascendería del tercer plano al primer plano: la tierra de Egipto (en este caso Dióspolis Parva), encarnada en la esposa del faraón y con su mismo rostro, también se hace capaz de palpar al aparentemente inalcanzable rey-dios.

Imagen publicada en BIAE XLII - diciembre de 2006

El escriba del Louvre

Época: Dinastía IV (2613-2498 a. C.)
Dimensiones: Altura: 53'7 cm. Ancho máximo: 35 cm.
Material: Piedra caliza policromada. Detalles en cristal de roca, cobre, madera…
Lugar de conservación: Colección Egipcia del Museo del Louvre, París [9]
Lugar de localización: Posiblemente la pieza se localizó en las proximidades del Serapeum de Saqqara durante las excavaciones de Auguste Mariette en noviembre de 1850[10].

Fig. 1. Escriba del Louvre http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/dosart/decouv/scribe/definition.html

El Escriba del Louvre (E 3023) es una de las esculturas más célebres legadas por el arte egipcio y es visita obligada para todos aquellos que recorren el museo parisino. La obra, que recientemente ha sido restaurada y ha cobrado nuevo esplendor, se encuentra en bastante buen estado y conserva buena parte de su delicada policromía original. Dicha policromía muestra a un hombre de cabello negro, de piel terrosa y portador de un faldellín sencillo e intensamente blanco. Además, la escultura se conserva prácticamente de forma íntegra, únicamente existe una fractura importante en la mano izquierda y en el extremo del pie izquierdo, apreciándose también otra fractura en la base próxima a esa zona.

Fig. 2. Detalle de los ojos.

El hecho de que se trate de una pieza sin inscripciones, así como la problemática sobre la concreción de su origen, ha dificultado la identificación del individuo que el artista plasmó realizando su trabajo como escriba[11]. No obstante, sea quien sea dicho personaje, de lo que no hay duda es que debía ser alguien orgulloso de su oficio y, precisamente cumpliendo con su labor, deseó ser inmortalizado[12].

El Escriba del Louvre muestra un rostro detallado en el que se realzan unas facciones algo huesudas, así como una barbilla y pómulos bastante marcados. Los labios resultan finos y la comisura algo tensa[13]. Además, el pelo corto y la carencia de peluca o tocado, permite la representación de orejas bien definidas y magníficamente esculpidas. Sin embargo, todos los elementos de la cara quedan eclipsados por los espectaculares ojos de cristal de roca y destacados con un perfil en cobre. La compleja técnica utilizada en su realización otorgan a esta obra una gran vivacidad y expresividad, e incluso el brillo y la posición de las pupilas pueden hacer pensar que la escultura nos observa con su azulada mirada[14] (Fig. 1). Unas negras pupilas que se encuentran algo descentradas y bajas, de modo que la sensación de que la escultura responde a la mirada se consigue de forma realmente efectiva desde una posición un tanto elevada (Fig. 2).

Fig. 3. Vista del Escriba del Louvre desde arriba, donde se puede observar perfectamente la posición de las manos y del papiro desplegado.
http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000038586.html

Pero el rostro anguloso y de facciones marcadas contrasta con el torso relleno y fláccido del personaje. El escriba se muestra entrado en carnes, luciendo incluso unos pechos hipertróficos cuyo realismo viene subrayado por el uso de unas pequeñas incrustaciones talladas en madera que dan forma a los pezones. Un aspecto fondón que queda aún más subrayado por la llamativa la línea curva que dibuja la bastante prominente barriga.

Los brazos tampoco muestran una musculatura marcada, pero han sido esculpidos de forma completamente liberada del torso, lo que denota una gran habilidad técnica y atrevimiento por parte del escultor de la obra, ya que este no es un recurso demasiado frecuente en este tipo de obras y, de hecho, es poco habitual en la creación escultórica egipcia. Esta liberación permite plasmar una postura natural y relajada, favoreciendo la sensación de verosimilitud y armonía.

El escriba se sitúa sobre un zócalo semicircular (en forma de D) con las piernas cruzadas (quedando la derecha por delante). Esta postura genera una superficie plana sobre las rodillas, que sirve como espacio de apoyo para realizar el trabajo propio de escriba. El personaje extiende sobre esa superficie un rollo de papiro que sujeta con la mano izquierda, mientras que con la diestra sostiene el cálamo para escribir. Esta herramienta fundamental en el trabajo del escriba debió ser también un elemento añadido en la escultura, como otros de sus detalles, lo que puede apreciarse en la pequeña hendidura conservada entre los dedos que debió servir como encaje.

La genialidad del creador del Escriba del Louvre no sólo se hace evidente en la maestría de su forma de esculpir y en la habilidad para conseguir dar vida a la piedra, considero que también resulta asombrosa su capacidad para forzar ciertos elementos con el objetivo de conseguir una mayor intensidad expresiva. Ello se hace evidente en el recurso utilizado para generar y ensalzar la zona plana sobre las rodillas, lo que se consigue creando una suave desproporción tanto en la zona de las caderas como de las piernas del personaje, dando así amplitud y énfasis al espacio en el que se condensa la acción (Fig. 3). Dicha desproporción, por tanto, permite generar una sensación de profundidad y de espacio despejado que, a su vez, dirige la atención hacia unos elementos esenciales y que son la más auténtica herramienta de cualquier escriba: las manos. Estas extremidades, también realizadas con cuidada dedicación y consiguiendo una vivacidad especial, condensan en su cotidiano gesto buena parte del componente narrativo de la obra.

Fig. 4. Puede que sea mirando a la escultura de perfil desde donde mejor se puede apreciar la suave desproporción de la parte inferior del cuerpo del personaje.
http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000038588.html

Pero en el Escriba del Louvre, para conseguir ensalzar las manos, se consideró adecuado trastocar la representación de los pies. De hecho, si se observan las esculturas de escribas conservadas, es fácil comprobar que los creadores egipcios utilizaron diversos recursos con mayor o menor éxito: pueden no representarlos y dejarlos únicamente sugeridos, pueden dejarlos ocultos o casi ocultos bajo las piernas o hacerlos desaparecer bajo el faldellín, y hasta pueden mostrarlos aplastados o con la planta completamente hacia arriba dando una sensación un tanto desarticulada. Este "conflicto compositivo" parece que podría deberse al hecho de que mostrar estas extremidades de forma completa o anatómicamente natural, implica generar una superficie en declive sobre las rodillas, limitando o dificultando la creación del espacio en el que se centra la acción de estas obras[15].

En el caso del Escriba del Louvre el conflicto fue resuelto, en parte, cambiando la proporción de la parte inferior del cuerpo del personaje. Pero, además, el creador de esta sensacional obra consiguió incrementar el efecto forzando de manera efectista la representación de las extremidades: se eliminó la representación de dos dedos de los pies, es decir, únicamente se esculpieron tres dedos (Fig. 4). De haberse realizado la representación de los cinco dedos en cada pie, se habría cambiado la postura de las piernas y, por tanto, se habría ladeado la superficie entre las rodillas. Es decir, mostrar los cinco dedos de los pies de forma proporcionada habría dado una configuración distinta a la posición completa del escriba, lo que habría dificultado el objetivo de realzar las manos y el acto mismo de escribir. Además, lo cierto es que la representación únicamente de tres dedos no resulta del todo chocante ni siquiera desde una perspectiva anatómica, ya que en la postura adoptada por el escriba difícilmente se hacen visibles los dedos meñique y anular. A ello sumar que el escriba parece haber sido diseñado para ser observado desde una perspectiva un tanto elevada y desde ese punto de vista la forma singular de resolver la realización de los pies queda casi completamente disimulada.

Pero aunque el escriba efectivamente sostiene el cálamo en una mano y con la otra sostiene el papiro desenroscado, lo cierto es que su mirada no se concentra en sus manos ni en lo que podría estar escribiendo. Tampoco nos encontramos ante una obra en la que simplemente se exhiben los objetos propios de una profesión, como también es habitual en la representación de escribas. En este caso, su espalda está recta y la espectacularidad de sus ojos dirige la atención hacia el frente, aunque con una cierta desviación hacía arriba. Más que en pleno acto de escribir parece detenido en un momento de reflexión, o quizá en el momento

de levantar la mirada para concentrarse en quien podría estar dictando las palabras que debía escribir, o quizá mirando sutilmente hacia arriba meditando sobre cómo elevarse del pozo próximo al Serapeum en el que parece haber sido depositado como Estatua de Sustitución. No hay respuesta unívoca a la pregunta de cuál podría ser la razón de ese momento de quietud.

De hecho, ante el Escriba del Louvre parece inevitable preguntarse ¿qué debe estar pensando?. En cualquier caso, ese momento el escriba lo afronta con sencillez y en solitario, luciendo un sencillo faldellín y teniendo como únicos accesorios su cálamo y un papiro. Pero a estas herramientas básicas hay que sumar otras dos aún más trascendentales y que el creador de la obra supo realzar magistralmente: los ojos y las manos. Los ojos, de tan compleja realización y de realismo tan sugestivo, son la expresión de la perspicacia y la inteligencia. Sus manos, también llenas de vida, son el vehículo para plasmar todo lo que esos ojos contemplan, todo lo que han aprendido, todo lo que con su mirada parecen penetrar.

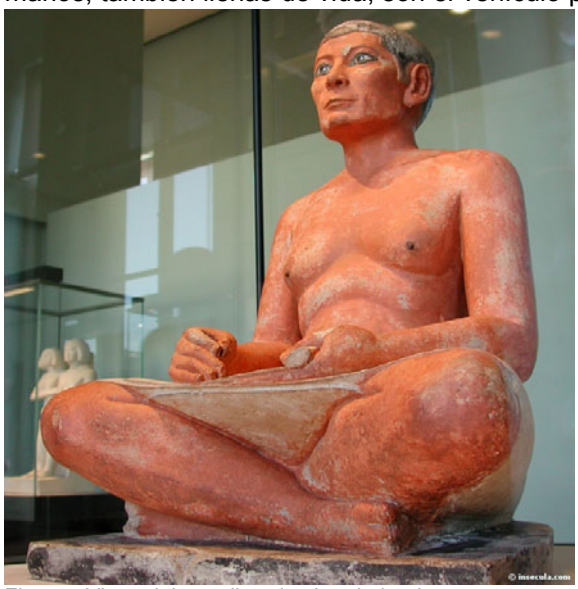


Fig. 5. Vista del escriba desde abajo, lo que muestra claramente que los pies del personaje únicamente se representaron con tres dedos. http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000038585.html

El Escriba del Louvre es una obra escultórica magistral, que aparentemente resulta sencilla e incluso sobria. El escriba se sienta sobre el suelo, no luce joyas, ni siquiera peluca, ni se representó con ningún otro personaje, ni se muestra idealizadamente atlético y joven. El Escriba del Louvre es un hombre concentrado en su trabajo, en sus manos y en su mente. Una escultura que atrae todos los días miles de miradas de miles de visitantes y cuya presencia parece resultar en ocasiones casi hipnótica. El Escriba del Louvre para el espectador moderno resulta intensamente atrayente, tal vez por el hecho de que su mirada milenaria interactúa con quien le observa. Los vivos ojos del escriba parecen proyectase más allá de la piedra en la que fue esculpido hace miles de años, como si aún escribiera o meditara, como si desde el pasado pudiera vernos. Pero nosotros al observarlo miramos hacia adentro, nos sumergimos en el fondo de sus ojos, tal vez como queriendo ver lo que esos ojos pudieron ver, como queriendo desvelar un misterio, como si quisiéramos leer en ellos, como si en el brillo de su iris pudiéramos ver reflejado un mundo remoto y perdido en la distancia de los tiempos (Fig. 2).

Imagen publicada en BIAE XLIII - enero de 2007

Pectoral de la tumba de Sit-Hathor-Yunet

Época: Dinastía XII (1991-1782 a. C.), reinado de Sesostris II (1897-1878 a.C.)
Dimensiones: Alto: 4'4 cm. Largo máximo: 8'2 cm.
Materiales: Oro, lapislázuli, cornalina, turquesa y granate.
Lugar de conservación: Metropolitan Museum of Art, Nueva York
Lugar de localización: Excavaciones de Guy Brunton, ayudante de Petrie, entre 1913-1914 en la Tumba 8 de Illahun[16].

Fig. 1. Pectoral con el nombre de Sesostris II localizado en la tumba de la princesa Sit-Hathor-Yunet. P. F. DORMAN, Jewelry of Princesa Sithathoryunet en The Metropolitan Museum of Art. Egypt and the Ancient Near East, p. 39.

Durante los trabajos dirigidos por el arqueólogo Flinders Petrie en la zona de Illahun entre 1889-1890, fue localizado el acceso y la cámara funeraria de la pirámide faraón Sesostris II. Años después, hacia finales de 1913, la *British School of Archaology* regresaba a Illahun con el objetivo de explorar las tumbas subsidiarias. Así fueron localizados alrededor de la pirámide varios enterramientos que habían sido saqueados ya en la antigüedad, aunque ello no impidió que ofrecieran deslumbrantes sorpresas a sus exploradores. De hecho, Guy Brunton, ayudante de Petrie, pudo hallar bajo unos veinte centímetros de barro solidificado en la tumba de la princesa Sit-Hathor-Yunet, un auténtico tesoro integrado por objetos de tocador y delicadas piezas de joyería[17] Estos maravillosos objetos parece que en origen habían sido guardados en cofres de ébano que, debido a la acción del agua y al paso inexorable del tiempo, habían desaparecido casi totalmente; buena parte de su contenido, sin embargo, se había preservado al haber sido confeccionado con metales y piedras preciosas. Así, Guy Brunton se convirtió en el protagonista de unos de los hallazgos más espectaculares realizados en Egipto y en la primera persona que después de miles de años volvía a contemplar la belleza de unas creaciones de orfebrería de calidad incomparable[18].

En el tesoro de Sit-Hathor-Yunet destaca un espejo de plata con un elaborado mango; también es excepcional por su belleza una diadema de oro decorada con largas y estilizadas plumas; además de un importante grupo de brazaletes y collares, y una rica variedad de sofisticadas cuentas. No obstante, entre el magnífico conjunto descubierto hay que llamar la atención especialmente sobre dos pectorales de diseño prácticamente idéntico: uno contiene el cartucho de Sesostris II (Fig. 1 y 2), y el otro, una réplica de menor calidad en cuanto a realización técnica y riqueza de materiales, con el cartucho de Amenemes III[19] (Fig.3). La presencia de estos pectorales en el enterramiento de la princesa presumiblemente puede deberse al hecho de ser hija y sobrina, respectivamente, de estos monarcas. Puede que nos encontremos antes preciados regalos familiares que la princesa se llevó a su tumba. En el presente artículo prestaremos atención a la joya con el nombre de Sesostris II (Fig. 1).

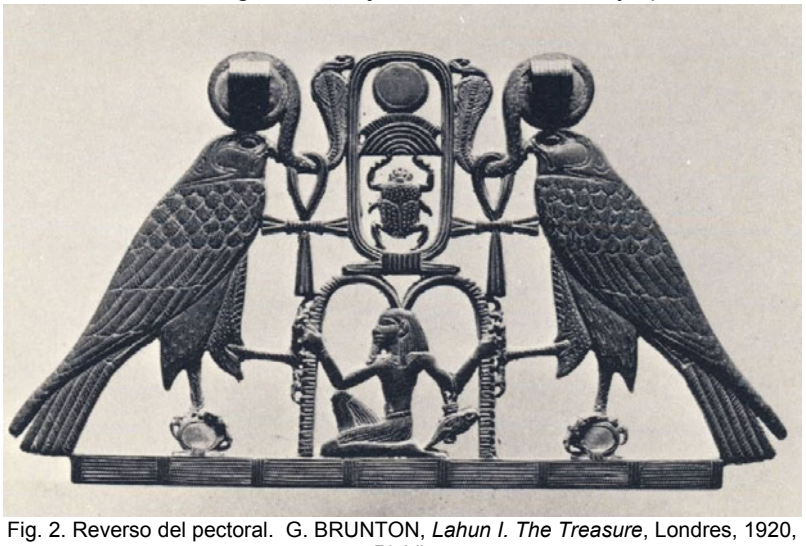


Fig. 2. Reverso del pectoral. G. BRUNTON, *Lahun I. The Treasure*, Londres, 1920, Pl. VI.

El pectoral de Sit-Hathor-Yunet se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (MMA 16.1.3)[20]. Para su realización, los joyeros egipcios recurrieron a la técnica del *cloisonné*, procedimiento ampliamente utilizado en la orfebrería más lujosa y que permitió a sus creadores alcanzar las mayores cotas de refinamiento. Dicha técnica consistente en la confección de una base metálica sobre la que se habilitan una serie de celdillas en las que se incrustan fragmentos de vidrios o piedras de colores. En el pectoral de Sit-Hathor-Yunet la base metálica es enteramente de oro; respecto a las incrustaciones, éstas se realizaron con piedras de intensa policromía como lapislázuli, cornalina, turquesa…

La precisión y la calidad del trabajo en este pectoral resulta del todo evidente, teniendo en cuenta la composición general de la obra y, especialmente, ante la exactitud del encaje de las piedras preciosas, talladas delicadamente para adaptarse a la forma y dimensiones distintas que perfilan cada una de las celdillas correspondientes. Y todo ello en una pieza que apenas supera en altura los 4 cm., de modo que buena parte de estas incrustaciones tienen dimensiones milimétricas. En definitiva, un total de 372 piezas, encajadas a la perfección sobre un diseño elegante y ricamente simbólico, confieren a esta joya un preciosismo sin parangón. Un preciosismo que incluso se hace patente en el reverso, donde el detalle de todos los elementos da forma a la superficie de oro y cuya cincelada belleza compite estrechamente, aunque adoleciendo de policromía, con la parte delantera de la joya (Fig. 2).

Al observar el pectoral se aprecia fácilmente que el diseño busca la armonía de la simetría, repitiéndose los elementos que lo integran a ambos lados de un eje central ocupado por el cartucho con el Nombre de Trono del faraón. Dicho cartucho se encuentra flanqueado por la elegante figura de dos halcones enfrentados, seres asociados estrechamente a la simbología solar y a la divinización monárquica. En el plumaje y tocados de ambos halcones se ha dado prioridad a los tonos azules conseguidos mediante incrustaciones de lapislázuli y turquesa. El detalle también queda plasmado en las incrustaciones utilizadas para destacar los ojos, el pico y otros elementos de la cabeza del ave. También resulta extraordinariamente cuidada la confección de las patas, mostrándose hasta el aspecto escamoso de la piel de la rapaz, así como la fuerza de sus poderosas garras. Una de las garras se cierra sobre el signo circular *chen*, símbolo de la eternidad, y la otra se extiende hacia delante y reposa sobre las ramas que sostiene Heh, dios de lo infinito y eterno.

Situado bajo el cartucho y compartiendo el eje central, la figura de Heh también fue representada con gran meticulosidad. A pesar de las reducidas dimensiones, el creador de la obra consiguió tallar sus ojos, su boca y nariz, todo ello en un pequeño fragmento de turquesa que configura la cara del personaje. A ello sumar otros pormenores extraordinariamente

cuidados: la presencia de una barba postiza, la peluca tripartita, el faldellín y un collar; siendo incluso apreciable la forma del dedo gordo de sus manos[21].

La representación muestra al dios Heh en su aspecto más tradicional: antropomorfo, arrodillado y sosteniendo el nervio central de hojas de palmera, curvadas en sus extremos, sobre las que se han realizado incisiones que aluden a los múltiples años que transcurren; es decir, muchísimas marcas que se identifican con una gran abundancia de años[22].

En la iconografía egipcia era habitual que la imagen de Heh se pudiera complementar con diversidad símbolos. En esta ocasión se ha utilizado el recurso de asociar al dios con la imagen de un renacuajo que ha sido representado colgando de uno de sus brazos. Dicho elemento es el único en el pectoral que no se repite simétricamente, pues ello había generado un conflicto compositivo debido a la postura adoptada por Heh, cuyas piernas dobladas llenan el espacio que podría haber ocupado el renacuajo de haber sido duplicado. La presencia de este único animal, que como jeroglífico servía para escribir el número 100.000, ensalza sobremanera el sentido simbólico de la figura del dios: subraya la alusión a lo incontable, abundante e ilimitado, pero también confiere un relevante matiz vinculado con las nociones de regeneración, creación y fertilidad, que tan intensamente se asocian a este anfibio tanto en su forma adulta como en este estadio de su proceso vital[23].

Fig. 3. Pectoral con el nombre de Amenemes III localizado en la tumba de la princesa Sit-Hathor-Yunet en Illahun. C. ALDRED, *Jewels of the Pharaohs. Egyptian Jewelry of the Dynastic Period*, Londres, 1978, Fig. 26.

Además de lo visto, el pectoral cuenta con otros detalles de delicada factura, como las cobras cuyos cuerpos se enroscan para dar forma a los discos que coronan los halcones y que terminan enmarcarlo el cartucho. Así, la presencia del reptil sirve tanto para componer una corona habitual en las divinidades solares, como para situar a las cobras como elementos de protección del faraón. Y, en otro detalle magnífico, el cuerpo de las serpientes pasa a través de la forma oval del signo *ankh*, uno de los amuletos más relevantes de la tradición egipcia y emblema identificador de la divinidad. La localización de este símbolo enlazado por las cobras a la imagen de las aves, pero también flanqueando el nombre del soberano, confiere un subrayado carácter de divinidad no sólo a los halcones, sino también a las propias cobras y al faraón.

La fachada de estructura trapezoidal de los templos egipcios, que alude metafóricamente a la colina sobre la que aparece el sol durante el amanecer y por la que se esconde en el ocaso, inspiró el enmarcamiento de muchos pectorales realizados a lo largo historia del antiguo Egipto, y es un elemento ciertamente frecuente en la joyería que se conoce del Imperio Medio. Sin embargo, la joya que nos ocupa, sin perder un ápice de equilibrio, quedó exenta de ese tipo de marco: son los propios halcones lo que cierran la composición por los laterales, permitiendo un diseño liberado de lo geométrico que, por otra parte, incrementa el protagonismo de las propias rapaces[24]. Es decir, la eliminación del marco otorga mayor realce a las figuras de las aves símbolo del sol y emblemas de la divinización de realeza.

En lo relativo a la parte baja, la joya se cierra y unifica con una franja horizontal. A su vez, dicha franja queda dividida en varios espacios en los que se representó una línea zigzagueante roja sobra un fondo azul. Este elemento es una alusión a lo acuático y reproduce estilizadamente las ondulaciones generadas sobre la superficie líquida.

De modo que el pectoral simbólicamente es una expresión de la eternidad del soberano, idea que se expresa en la figura del dios Heh, en el signo *chen* y que se reitera el representaciones del renacuajo. Pero además se trata de una eternidad donde lo solar tiene

una relevancia especial, lo que viene expresado por la presencia de los dos halcones que, por sus dimensiones, son los grandes protagonistas de la obra.

El propio Nombre de Trono de Sesostris II, Kheper-Kha-Re, alude sobremanera a la idea de divinidad asociada al astro solar. Es más, la iconografía de los jeroglíficos que conforman el nombre del soberano tampoco deja lugar a la duda: un escarabajo pelotero, tradicional metáfora de la energía solar; la colina iluminada por la luz sobre la que se eleva el astro; y, en lo alto, el disco solar en su plenitud.

La idea de culminación de la imposición solar, y por extensión del propio faraón, fue ensalzada por el artista haciendo destacar el disco solar del cartucho del monarca con el habitual color rojo asociado al dios Re. Los discos portados por los halcones, sin embargo, se muestran en un color de la turquesa, algo inhabitual en las presentaciones solares[25]. La reiteración de tres elementos rojos prácticamente idénticos y muy juntos, posiblemente había diluido la relevancia del disco integrado en el nombre del monarca, de modo que se eliminó tal posibilidad.

Pero además de esta simbología alusiva a la eternidad del soberano y su divinidad, la presencia del agua en la parte baja de la obra y la imagen del dios de la eternidad como soporte del nombre del soberano, podría también aludir a la imaginería de los relatos cosmogónicos en los que se narra el principio de los tiempos y el inicio del ciclo de la existencia como algo que surge de las aguas primigenias y zigzagueantes del Nun. Sobre ese océano, según la mitología, surgió la primera manifestación de la existencia, iniciándose así el tiempo y los ciclos eternos de la naturaleza; y sobre una colina o isla, el astro solar consiguió tomar un punto de apoyo para elevarse al firmamento.

Aunque de forma sutil, también las imágenes de los relatos de creación, de profundo arraigo en la mentalidad egipcia, quedan implícitas en distintos elementos del pectoral que, en definitiva, constituye una auténtica oda a la divinidad del faraón, a su vinculación con el sol y, como tal, eje del eterno ciclo de la existencia. El monarca, por tanto, se identifica en esta joya con el astro benefactor, con su capacidad creadora y, sobre todo, con su divina capacidad de eternidad.

El pectoral de Sit-Hathor-Yunet conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York es una obra llena de intensidad metafórica y de gran riqueza iconográfica. Una obra en cuyo diseño, además, se tuvo especial cuidado en la combinación de los colores de los ricos materiales con los que se está realizada la obra, teniendo en cuenta no solo la gradación cromática, sino también el grado de opacidad de las distintas piedras. Todo ello en una pieza de dimensiones reducidas, confeccionada con una calidad técnica de difícil parangón. De modo que el pectoral de Sit-Hathor-Yunet es una de las joyas más fascinantes legadas por los creadores de la antigüedad y considero que es una de las más magníficas creaciones del arte faraónico.

Imagen publicada en BIAE XLIV - febrero de 2007

Ra momiforme, Isis y Neftis en la tumba de Nefertari

Época: Dinastía XIX. Reinado de Ramsés II (1279-1212 a. C.)
Material: Estuco pintado.
Lugar de conservación: *In situ*. Tumba de Nefertari en el Valle de las Reinas (QV66).
Localización: Excavaciones de Ernesto Schiaparelli en 1904.

Fig. 1. Ra momiforme, Isis y Neftis en la tumba de Nefertari. Imagen en *Egipto. El mundo de los faraones* (Ed. SCHULZ R., SIEGEL, M.), p. 246.

La más célebre esposa del faraón Ramsés II, adorada como Hathor en Abu Simbel, falleció posiblemente en el año 26 del largo reinado de su marido. Nefertari buscó entonces la eternidad en una tumba situada en el Valle de las Reinas y que desde su descubrimiento en 1904 por Ernesto Schiaparelli ha causado admiración[26], debido fundamentalmente a la belleza de sus pinturas. No en vano frecuentemente esta morada eterna ha sido considerada como la Capilla Sixtina del arte faraónico. Ciertamente cada uno de los jeroglíficos y cada una de las escenas representadas en las paredes del hipogeo contienen una viveza cromática y una riqueza simbólica extraordinaria, habiendo recuperado parte de su milenario esplendor gracias a una larga y laboriosa restauración[27].

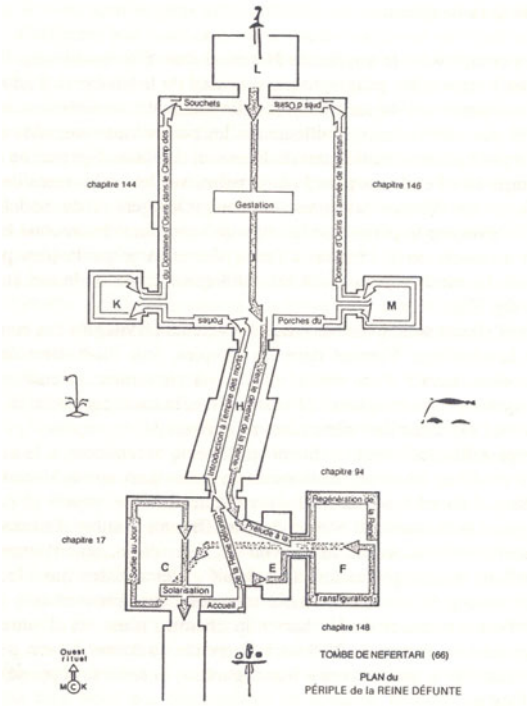


Fig. 2. Periplo de la reina Nefertari. LEBLANC, C., *Nefertari. <<L'aimé-de-Mout>>*, París, 1999, p. 106, Fig. 33.

La tumba contiene un complejo conjunto de textos e iconografía que conforman un circuito diseñado para propiciar que la reina pudiera resurgir a una nueva existencia. De modo que en su interior se narra el periplo y los obstáculos a los que debía enfrentarse supuestamente Nefertari en su camino hacia el Más Allá, así como las transformaciones que debía sufrir antes de conseguir su plena regeneración. Ese circuito mágico se organiza en dos grandes ejes (Fig. 2): un recorrido dirigido hacia la cámara funeraria, que tiene connotaciones fundamentalmente osiríacas y relacionadas con el submundo; y un segundo recorrido dirigido hacia el exterior, de carácter eminentemente solar, que narra la culminación de la trasfiguración y la victoria sobre las tinieblas. La escena sobre la que proponemos dirigir la atención se encuentra en uno de los puntos más cruciales en el camino de trasfiguración solar, condensando de forma escueta y sencilla, pero muy eficaz, algunas de las nociones religiosas más relevantes generadas en el seno de la civilización egipcia (Fig. 1).

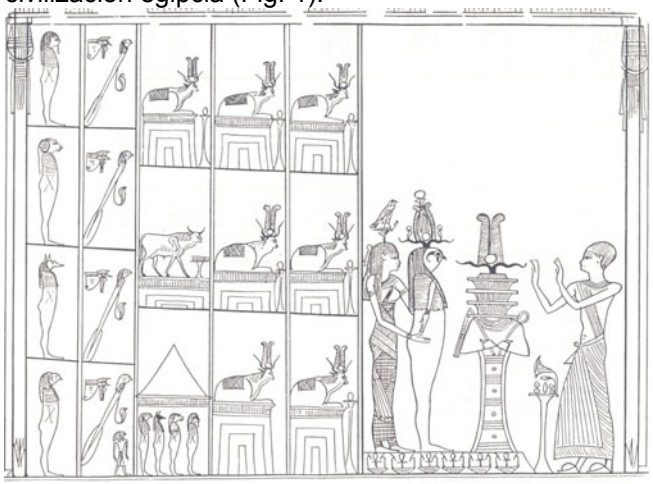


Fig. 3. Escena del Capítulo 148 del Libro de los Muertos. Imagen en P. BARGUET, *Le Livre des Morts des Anciens Egyptiens*, París, 1967, p. 206

La imagen seleccionada se encuentra en una sala anexa a la antecámara y forma parte de las ilustraciones del Capítulo 148 del Libro de los Muertos. Dicho capítulo tradicionalmente se acompaña de una imagen con dos ámbitos diferenciados (Fig. 3): en una se muestra al difunto alabando a Ra momificado, pudiendo aparecer acompañado por otras divinidades y elementos simbólicos alusivos especialmente a la ultratumba y a Osiris. La otra sección se ilustra con la representación de un rebaño integrado por un toro (animal asociado con lo sexual, la vitalidad y el poder fecundador) y por Siete Vacas Hathor. Estas reses eran consideradas como una especie de energías protectoras que orientan el destino de los recién llegados a una nueva vida, ya se tratara de un bebé o de un difunto accediendo a su eternidad. Dicha capacidad protectora podía actuar fuera cual fuera el rumbo tomado por el destino, idea representada por cuatro remos alusivos a los puntos cardinales. El Capítulo 148 del Libro de los Muertos, además, presenta a las Siete Vacas como suministradoras de alimentos, bebidas, salud, fuerza, alegría…..; en definitiva, <<todo lo que es provechoso para el bienaventurado>>[28].

También la ilustración del Capítulo 148 del Libro de los Muertos fue desplegada en la tumba de Nefertari en una imagen dividida en dos escenas que ocupan dos paredes de la estancia anexa a la antecámara. En una de las paredes se plasmó a Ra en su aspecto de carnero momiforme, acompañado por Isis y Neftis (Fig. 1)[29]. Más allá, de espaldas a esta escena, Nefertari dirige su adoración a los personajes que ocupan por completo la otra pared: las Siete Vacas Hathor, un toro y cuatro remos (Fig. 4).

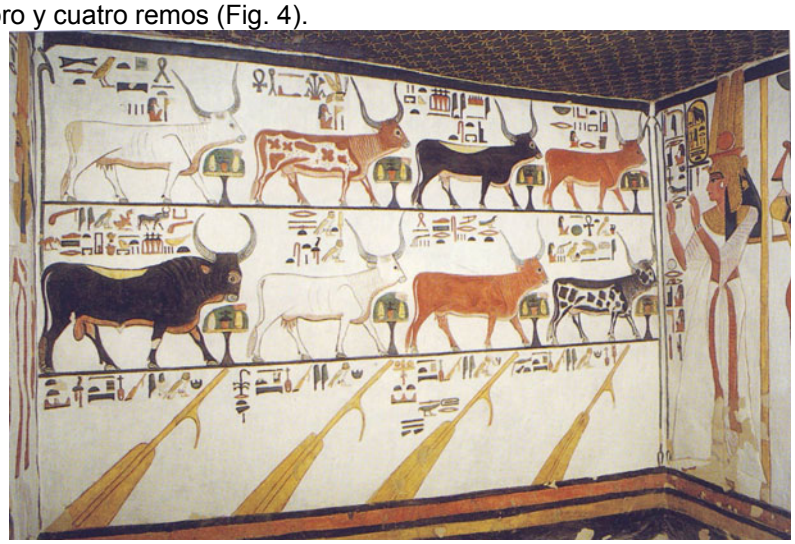


Fig. 4. Las Siete Vacas Hathor, el toro y los remos. Pared Sur en la Sala Lateral de la tumba de Nefertari. Imagen en LEBLANC, C., *Nefertari. "L'aimée-de-Mout*", París, 1999, Chambre F.

La escena a tratar tiene una composición de carácter simétrico (Fig. 1): un personaje central, perfilado sobre el fondo blanco con un trazo rojizo, se muestra flanqueado por dos divinidades, Isis y Neftis, que extienden sus brazos con idéntica actitud: ambas resultan protectoras y afectuosas. Se trata de una imaginería muy frecuente en el arte egipcio y profundamente anclada en la tradición religiosa, siendo habitualmente Osiris el principal receptor de tales cuidados. Sin embargo, en esta escena se trata de Ra, tal como viene identificado por los jeroglíficos, una divinidad que a priori podría parecer alejada de lo mortuorio pero que, en realidad, alcanzó implicaciones funerarias muy significativas.

Fig. 5. Isis portando su corona tradicional y el tocado khat. Detalle de la imagen en *Egipto. El mundo de los faraones* (Ed. SCHULZ R., SIEGEL, M.), p. 246.

El dios momiforme luce cabeza de color intensamente verde (tonalidad habitual de Osiris) y sobre su cornamenta se encuentra un disco solar (rasgo elemental de los dioses solares). La asociación con el carnero era algo propio de numerosas divinidades masculinas, incluidas las entidades solares y también Osiris. De modo que nos encontramos con un sol momificado, tratado por Isis y Neftis como si fuera el propio Osiris y, para enfatizar aún más el evidente sincretismo, la escena se acompaña con un texto en dos columnas que incide en la fusión de identidades: <<Osiris descansa en Ra. Es Ra que descansa en Osiris>>. Así, se integran en un único ser la energía de la vida y la potencia de la fuerza creadora propia de Ra, con las nociones ctónicas y con la oscuridad de la ultratumba vinculadas a Osiris. Pero también gracias a la fusión se puede entrever que en el fondo ambas deidades comparten facetas de una misma naturaleza[30], pues ambas aluden a la regeneración y a la capacidad de alcanzar la existencia eterna: el astro desaparece y se esconde en las profundidades de occidente, muriendo todas las noches para volver regenerado en cada amanecer; Osiris, el Señor del Más Allá, también muere para regresar a una existencia eterna, luminosa y profundamente renovada. De modo que la fusión de Ra y Osiris consigue formular un profundo y elevado concepto de totalidad[31], armonizando lo solar y lo oscuro, lo terrenal y lo subterráneo, el principio y el fin, la vida y la muerte… Ideas que, a su vez, quedan implícitas en las propias figuras de Isis y Neftis; deidades alusivas a los principios contrapuestos de maternidad e infertilidad[32], nacimiento y fallecimiento, vida y putrefacción. La presencia de las diosas, por tanto, insiste en la naturaleza compleja del dios momificado, subrayando y magnificando el trasfondo de su personalidad profundamente dual.

El aspecto de la deidad sincrética se complementa con una elegante peluca tripartita cuyos mechones quedan rematados con elementos ornamentales de color amarillo dorado. A ello sumar un amplio y colorista collar, así como una cinta anudada de tono rojizo que rompe con el blanco impoluto de la mortaja[33]. El momificado Ra, además, se sitúa sobre una especie de pequeño pedestal sobre el que frecuentemente la iconografía egipcia muestra a diversas deidades (muy frecuentemente a Ptah, Min, Amón… al propio Osiris). Dicho pedestal es el signo *maa-*, elemento ensalzador y especialmente relacionado con divinidades como Maat.

En la dirección de la mirada del dios carnero se encuentra Isis, que porta como corona el trono y el resto de los signos jeroglíficos que sirven para escribir su nombre. La ornamentación de la cabeza se complementa con un tocado blanco denominado *khat*[34], ajustado a la cabeza mediante una cinta (Fig. 5). La tela sobrante del *khat* cae por la espalda de la diosa y se ornamenta por unas rayas horizontales y verticales, realzando su remate inferior con un borde negro.

También Isis luce un collar amplio y colorista, a lo que hay que sumar tobilleras, pulseras y brazaletes. No obstante, en su atuendo destaca especialmente el vestido largo y estrecho, sostenido por tirantes que enmarcan un amplio escote que deja el pecho al descubierto. La sobriedad se suaviza con el detalle de una cinta que da la vuelta a la cintura de la diosa y se remata con un nudo, dejando caer los largos extremos hasta la altura de las rodillas. Ciertamente la moda en boga en esta época, caracterizada por lo vaporoso, los suntuosos plisados y las transparencias, contrasta con la austeridad de este tipo de vestidos estrechos y ajustados, atemporales en la moda egipcia y que fueron la tradicional vestimenta de las diosas. Y tras la diosa, una columna de signos alusivos a la protección, la vida, la estabilidad, la fuerza, el bienestar…

Fig. 6. Neftis portando su corona tradicional y el tocado khat. Detalle de la imagen en *Egipto. El mundo de los faraones* (Ed. SCHULZ R., SIEGEL, M.), p. 246.

Neftis, situada a la espalda del momificado Ra, se identifica claramente por su corona. Al igual que en la representación de su hermana gemela, también ella porta un tocado *khat*, pero, en esta ocasión, el extremo que cae por la espalda resulta menos llamativo y hasta menos voluminoso, ni siquiera existe la misma gama de líneas verticales y horizontales que ornamentan el tocado de Isis e incluso no ha sido representada la línea negra como remate del extremo (Fig. 6). En la tarea de intentar encontrar diferencias entre ambas, también resulta remarcable que Neftis carezca de la presencia de líneas que remarquen la zona de la papada, rasgo característico en las representaciones de Nefertari en su tumba (Fig. 7) y extensible a diversas divinidades femeninas, generalmente de naturaleza hathórica, con las que la reina guardaba estrechísimos vínculos[35]. Por lo demás, la apariencia de Neftis es idéntica a la de su hermana, así como el gesto afectuoso y solemne. La escena queda delimitada en la parte inferior por un sencillo zócalo. A la derecha, muy cerca del vano que da acceso a la sala, un gran signo *uas-* se presenta como soporte de un elemento alargado que no es otra cosa que el signo del cielo y que delimita la imagen en la parte superior, bordeando el firmamento estrellado plasmado en el techo de la tumba. Al otro lado, la imagen queda delimitada por una línea vertical amarilla. Y más a la izquierda se representó a la reina Nefertari, ricamente ataviada, extendiendo sus alabanzas al toro, los remos y las Siete Vacas Hathor (Fig. 4 y 8).

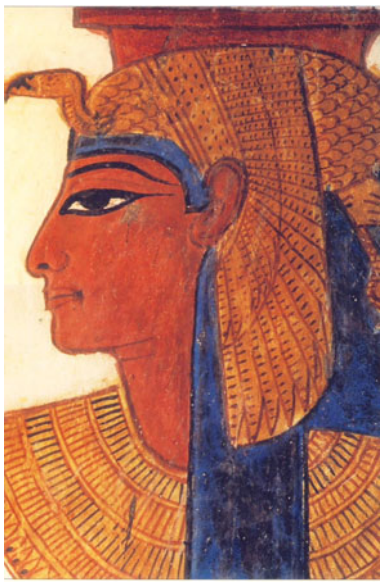


Fig. 7. Rostro de Nefertari. Imagen en LEBLANC, C., *Nefertari. "L'aimée-de-Mout"*, París, 1999, Salle du Sarcophage.

Además de lo dicho, cabe decir que la escena contiene sutilezas plásticas basadas en compensaciones y contrastes cromáticos; también se juega con la reiteración de ciertos detalles con lo que se consigue un ritmo visual sorprendente. A ello sumar que el estuco sobre el que se realizaron estas pinturas no es completamente plano, sino que tiene un leve tratamiento modelado que realza lo representado[36].

En lo relativo a la interpretación de la imagen, ciertamente no es una tarea fácil, precisamente por la condensación narrativa que implican cada uno de los personajes y el contexto en el que se integran. La imagen de Ra, profundamente unido a Osiris, expresa la victoria de Nefertari en su camino hacia la eternidad. Se trata de una imagen alusiva a la transfiguración que conduce del mundo osiríaco al mundo solar, es decir, se narra el episodio culminante en el periplo de la reina en su retorno a la existencia y en su capacidad de emerger como el sol a la luz de un nuevo día.

Fig. 8. Detalle de la escena del Capítulo 148 del Libro de los Muertos en la tumba de Nefertari. Imagen en SILIOTTI, A., *El Valle de los Reyes y los templos y necrópolis de Tebas*, Barcelona, 1997, p. 88.

Pero a nivel compositivo en esta escena se utilizaron unos recursos que considero intensifican sustancialmente la capacidad metafórica y referencial. Hay una serie de matices que creo no deben ser obviados, precisamente por tratarse de un ámbito tan profundamente solemne y crucial en el destino de Nefertari. Por ejemplo, no debe estar libre de significado la expresiva mirada que el dios carnero dirige a Isis, ya que indica la existencia de un vínculo muy especial entre ambas divinidades. Aunque el gesto de las diosas sea fundamentalmente el mismo, debido a su posición, la mano izquierda de Neftis descansa en la parte posterior de la cabeza de Ra. La complicidad entre el dios e Isis, frente a frente mientras ella acaricia su cara, resulta claramente más intensa. El carnero, que ocupa el centro de una escena de estructura simétrica, es decir, el lugar que lo identifica como máximo protagonista y eje de la acción, hace que con su actitud también Isis ascienda en protagonismo. En definitiva, Osiris que descansa en Ra mira a quien según la mitología era su abnegada esposa y a quien con la fuerza de la magia había conseguido devolverle la vida.

Pero la relevancia de Isis en la escena todavía se subrayó más con otros elementos. Hemos visto que el tocado *khat* de esta diosa era más llamativo que el de su hermana, a ello sumar que tras Isis existe una columna de signos que conforman una fórmula tradicional que no existe tras Neftis. Es más, la composición se fuerza suavemente para conseguir situar a Isis en un primer plano, lo que se aprecia en los pies de la diosa que se anteponen al *maa-*. Esta superposición volumétrica sitúa a Isis por delante del propio sol momificado (Fig. 9): aunque Ra momiforme es el eje central, Isis ocupa el primer plano. Hay, por tanto, diversos medios expresivos que hacen patente la intencionalidad de destacar a la diosa, pero es un objetivo que se consigue con suaves matices. Pero ¿qué puede significar que se destaque a Isis?

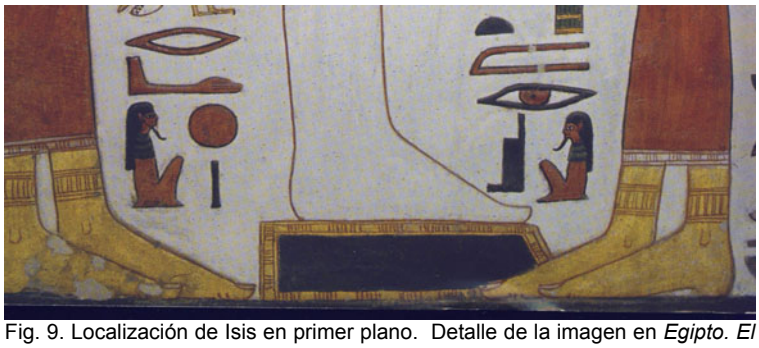


Fig. 9. Localización de Isis en primer plano. Detalle de la imagen en *Egipto. El mundo de los faraones* (Ed. SCHULZ R., SIEGEL, M.), p. 246.

Tal vez las respuestas se encuentren sutilmente expresadas en las líneas que subrayan la papada de la diosa, como plasmando alguna arruga o pliegues en el cuello, un elemento que identifica a la propia Nefertari y a algunas de las deidades con las que su naturaleza divinizada

entró en confusión. Es muy factible que en esta escena que representa a través del sol osirizado el culmen de la exitosa transfiguración de la reina, Isis y Nefertari también establecieran unos estrechos vínculos y una profunda simbiosis. Un sincretismo que otorga notoriedad a la reinas pero que se muestra sin exageraciones, pues a pesar de lo atrevido se impone la reverencia a la tradición[37].

Puede que al igual que Osiris se hace Ra; también Isis se hiciera Nefertari. El juego de fusión y confusión de identidades es ciertamente un elemento presente en el conjunto de la tumba de esta reina, como también es una noción intensamente plasmada en el templo que Ramsés II construyó para esta mujer en los confines de Egipto. Una mujer que como Hathor era la esposa de Horus. Como Isis era la esposa de Osiris. Como Nefertari era la amada de Ra.

Imagen publicada en BIAE XLV - marzo de 2007

La reina Ankhnes-Meryra II y Pepi II

Época: Dinastía VI. Reinado de Pepi II (2278-2184 a. C.).
Dimensiones: Alto: 39'2 cm. Anchura máxima: 25'2 cm.
Materiales: Alabastro
Lugar de conservación: *Brooklyn Museum of Art*
Lugar de localización: Desconocido, aunque se ha considerado que podría ser originaria del entorno de Elefantina, debido a la reiteración en las alusiones al dios Cnum en las inscripciones de la pieza.

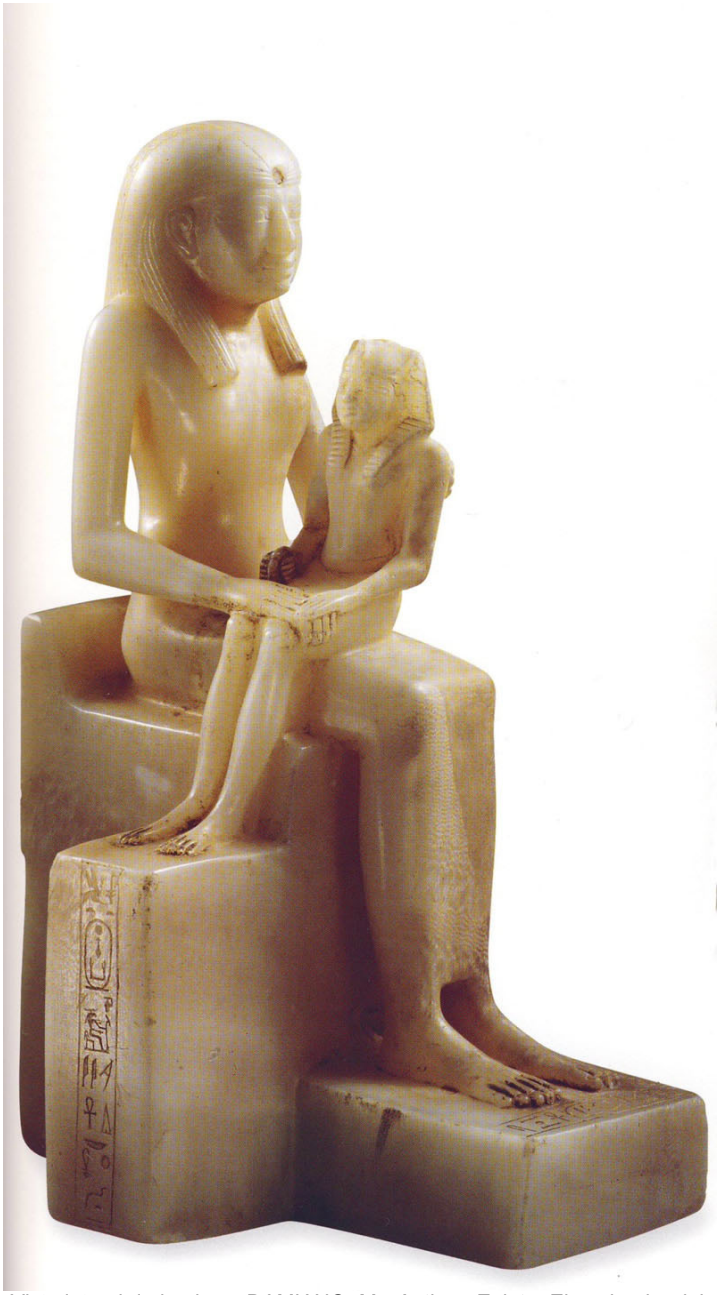


Fig. 1. Vista lateral de la pieza. DAMIANO, M., *Antiguo Egipto. El esplendor del arte de los faraones*, Madrid, 2001, p. 33.

Tras el breve reinado de su hermano Merenra (2283-2278 a. C.), Pepi II accedió al máximo poder de Egipto y permaneció en esa posición durante un largo período de tiempo . Pero este monarca no pudo gobernar de forma efectiva durante los primeros años de su reinado, ya que era un niño de corta edad cuando subió al trono. De modo que Ankhnes-Meryra II, su madre, asumió la regencia del país. Una escultura de magnífica calidad conservada en el Brooklyn Museum of Art (nº 39.119) , rememora los estrechos vínculos que debieron existir entre la reina y su hijo (Fig. 1).

La figura femenina, que se muestra sentada sobre un trono austero y sin ornamentación, es, por sus dimensiones, la máxima protagonista del grupo escultórico. El rostro aparece bien perfilado, mostrando una cara ancha y ojos almendrados. El vestido prácticamente es imperceptible, siendo el límite final próximo a los tobillos el único rastro iconográfico alusivo a su presencia. Mucho más elaborado resulta el tocado, de realización muy elegante, formado por una peluca tripartita sobre la que se despliega suavemente la imagen en relieve de un buitre (Fig. 2). El animal sostiene en sus garras el signo de la eternidad y sus alas se extienden hacia los mechones laterales de la peluca. El simbólico tocado cobraba mayor entidad con la representación tridimensional de la cabeza del ave, elemento que ha desaparecido y del que únicamente se conserva el encaje sobre la frente de la dama. El texto situado en la base y cerca de los pies identifica a esta mujer como la reverenciada Ankhnes-Meryra, madre del rey del Alto y Bajo Egipto y amada del dios Cnum.

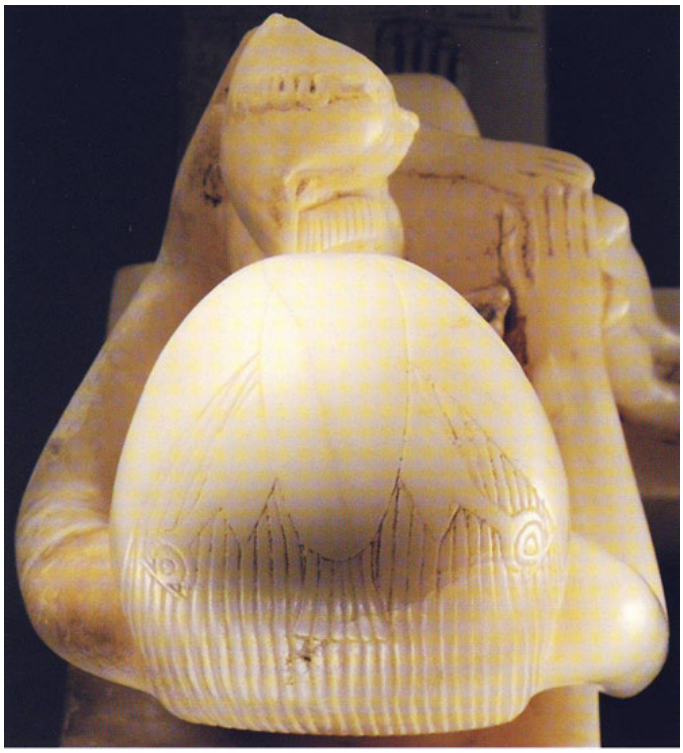


Fig. 2. Catálogo de la exposición *L' art égyptien au temps des pyramides*, París, 1999, p. 348.

La segunda figura de la representación, que se sitúa sobre el regazo de la reina, es Pepi II. El monarca aparece identificado en los jeroglíficos que se sitúan sobre un elemento que sirve de apoyo a sus pies. El rey muestra la actitud, el atuendo y la solemnidad propias de su rango. Es, además, la imagen prototípica de un faraón entronizado, aunque resulta inhabitual sus dimensiones reducidas, teniendo en cuenta su apariencia adulta.

Ankhnes-Meryra, con discreta afectuosidad, extiende los brazos hacia su hijo. Así, una de las manos de la reina llega a reposar sobre las rodillas del monarca mientras que la otra se sitúa sobre su espalda, con un gesto que hace pensar que, desde detrás, le ayuda a sostenerse en su hierática postura. Este protector ademán es posible gracias a la pericia técnica del escultor, que consiguió liberar los brazos del torso, aunque se encontró con la dificultad de que los codos quedaban muy volados. La posible fractura del alabastro fue prevenida mediante unos puentes de sustentación (hacia la cintura de la reina), tan extraordinariamente realizados que apenas resultan perceptibles.

A grandes rasgos esta escultura conservada en Brooklyn sigue la tipología iconográfica establecida por las representaciones de una madre con su hijo en el regazo; imaginería sublimada en Egipto con la tradicional representación de Isis entronizada sosteniendo a Horus. Una imagen que no sólo alude a lo materno, sino que también expresa el carácter de Isis como base de la autoridad real y como madre del faraón. A ello sumar que uno de los aspectos simbólicos de Isis era su identificación con el trono real y, por tanto, su presencia no puede desvincularse de las implicaciones legitimadoras de la monarquía. No obstante, aunque el referente parece claro , lo cierto es que la figura que nos ocupa todavía va más allá.

Si tenemos en cuenta las circunstancias históricas en las que Pepi II ascendió al poder, la interpretación de esta obra adquiere ciertamente una singular dimensión. La escultura plasmaría la tutela de Ankhnes-Meryra, regente del rey mientras era un niño. La base de la autoridad del monarca, su trono, se encuentra en la madre que ostentó la autoridad del país cuando Pepi II aún no tenía capacidad para asumir semejante responsabilidad. Como madre la reina le dio la vida, como regente le entregó el trono.

Fig. 3. Catálogo de la exposición *L' art égyptien au temps des pyramides*, París, 1999, p. 347.

Si bien es cierto que Ankhnes-Meryra extiende sus brazos afectuosamente, la expresión más intensa de vínculo y complicidad se plasma en la mano que reposa sobre la rodilla de su hijo, mientras que la del pequeño monarca reposa sobre la de su madre. Ello podría indicar que la transición de autoridad se podría haber realizado sin conflicto y hasta con ternura. Una transmisión que desde la lectura iconológica es, en definitiva, la temática fundamental de esta escultura. La armonía entre ambos personajes incluso queda patente en el recurso plástico de utilizar dos planos frontales, algo nada frecuente en la estatuaria egipcia: uno focaliza a la reina, el otro sitúa frontalmente la imagen de reducidas dimensiones del monarca (Fig. 3).

La transferencia de autoridad entre madre e hijo, posiblemente también se hace patente en el volumétrico soporte que se extiende por debajo de los pies del monarca. Dicho elemento, desde un ángulo lateral, parece un segundo trono, completado éste por el cuerpo de la propia Ankhnes-Meryra. Visualmente el efecto es casi como si dos tronos se cruzaran, al igual que las autoridades de ambos, madre e hijo, regente y heredero, un día debieron confluir.

Imagen publicada en BIAE XLVI - abril de 2007

Tutankhamón y el loto

Época: Dinastía XVIII, reinado del faraón Tutankhamón (1334-1325 a.C.)
Dimensiones: Altura: 30 cm.
Material: Madera estucada y pintada.
Lugar de conservación: Museo de El Cairo
Lugar de localización: Tumba de Tutankhamón en el Valle de los Reyes (KV 62)[38]

Fig. 1. Vista frontal. Foto en *Tesoros egipcios de la colección del Museo Egipcio de El Cairo* (obra coordinada por F. TIRADRITTI), Barcelona, 2000, p. 239.

Los artistas egipcios tienen la merecida reputación de haber sido unos magníficos escultores, consiguiendo resultados extraordinarios con una variada gama de piedras. Pero también hay que tener en cuenta la habilidad que demostraron en la realización de tallas. El magnífico retrato de Tutankhamón sobre una flor de loto, conservado en el Museo de El Cairo[39], por su originalidad, su intensidad simbólica y su elegancia, es una elevada expresión de la maestría que también alcanzaron en el trabajo realizado con madera (Fig. 1).

La pieza, a pesar de su belleza y calidad, ha sido conocida especialmente por la controversia que en su día suscitó su localización aparentemente sospechosa en la tumba de Ramsés XI, lugar utilizado como espacio de trabajo y almacenaje durante el vaciado de la tumba de Tutankhamón[40]. Parece que allí fue encontrada por miembros del Servicio de Antigüedades en un lugar inhabitual y metida en un embalaje poco corriente. El arqueólogo Howard Carter, para resolver la situación y acallar las sospechas de sus posibles pretensiones de "hacerla desaparecer", declaró entonces que la singular figurilla había sido localizada en la zona del corredor y que aún no había sido inventariada complemente[41].

Fig. 2. Vista lateral. Foto gentileza de Carmen Bertrán

Se estable, por tanto, que la talla inventariada por Carter con el nº 8[42] fue localizada durante las excavaciones en el corredor de acceso a la tumba[43]. No obstante, se ha supuesto que este espacio no debía ser su emplazamiento original, es decir, el lugar en el que fue colocada por quienes enterraron a Tutankhamón. Dado que hay pruebas de que la tumba sufrió diversos robos en la antigüedad, se ha considerado que algunos elementos aparecidos en el corredor pudieron ser desechados por los ladrones, mezclándose luego con el material de relleno[44].

Fig. 3. Detalle. Foto en T.G. HENRY JAMES, *Tutankamón*, Barcelona, 2001, p. 133.

El objeto que nos ocupa, en principio, tiene una función de carácter simbólico y propiciatorio, es decir, se trata de una especie de sofisticado talismán. Su diseño sencillo, pero altamente narrativo, está integrado por tres elementos: una base de color verde aturquesado sobre la que se encaja y sustenta un gran loto abierto; y sobre la flor, de forma austera, sin ningún elemento ornamental ni tocado, se alza el rostro de Tutankhamón.

La cara del monarca fue plasmada con rasgos aniñados, de labios carnosos, reflexiva sonrisa, nariz delicada y grandes ojos almendrados de pupila oscura. Por sus dimensiones y por el hecho de destacarlos con un intenso perfil negro, los ojos resultan muy llamativos, siendo además subrayados por las elegantes cejas. Y para dar aún mayor vivacidad a la mirada, el fondo blanco se matizó con leves toques rojizos, emulando las pequeñas venas del globo ocular (Fig. 2).

Sobre la piel, de color terroso, resaltan en el cuello de Tutankhamón los pliegues de una marcada papada. También se muestra con detalle las orejas del rey y las perforaciones que servían para que pudiera lucir pendientes que, a juzgar por la variedad localizada en su tumba, debían ser unas de sus joyas predilectas.

No obstante, posiblemente el detalle más magnífico y singular de esta obra sea el punteado realizado sobre el cráneo, representando el arranque leve del pelo afeitado que lucía el monarca. Resultando también muy llamativa la forma de la cabeza, alargada y deformada, evidenciando influencias del arte amarniano (Fig. 3).

Para poder interpretar esta obra, resulta fundamental adentrarse en las complejas implicaciones que en el antiguo Egipto tuvo una planta como el loto. En concreto, aunque también se representaron otros tipos en el arte egipcio, el loto más cargado de significados y el

más recurrente en la iconografía es el azul o *Nymphaea cerulea*[45]. Es precisamente sobre esta flor sobre el que se alza en la figurilla la cabeza del joven monarca.

El loto fue considerado uno de los principales emblemas territoriales de Egipto, aludiendo al Alto Egipto. La simbólica planta se representó como ofrenda a los dioses, siendo además una alusión a la belleza, a la vida y a la regeneración. A ello hay que sumar connotaciones sensuales y eróticas, siendo además frecuente en el arte egipcio que se muestre a los comensales de banquetes deleitándose con el perfume de estas flores, como dejándose llevar o embriagándose por la magia de su fragancia[46].

Fig. 4. Rey-sol emergiendo del loto. Dibujo en R.H. WILKINSON, *Todos los dioses del Antiguo Egipto*, Madrid, 2003, p. 132.

El loto azul tiene la peculiaridad de que su flor se abre a la luz del alba, para luego cerrarse en la oscuridad y volverse a abrir en el próximo amanecer. Ello inspiró una intensa asociación con el sol, y, por extensión, con los relatos cosmogónicos. En algunas versiones de esta mitología se narra que en las aguas primigenias, donde nada había sido aún diferenciado, emergió un loto que sirvió de punto de apoyo al sol[47]. Desde esta flor, primera manifestación de la existencia, un astro solar recién nacido consigue tomar impulso y elevarse en el firmamento; así se inicia el principio de los tiempos, así se pone en marcha la vida y el cosmos.

La mitología egipcia adoró al joven dios nacido del loto con el nombre de Nefertum, que fue una divinidad relevante en Menfis donde era considerado hijo de Ptah y Sekhmet; y en localidades como Buto se adoró como hijo de la diosa cobra Wadjet. En ocasiones, Nefertum llegó a identificarse con Harpócrates, Horus Niño, y algunos documentos ya desde los Textos de las Pirámides aluden a su identificación con el faraón. Ello también se plasma en la iconografía del dios, siendo habitual que se le represente portando insignias y elementos de atuendo alusivos a la monarquía (Fig. 4).

En cuanto a la iconografía, Nefertum se representó ocasionalmente con forma de felino. No obstante, lo más habitual es que se le muestre luciendo una corona integrada por un gran loto ornamentado con dos plumas, o presentado sobre un loto del que emerge como un joven sol (Fig. 5). La imagen que plasma a Tutankhamón sobre el loto, por tanto, debe vincularse a este tipo de narrativa, enmarcándose a su vez en el contexto de las estrategias tradicionales de divinización solar del rey

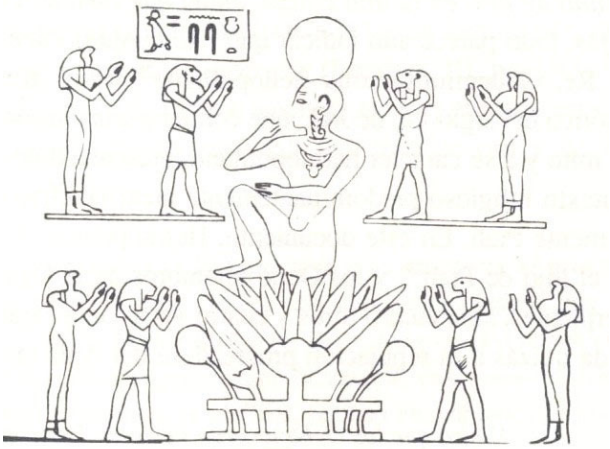


Fig. 5. Nilo sol emergiendo del loto. Dibujo en *Mitología y religión del Oriente Antiguo* I, Sabadell, 1993, p. 61

El hecho de que el loto emerja de las aguas abriéndose al sol, para volver a esconderse con la llegada de la oscuridad, también tuvo una lectura funeraria en el imaginario egipcio, viendo en el comportamiento del loto una metáfora del renacimiento vinculado con la luz: la oscuridad o mundo de la muerte es superada por el loto que consigue renacer y emerger a una nueva vida. La apertura del loto, su intenso perfume y la espectacularidad de su flor, era una especie de celebración de la llegada de un nuevo día, pero también contenía un significado de exaltación del proceso de resurgimiento a una renovada existencia. La planta, incluso, se presenta en alguno de los más relevantes textos religiosos del antiguo Egipto como una entidad en las que puede metamorfosearse el difunto. En el loto, por tanto, lo solar y lo funerario, como tantas otras veces, entran en estrecha confluencia.

En la talla localizada por Howard Carter en la tumba de Tutankhamón se representó un loto abierto al sol y además flotante, siendo el agua representada de forma esquemática por la sencilla base de color aturquesado. Sobre esa superficie líquida, la flor despliega sus pétalos y

acoge en ellos al joven sol, identificado con el monarca, emulando así la imagen plasmada en los relatos cosmogónicos e identificando al monarca con la capacidad generatriz del comos. Es como si la talla mostrara una sucesión de "emergencias": la del loto surgido de las aguas y la de Tutankhamón surgiendo del loto como el propio sol, emulando a Nefertum en el primer amanecer. La edad de Tutankhamón, que era un niño cuando subió al trono y un muchacho cuando murió, posiblemente propició que fuera retratado en esta simbiosis.

Fig. 6. Difunto metamorfoseado en loto. Capítulo 81 del Libro de los Muertos. Foto en E. ROSSITER, *Le Livre des Morts. Papyrus d'Ani, Hunefer, Anhaï*, Londres, 1984, p. 60.

No obstante, lo cierto es que iconográficamente es en el Libro de los Muertos donde parece que podemos establecer el paralelo más directo a la representación mostrada por la talla. Es en este ámbito donde se plasma la imagen que muestra a un personaje humano como sacando la cabeza de los pétalos de un loto. Lo cierto es que en la pieza conservada en el Museo de El Cairo, Tutankhamón no está representado sobre el loto en la típica postura casi fetal con la que se muestra al astro solar en las escenas cosmogónicas. La talla muestra únicamente la cabeza del rey sobre los pétalos de la flor. Y, para esa narrativa resulta crucial remitirse a diversas viñetas del Libro de los Muertos, siendo fundamentales los Capítulo 81 A y B (Fig. 6). En el texto de estos capítulos, el difunto se metamorfosea en flor de loto para alcanzar la eternidad[48]. Es decir, la talla plasma en tres dimensiones la trasformación de Tutankhamón en flor de loto, para así poder emerger de la oscuridad de la muerte a la luz de la existencia.

En definitiva, la figurilla tiene diversas vías de aproximación interpretativa. Se puede hacer primar una visión de carácter cosmogónico teniendo en cuenta especialmente la idea del sol niño emergido del loto en las aguas primigenias; o, sin olvidar las implicaciones solares del loto, hacer primar la idea de metamorfosearse en esta flor como medio de elevación y recurso para conseguir acceder a una nueva vida. Con una sencillez asombrosa y con la utilización de muy escasos elementos, la imagen de Tutankhamón sobre una flor de loto nos remite y aúna las tradiciones más puramente cosmogónicas y las más profundamente funerarias, consiguiendo una integración y una condensación narrativa extraordinarias. Así, Tutankhamón es el sol niño que nació de un loto en lo indiferenciado para dar orden al cosmos; pero es también el difunto que se trasforma en loto para elevarse hacia el alba de una renovada existencia.

Imagen publicada en BIAE XLVII - mayo de 2007

El ratón y el gato

Época: Dinastías XIX-XX (1293-1070 a. C.)
Dimensiones: Altura: 9 cm. Ancho máximo: 12' 5 cm.
Material: Piedra caliza pintada. Ostracon.
Lugar de conservación: Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas.
Lugar de localización: Con toda probabilidad procede de Deir el-Medina. Fue adquirido por los Musées Royaux d'Art et d'Histoire en Luxor en 1930[49].

Fig 1. Ostracon satírico del ratón y el gato. Dinastías XIX-XX. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas. Foto en el catálogo de la exposición *Les artistes de Pharaon. Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, París, 2002, p. 187.

Las excavaciones en Deir el-Medina han permitido que podamos conocer muchos aspectos de la vida más cotidiana de un pueblo dedicado a la creación artística. Entre los documentos excepcionales que este singular yacimiento ha conservado, se encuentran un gran conjunto de fragmentos de pieza caliza, de forma irregular, sobre la que estos creadores realizaron sus apuntes, aprendizajes, bocetos, ensayos, proyectos, planos... También algunas de las imágenes que fueron representadas sobre estos rudimentarios soportes han alcanzado gran celebridad por su belleza, como por ejemplo la célebre contorsionista de larga cabellera que se conserva en el Museo Egipcio de Turín. No obstante, uno de los aspectos más relevantes de las óstraka figurativas, por su excepcionalidad, son las que responden a un objetivo de divertimento. No se tratan de creaciones de encargo más o menos encorsetadas por la voluntad y gustos de los financiadores, ni de la solemnidad de los ámbitos rituales o litúrgicos; se trata de expresiones de responden a una motivación satírica, cargadas de sentido del humor y burla[50].

Entre la colección de óstraka de carácter satírico, una de las más representativas se conserva en el Musées Royaux d'Art et d'Histoire[51] (Fig. 1). Sobre la superficie de una lasca irregular de caliza se recoge un tema que es realmente un clásico de todos los tiempos y que

se basa en el antagonismo entre ratón y gato; es decir, entre presa y cazador. No obstante, la parodia se expresa precisamente en la dislocación de esa realidad, mostrando así una situación imposible y cómica.

Fig. 2. Ostracon fragmentario que muestra a ratón sobre una silla con respaldo. Dinastías XIX-XX. Aunque se conserva sólo de forma parcial, se puede intuir que el resto de la escena posiblemente fuera muy parecida a la imagen 1. Foto en el catálogo de la exposición *Les artistes de Pharaon. Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, París, 2002, p. 186-.

La escena está protagonizada por los dos animales, representados de un modo absolutamente impropio y situados a cada lado de una mesita sobre la que se ha colocado un grandioso pato desplumado. A la izquierda, en una actitud antropomorfa, la rata se muestra sentada sobre un taburete y engalanada con un faldellín largo de lino blanco. En esta cómoda postura, el roedor se deleita con el perfume de una flor de loto que eleva con la mano izquierda; mientras que con la otra sostiene lo que parece ser una cinta de tela, elemento considerado una de las ofrendas básicas del ritual funerario y también frecuentemente representada en los templos como dádiva a la divinidad.

A la derecha, sorprende la figura de un gato que se sostiene erguido sobre las patas traseras mientras abanica a la rata. El felino carece de vestimenta, pero lleva un largo bastón. Este elemento era un tradicional emblema de distinción, aunque difícilmente puede tener aquí esa lectura. En realidad, más bien parece tratarse de una alusión que subraya la posición innatural del animal, indicando que necesita un elemento de apoyo para sostenerse. El bastón, además, destaca la posición desvalida del gato en relación con la plácida comodidad del ratón, incrementando su actitud servil y enfatizando el tono irónico e irreal de la escena.

Por sus características, la imagen del ostracon constituye claramente una parodia de las habituales escenas de adoración, ofrenda y banquete funerario. Escenas protagonizadas por dioses y monarcas, así como por altos dignatarios y secundariamente por sus servidores. De hecho, tanto la alabanza como la ofrenda de alimentos son temáticas constantes en la iconografía religiosa egipcia.

El tono humorístico de la escena representada sobre este ostracon conservado en Bruselas, se basa fundamentalmente en la sustitución de personas por animales. Ello es un recurso habitual en el contexto de las escenas paródicas y constituye una especie constante en las temáticas iconográficas burlescas. También es frecuente la representación de las presas y sus depredadores en marcos inhabituales, como por ejemplo gacelas jugando al *senet* con leones. En realidad, la contraposición de ratón y gato puede haber sido una especie de clásico en el terreno de la iconografías satíricas, habiéndose localizado otros ejemplos, o muy similares (Fig. 2 y 3), pero también se han conservado temáticas distintas protagonizadas por estos antagonistas donde la rata puede llegar incluso a usurpar la posición habitual del faraón guerrero, convirtiéndose entonces los gatos en mascotas bajo sus órdenes y en soldados (Fig. 4).

Fig. 3. Ostracon satírico de rata-juez y gato-sirviente, castigando a un humano. Dinastías XIX. La sátira da aquí se hace más cruel, plasmando una especie de "rebelión de los animales". Foto en R. y J. JANSSEN, *Egyptian Household Animals*, Londres, 1989, p. 61, Fig. 51.

El tono cómico de la escena del ostracon (Fig. 1), también viene definido por tratarse de un contexto que es además teóricamente muy solemne. A ello sumar que son animales enemigos y que mantienen una terrible pugna, sin embargo, aquí la presa es alimentada por el depredador. En este mundo al

revés, además, el receptor de la alabanza es una rata, que también es ofrendada con un espectacular pato; manjar que, sin duda, haría las delicias del felino pero que resulta impropia de un roedor. De modo que la intensidad cómica se consigue a través de diversas dislocaciones de la normalidad, pero desde luego hay un aspecto que no se puede olvidar: una rata es aquí la encarnación de un alto dignatario. De modo que teniendo en cuenta el referente iconográfico, el juego de ironías podría llevarnos hasta la crítica social.

Puede que la sátira del ratón y gato sea un instrumento para dar cabida a ciertas insatisfacciones o reproches sociales, ya que, en definitiva, es la rata la que recibe los cuidados y el enorme pato entregado por el servil gato: ¿acaso están insinuando los artistas egipcios que determinadas personas equiparables a desagradables animales les arrebatan sus alimentos?. Puede que aquí, en esta escena satírica, el felino se muestre sumiso e incluso que mantenga con dificultades el equilibrio, pero a la hora de la verdad cazará al ratón y será su "manjar". ¿Hay en este ostracon un anhelo de rebelión social? ¿Será el gato, es decir, el servidor, el que finalmente se comerá el pato y al propio ratón?

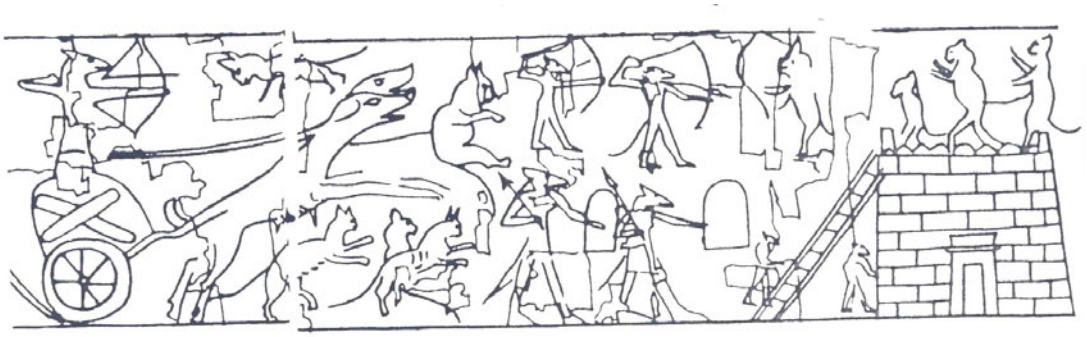


Fig. 4. Ostracon de la rata-faraón en batalla. Dinastías XIX. La sátira plasmada en este papiro conservado en Turín ridiculiza las escenas en las que monarcas como Ramsés II, acompañados de su mascota león, se lanzaban contra los enemigos. Aquí diversos personajes animales sustituyen a los protagonistas de la heroica escena tradicional. Foto en P. F. HOULIHAN, *Comic Relief in Ancient Egyptian Art, Ancient Egypt*, mars/arpil, 2002, p. 19.

La rivalidad entre el ratón y el gato sirvió a los artistas egipcios como recurso para burlarse de algunos aspectos del mundo en que vivieron, aunque sin duda en el caso que nos ocupa es evidente que hay además una ridiculización caricaturesca del propio trabajo efectuado por los habitantes de la aldea de Deir el-Medina. La representación cómica del ostracon se inspira, sin lugar a dudas, en las mismas escenas que tan frecuentemente realizaron estos creadores en la ornamentación de las Moradas de Eternidad de faraones, sacerdotes, altos dignatarios, funcionarios… etc. Obras que constituían el eje de su trabajo y de su vida. Las óstraka satíricas, con la inmediatez de sus trazos rápidos y libres, nos aproximan al sentido del humor egipcio, a su capacidad de burla y a su destreza a la hora de realizar caricaturas. Plasman, en definitiva, la maestría de unos artistas capaces de burlarse de su entorno, de sus dirigentes, de sus tradiciones e incluso de ellos mismos.

Imagen publicada en BIAE XLVIII - junio de 2007

La máscara de Tutankhamón

Época: Dinastía XVIII, reinado del faraón Tutankhamón (1334-1325 a.C.)
Dimensiones: Alto: 54 cm.
Materiales: Oro, lapislázuli, cornalina, turquesa, pasta vítrea, cuarzo, obsidiana...
Lugar de conservación: Museo de El Cairo (JE 60672).
Lugar de localización: Tumba de Tutankhamón en el Valle de los Reyes (KV 62)[52]

Fig. 1. Vista frontal de la máscara funeraria de Tutankhamón. Foto en *Tesoros egipcios de la colección del Museo Egipcio de El Cairo* (obra coordinada por F. TIRADRITTI), Barcelona, 2000, p. 235.

<<La máscara de oro batido, una bella y única muestra de la retratística antigua, tiene una expresión triste pero tranquila, evocando la juventud truncada prematuramente por la muerte>>. Con estas palabras describe Howard Carter la magnífica máscara que localizó cubriendo aún al faraón Tutankhamón[53]. El rostro del monarca, cuya tumba y ajuar funerario había conseguido preservarse bajo la aridez del Valle de los Reyes[54], se inmortaliza en esta singular obra de orfebrería. La célebre máscara del rey es, por su belleza y maestría técnica, una de las más relevantes creaciones del arte faraónico y una de las obras de arte más remarcables en la historia de la humanidad (Fig.2).

Fig. 2. Máscara de Tutankhamón in situ, cubriendo aún la cabeza del faraón, y complementada con llamativos collares. La foto muestra algunos otros objetos, entre los muchos que se colocaron sobre la momia. Se observa también la resina endurecida que dificultó tanto las tareas.

Howard Carter vio en la máscara una expresión de tristeza serena, otros han visto elegancia, solemnidad, sosiego, sobria riqueza… Algunos incluso han afirmado que su apacible sonrisa es tan enigmática como la de la Gioconda. Sea como sea, lo cierto es que cualquiera que visita el Museo de El Cairo se siente arrastrado por su atractivo, siendo sin duda los 11 kilos de oro más hipnóticos que existen.

Siguiendo la tradición de las máscaras funerarias egipcias, también la de Tutankhamón muestra al difunto con los sentidos conectados, despierto, atento y vivo. La vivacidad queda especialmente plasmada en los ojos, subrayados por un perfil de lapislázuli que simula el maquillaje de kohol y que se extiende hacia las sienes. La mirada de las negras pupilas de obsidiana cobra mayor intensidad gracias a los retoques en rojo sobre el cuarzo con el que se realizó el globo ocular, simulando pequeñas venitas. La expresividad se incrementa aún más con la representación de detalles del lagrimal y con las cejas, largas y elegantes, que también se extienden hacia las sienes (Fig. 3).

Fig. 3. Perfil de la máscara de Tutankhamón. La fotografía, tomada por H. Burton, el fotógrafo del equipo de Carter, muestra a la máscara antes de que le fuera vuelta a colocar la barba postiza.
http://www.ashmolean.org/gri/carter/256a-p0749.html

El resto de la faz del monarca se plasma únicamente en oro, sin más incrustaciones que otorguen color a las mejillas, a la estilizada nariz, ni a los carnosos labios. No obstante, el cromatismo general de la máscara resulta sorprendente, lo que se consiguió con incrustaciones realizadas con piedras preciosas de colores y elementos vítreos[55]. Así se elaboró el amplio collar que se remata sobre los hombros con la cabeza de dos halcones y se realizaron las incrustaciones que hacen destacar la cabeza de buitre y de serpiente, símbolos de la autoridad del soberano sobre el Bajo y Alto Egipto, y que ornamentan la frente del soberano (Fig. 4)

La enaltecedora barba postiza, que otorga un toque de distinción a la barbilla del joven, se realizó con oro y con incrustaciones de pasta vítrea azulada que han perdido parte de su tonalidad. Lo cierto es que resulta mucho más llamativo el nemes, con sus franjas horizontales que confluyen radialmente en la parte posterior, donde el tocado queda recogido. La geometría de este emblema de poder, contrasta con las formas de la cara del monarca en la que

predominan las formas suavemente curvas. Es decir, los símbolos de la autoridad monárquica resultan profusos y ornamentales, mientras que el rostro del rey se muestra mucho más suave y prácticamente monocromo, a excepción del perfil que realza ojos y cejas.

A las inconfundible facciones del rostro de Tutankhamón hay que sumar otros elementos que son frecuentes en su iconografía: la representación de las líneas de la papada[56] y las grandes perforaciones para poder lucir amplios pendientes. Además, hay un detalle prácticamente imperceptible: las orejas no están colocadas de forma completamente simétrica, quedando una algo más alta que la otra y ligeramente desplazada. Por lo demás, la máscara es completamente simétrica e incluso es muy regular el grosor de la placa de oro que la conforma. Únicamente las radiografías delatan alguna irregularidad en la zona de una de las mejillas. También los Rayos X permiten descubrir que la máscara se realizó mediante dos placas de metal batido cuya unión surca el rostro del monarca, lo que resulta imperceptible debido a la magnífica calidad del acabado (Foto 5).

Fig. 4. Detalle de los emblemas de poder, el buitre y la cobra, alusivos a Nekhbet y a Uadyet, ornamentando la frente del soberano. Se puede observar el trabajo detallado de los orfebres en estos elementos y la circunstancia de que no se hay incrustación en los ojos del buitre. Detalle de foto en T. G. HENRY JAMES, *Tutankamón*, Barcelona, 2001, p. 97.

En el antiguo Egipto la máscara funeraria llegó a ser una pieza relevante en el equipamiento funerario y parece que no podía faltar en el ajuar de individuos acaudalados, más todavía, en el caso de un rey[57]. La función de este objeto era proteger, y a la vez reproducir idealizadamente, los rasgos de la persona. De este modo, teóricamente, la máscara contribuía a que los difuntos pudieran perpetuar su identidad, dando además a la momia un aspecto reconocible. Era, por tanto, un objeto intensamente mágico, propiciador de la perduración y, a la vez, como toda las máscara ritual, era expresión de tránsito y de metamorfosis[58]: muestra a su portador en un estado renovado, con vida y con los sentidos conectados tras el tránsito de la muerte, preparado para acceder a la nueva existencia en el Más Allá.

Fig. 5. Radiografía de la máscara de Tutankhamón. Se puede apreciar la uniformidad del grosor del metal, a excepción de una irregularidad en la zona de la mejilla izquierda. Lo más llamativo, no obstante, es que se hace patente que la máscara está integrada por dos partes que se unen en la parte central, surcando el rostro del rey. N. REEVES, *Todo Tutankamón. El Rey. La tumba. El tesoro real*, Barcelona, 1991, p. 114.

Pero el joven Tutankhamón era un difunto muy especial, ya que según la tradición no era estrictamente un hombre: como rey de Egipto era también un dios. Y, según la tradición, la carne de los dioses, inalterable y luminosa, era de oro[59]. El preciado metal, además, fue considerado un potente símbolo solar: su brillo y color se asimiló con el astro benefactor.

Simbólicamente la máscara de Tutankhamón muestra mucho más que el rostro de un joven monarca, ya que la identificación del oro con la materia divina y con el sol, le otorga una dimensión extraordinaria: el faraón mira a la eternidad con el atuendo propio de un rey divino de Egipto, transfigurando su carne perecedera en la incorruptible carne un dios; amaneciendo a la nueva existencia con la capacidad renovadora y la energía del propio sol.

No obstante, la máscara de Tutankhamón ofrece todavía más intensidad como talismán mágico, ya que en la parte posterior se cinceló una versión del Capítulo 151 del Libro de los Muertos. En dicho texto se identifican distintas partes del rostro del soberano, con diversas entidades divinas: las barcas del día y la noche, Anubis, Shu, Horus, Ptah-Sokar, la Enéada… Estas identificaciones no sólo tienen un papel importante en la protección del rey contra los múltiples enemigos del mundo inferior, también presentan y pretenden convertir al soberano en un ser todopoderoso (Foto 6).

<<¡Salve, hermoso rostro, dotado de vista, hecho por Ptah-Sokar, dispuesto por Anubis, a quien Shu dio la elevación, el más hermoso rostro entre los dioses! Tu ojo derecho es la barca de la noche, tu ojo izquierdo es la barca del día, tus cejas son la Enéada, tu cráneo es Anubis, tu nuca es la de Horus, tu corona es Tot, tu trenza es la de Ptah-Sokar. Estás en la frente de N., que está dotado de hermosos honores junto al gran dios y ve gracias a ti; ¡condúcelo por buenos caminos, que golpee para ti a los aliados de Set, y derribe para él sus enemigos bajo él, junto a la Gran Enéada en el Gran Castillo del Príncipe que está en Heliópolis! ¡Toma los buenos caminos ante Horus, señor de los hombres, N.!>>[60].

El texto del Libro de los Muertos alude a la idea de que los sentidos del difunto se encuentra activados, dando relevancia a la vista e incluso relacionando los ojos con la Barca del Día y la Barca de la Noche. Es decir, es como si el difunto pudiera ver tanto bajo la luz del sol como en la oscuridad, como si su tránsito no pudiera ser detenido, como si en cualquier lugar y circunstancia pudiera ver y estar protegido. Un tránsito en el que va a gozar con el amparo de algunos de los dioses más relevantes de Egipto, incluso puede contar con el poder de la Gran Enéada. En realidad, él mismo fue hecho por Ptah-Sokar, su cráneo es Anubis, su nuca es Horus… Pero, además, el texto alude a la capacidad de imponerse sobre los terribles aliados de Set, a los que el difunto va a vencer como Horus, escenificando la lucha arquetípica que impone desde el principio de los tiempos al orden sobre el caos.

La máscara de Tutankhamón, complementada con el texto del Capítulo 151b, es un potentísimo talismán propiciador del camino adecuado hacia la eternidad. Un camino en el que su portador es capaz de imponerse sobre las fuerzas de la oscuridad y del caos, y en el que su rostro se sublima identificándose en una expresión el conjunto de los dioses, referenciando así el conjunto de la existencia.

El texto expresa un compendio de dualidades: el día y la noche, lo luminoso (Shu) y lo oscuro (Anubis), la creación y la muerte (Ptah-Sokar), el orden (Horus) y el caos (Set). Dualidades que no son más que una expresión de la totalidad del cosmos, de la misma forma que el buitre y la cobra aluden a la autoridad única y total del monarca sobre el país del Nilo. Desde su excepcional máscara, en la intimidad de sus sarcófagos y ataviado como un poderoso faraón de Egipto, Tutankhamón se presenta ante el Más Allá como un dios, como un rey-dios cuya autoridad se impone sobre absolutamente todo. Incluso la Gran Enéada, es decir, los hacedores de la Creación, son una parte de él.

Fig. 6. Parte posterior de la máscara funeraria de Tutankhamón, donde se luce el recogido de tocado nemes que se remata con una especie de tranzado que cae por la espalda. Cincelado sobre el oro se observa el Capítulo 151b del Libro de los Muertos. Foto Susana Alegre García

En su corta existencia muy probablemente Tutankhamón no gozara del amplio poder que se plasma en su máscara y que se subraya con el Capítulo 151b del Libros de los Muertos. Pero gracias a ella sí pudo presentarse con total autoridad ante el Más Allá. La máscara de Tutankhamón muestra quizá el anhelo de lo que hubiera querido ser, de todo aquello que hubiera deseado encarnar cualquier faraón de Egipto en su identificación con Ra, con Horus, con un todopoderoso rey-dios.

Paradójicamente, desde la óptica de la legitimación divina de la monarquía, más que una transfiguración se pude afirmar que la máscara de Tutankhamón implica un "desenmascaramiento". Desde esta perspectiva, la máscara de rey no oculta nada, lo que consigue es mostrar su auténtica naturaleza como garante del cosmos, como supremo dios solar, como poderosa entidad divina que ha superando los obstáculos de una vida terrena en la que se ha ocultado, enmascarado, tras la piel y tras la carne.

Imagen publicada en BIAE XLIX - julio de 2007

La silla de los íbices en reverencia de la tumba de Yuya y Tuya

Época: Dinastía XVIII (1239-1185 a. C.). Reinado de Amenofis III (1386-1349 a. C.)
Dimensiones: Alto: 60 cm. Ancho: 43 cm. Profundidad: 39 cm.
Materiales: Madera, pan de oro y fibras vegetales
Lugar de conservación: Museo de El Cairo
Lugar de localización: Valle de los Reyes, tumba de Yuya y Tuya (KV46) [61].

Fig. 1. Vista general de la silla de los íbices. A. MAHMOUD, Chair from tomb of Yuya and Tuya en el catálogo de la exposición *The Quest for Immortality. Treasures of Ancient Egypt* (ed. E. HORNUG y B.M. BRYAN), 2002, pp.122.

En invierno de 1904 el millonario norteamericano Theodore M. Davis emprendía una nueva campaña de excavaciones en el Valle de los Reyes. Esta vez era el arqueólogo James Edward Quibell, en sustitución de Howard Carter, quien se iba a responsabilizar de los trabajos. Pronto, en febrero de 1905, se efectuó el descubrimiento de una tumba sorprendente que, aunque había sufrido el devastador efecto del saqueo, aún contenía diversidad de elementos del ajuar funerario y hasta las momias de sus propietarios, Yuya y Tuya, los influyentes padres de la reina Tiy. De hecho, hasta que se descubrió la tumba de Tutankhamón en 1922, el equipamiento funerario de los suegros de Amenofis III era el más completo y espectacular encontrado en el Valle de los Reyes[62].

Entre los objetos localizados en la tumba de Yuya y Tuya había diversos muebles, algunos de gran calidad y de belleza extraordinaria, y además, en un estado de conservación magnífico. Aquí centraremos la atención en una de las lujosas sillas halladas en la tumba (Fig. 1)[63] y conservada en Museo de El Cairo (JE 95343A/CG 51111a).

El mueble fue diseñado para ser utilizado por una persona de corta edad, lo que se deduce por sus dimensiones y, en alguna medida, por la iconografía que en el se plasmó. Además, no fue realizado con fines funerarios, sino que efectivamente fue utilizado en vida por alguien que dejó rastros de uso y desgaste en diversas zonas. Esta función vinculada a la cotidianeidad no implicó, sin embargo, que el objeto careciera de alusiones mitológicas o referencias de carácter mágico. De hecho, la rica iconografía presente en la silla hace de ella todo un talismán protector y hasta ensalzador de cierta autoridad.

El asiento se sostiene sobre estilizadas patas que se rematan en la parte inferior con la forma de garras de felino. Y entre los felinos, el que más estrechamente se relacionó con la ornamentación de mobiliario en el antiguo Egipto fue el león, de modo que es factible suponer que lo mostrado en esta silla son concretamente sus garras. Dadas las ricas connotaciones del león como alusión solar y símbolo de fortaleza y protección, la silla se transforma en una especie de mueble-amuleto. Es más, al ser garras los cuatro elementos sustentadores, metafóricamente el conjunto viene a identificarse como una especie de extensión del animal: quien se sienta sobre él disfruta de las energías protectoras y defensoras atribuidas al felino, pero, a la vez, el usuario del asiento se impone sobre un temible ser al que domina. Estas nociones, de hecho, se reiteran en el resto del programa iconográfico de la silla, cuya interesante iconografía gira entorno a estos aspectos. En cualquier caso, el león y sus garras aparecen frecuentemente vinculados al mobiliario del antiguo Egipto, siendo una relación que se remonta a las épocas más antiguas y que sirvió para la ornamentación tanto de tronos reales, como de camas rituales y no rituales, taburetes… etc.

Fig. 2. Respaldo de la silla de los íbices. A. MAHMOUD, Chair from tomb of Yuya and *Tuya* en el catálogo de la exposición *The Quest for Immortality. Treasures of Ancient Egypt* (ed. E. HORNUG y B.M. BRYAN), 2002, pp.123

Uno de los elementos más ornamentales de la silla es el respaldo. En este ámbito, trabajado en talla calada, se encuentra la figura de Bes flanqueado por dos representaciones simétricas de Tueris (Fig. 2). El dios se representó barbado y mostrando la lengua, con el rostro plasmado de manera frontal y los brazos ligeramente flexionados en la zona de los codos. También se trabajó el detalle de la larga y delgada cola, que cae como descuidadamente hacia un lado, y se destacaron el faldellín y la cabeza del dios con una aplicación de pan de oro. En general, la representación de la deidad encaja perfectamente en los parámetros de la más tradicional iconografía egipcia.

También las dos imágenes Tueris muestran a la diosa en su habitual aspecto algo monstruoso, siendo una combinación de hipopótamo con brazos y caídos pechos antropomorfos, a lo que se suma grupa y cola de cocodrilo. Su apariencia feroz, además, se

agudiza con la representación de la inquietante boca abierta. Las dos Tueris también muestran otros elementos que habitualmente se integran en su iconografía: reposan sus manos sobre el signo *sa*, alusivo a la idea de protección, y sostiene dos largos cuchillos. Al igual que en el caso de Bes, las imágenes de Tueris fueron enriquecidas con diversas zonas destacadas con pan de oro.

Fig. 3. Brazo de la silla de los íbices. A. MAHMOUD, *Chair from tomb of Yuya and Tuya* en el catálogo de la exposición *The Quest for Immortality. Treasures of Ancient Egypt* (ed. E. HORNUG y B.M. BRYAN), 2002, pp.123.

Aunque el aspecto de las tres figuras del respaldo pueda resultar amenazante y hasta grotesco, en realidad se trata de seres altamente benéficos y de gran capacidad apotropaica. Al dios Bes se le relacionaba con el ámbito doméstico, la maternidad y la protección de mujeres y niños. Tueris, por su parte, fue especialmente asociada con el embarazo, el amamantamiento y los neonatos, siendo además una entidad estelar y vinculada con la fecundidad y la capacidad regeneradora de la inundación del Nilo.

En el antiguo Egipto a Bes y a Tueris se les rindió una gran adoración, llegando a constituir un culto tan exitoso que llegó a ser exportado a lo largo del Mediterráneo. Debido a su gran popularidad, ambas deidades aparecen frecuentemente representadas en amuletos y en objetos rituales, así como en diversidad de otros objetos (enseres de tocador, recipientes de cocina, mobiliario doméstico… etc.). A ello sumar que también de forma muy común ambas divinidades aparezcan asociadas e integradas en los mismos contextos, posiblemente debido a la afinidad de sus implicaciones: el motivo iconográfico integrado por la figura de Bes en relación con Tueris resulta muy frecuente, conformando incluso una especie cenefa que se puede localizar en múltiples ámbitos[64].

En definitiva, la aparente terribilidad, incluso la presencia de los amenazantes cuchillos, no es más que una expresión del gran poder que ostentan estos dioses para ahuyentar energías malignas, a las que teóricamente atenazan, espantan y alejan. La localización de Bes y Tueris sobre la representación del signo del oro (*nub*), como en este caso, aún evidencia más el carácter benéfico de estas divinidades y, a la vez, constituye un recurso mágico intensificador su carácter protector.

Mucho más original y singular es la iconografía presente en los brazos de la pequeña silla, que fue realizada nuevamente utilizando la técnica de la talla calada (Fig. 3). Aquí, encontramos elementos vegetales como el papiro, que alude a la protección pero también a la renovación y el resurgimiento. A ello hay que sumar la combinación de elementos altamente mágicos que conforman un potente talismán: el signo *sa* entre dos *ankhs* colocados sobre el signo del oro.

Pero la imagen más llamativa en los brazos del asiento se centra en la elegante figura del íbice (*capra ibex nubiana*), de largos cuernos curvados hacia atrás, barba bajo el labio inferior y con una postura que casi parece una reverencia (Fig. 4). Este animal tiene una simbología compleja y no demasiado estudiada, habiendo sido vinculado muy frecuentemente con divinidades como la maternal y cálida Hathor, y muchas veces confundido con la gacela emblema de la diosa Anukis[65]. No obstante, tampoco hay que olvidar que se trata de un animal cuyo hábitat son las zonas desérticas, y como todos los seres originarios de la zona árida y carente de vida, podría ser considerado portador de energías negativas. De ahí que también el íbice sea uno de los animales en los que puede tomar forma el temible Set[66]. No obstante, lo cierto es que el íbice representado en la silla es un animal sometido y bajo control, lo que se desprende de su rendida posición y también por el hecho de portar un ancho collar expresivo de su carácter manso y sumiso, quizá hasta doméstico[67].

Esta silla localizada en la tumba de Yuya y Tuya es un objeto ensalzador, cuya iconografía es eminentemente protectora y materna, pretendiendo ahuyentar con la fuerza de la magia de las imágenes representadas, a aquellas energías negativas que podían acechar a la persona de corta edad que debía descansar en ella. Puede que incluso con el poder de la magia propiciatoria se quisiera calmar la viveza revoltosa de algún niño al que se pretendía apaciguar como al ágil íbice; puede que el íbice descansando fuera una alusión al descanso del propio niño; o, tal vez, nos encontramos ante una representación de connotaciones más políticas y legitimadoras, haciendo que la presencia del animal no sea más que la expresión de la capacidad de la criatura principesca de sobreponerse a las fuerzas malignas del desierto, imponiéndose sobre el terrible Set y consiguiendo que éste, incluso, se arrodille bajo su brazos cuando reposa sentado en el mueble.

Fig. 4 La iconografía del íbice reverenciante no es muy común, pero también podemos encontrarlo, por ejemplo, en delicados peines de madera como el conservado en el Museo del Louvre. A. P. KOZLOFF, *Peigne: Ibex agenoullé* en el catálogo de la exposición *Amenofis III. Le pharaon-soleil*, París, 1993, pp. 318.

La más sofisticada y ostentosa de las sillas localizada en la tumba de Yuya y Tuya perteneció a Sitamón, hija de Amenofis III y Tiy, como así se desprende de los textos que en ella fueron plasmados (JE 96342, CG 51113)[68]. Por ese motivo habitualmente esta silla anepígrafa también se ha considerado que podría haber pertenecido a la misma princesa. Aunque la técnica de realización es distinta y el efecto general es dispar, también hay algunos elementos iconográficos y diversos aspectos que resultan coincidentes: la presencia de Bes y Tueris, las patas leonadas, la reiteración sobre el tema del oro, la madera enriquecida mediante aplicaciones de oro…

Las silla de los íbices localizada en la tumba de Yuya y Tuya es un objeto ligado a una familia, por lo que debía ser rememorador de momentos transcurridos en la intimidad. Es un objeto que además da testimonio de la elegancia del entorno palacial y del cuidado marco en que transcurría la vida de los niños de sangre real. Pero, además, debido a su iconografía, la silla de los íbices es un auténtico talismán, que podía teóricamente ayudar a la posicionada pareja enterrada en el Valle de los Reyes a mantener un vínculo eterno con su nieta u otros nietos o niños de su entorno. La niñez, en sí misa, con la vívida energía que condensa, era considerada un poderoso amuleto para ayudar a afrontar la eternidad, una forma de propiciar la renovación y el resurgimiento hacia una perpetua existencia. Tal vez fuera Sitamón quien deseó que sus abuelos gozaran del poder de aquel objeto mágico y que tantos momentos de intimidad debían evocar, ofreciéndolo para el ajuar funerario que debía acompañar a sus abuelos. En cualquier caso, lo cierto es que con las sillas infantiles colocadas en la tumba Yuya y Tuya permitieron que el vínculo con la niñez no se rompiera con la llegada de la muerte, consiguiendo paralizar algunos fugaces y preciosos instantes en el tiempo, prolongando así su cálida magia para siempre.

Imagen publicada en BIAE L - septiembre de 2007

Amenemope y Hathor, retrato de una pareja

Época: Dinastía XIX (1293-1185 a. C.).
Dimensiones: Alto: 33 cm.
Materiales: Madera
Lugar de conservación: Colección del Ägyptisches Museum en la Isla de los Museos de Berlín (Inv. 6910). La talla formó parte de la colección Cassis-Faraone, siendo adquirida por el museo berlinés en 1867.
Lugar de localización: Desconocido, aunque muy posiblemente procede de la tumba de la pareja en la necrópolis tebana[69].

Foto 1. Talla de la pareja formada por Amenemope y Hathor. Foto del catálogo de la exposición *Les artistes du Pharaon. Dier el-Médineh et la Vallée des Rois*, París, 2002, p. 122

Los artistas del antiguo Egipto tienen la merecida reputación de haber sido unos magníficos escultores, consiguiendo resultados extraordinarios con una variada gama de piedras que, en muchas ocasiones, eran muy difíciles de trabajar. Pero también hay que tener en cuenta la habilidad y maestría que reiteradamente demostraron en la realización de tallas, siendo la representación de Amenemope y su esposa Hathor (también llamada Henel), un ejemplo extraordinario del preciosismo y delicadeza que consiguieron plasmar utilizando la madera como soporte de su expresión.

Al contemplar esta hermosa obra, puede que lo primero que llame la atención sea el cuidado con el que se han representado los detalles y, especialmente, los del atuendo. La pareja se muestra descalza pero vestida con ropa de gran gala, plisada y siguiendo los cánones de sofisticación propios de la moda de la época. Él luce un faldellín largo que se ajusta a la cintura, debajo del ombligo, quedando el torso destacado y mostrando una especie de capa en la parte superior, que cae sobre los brazos como amplias y vaporosas mangas.

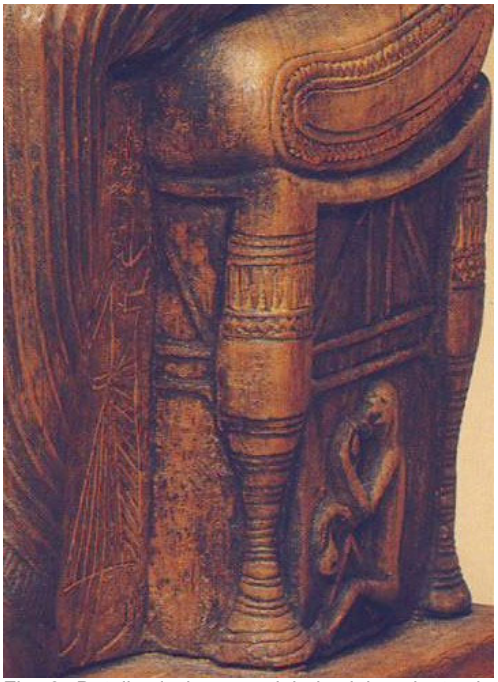


Fig. 2. Detalle de la zona debajo del asiento de Hathor.

El atuendo de ella se compone de un vestido que debía abrirse en la parte delantera y el extremo de la tela se ornamentó con unos flecos que rematan el vestido desde los pies al escote. El plisado de la ropa, que no esconde la figura estilizada, se extiende sobre los brazos de la dama, cubriéndolos hasta los codos. Además, puede adivinarse un sencillo collar como remate de la cuidada estética de Hathor y también una diadema, a lo que podría sumarse algún tipo de atributo que la distinguiera como gran dama o como sacerdotisa[70], aunque dicho elemento en la actualidad ya no se conserva. Él, sin embargo, no porta ningún tipo de joya o cetro que enfatice su rango, aunque es sabido que este hombre fue un escriba real y un influyente jefe de los artesanos de Deir el-Medina durante el reinado de Ramsés II[71]. En el atuendo de ambos también destacan las complejas y voluminosas pelucas, plasmándose perfectamente en la talla los mechones, los trenzados y otros detalles de estos ornamentos.

Amenemope y su esposa fueron representados con rasgos no demasiado definidos, con la mirada perdida en la lejanía y una expresión un tanto distante. No obstante, el conjunto inspira una sensación de serenidad y relajamiento. Con gran delicadeza, además, se muestra el contacto entre los dos cónyuges, que entrelazan sus brazos en un gesto que expresa ternura y afecto mutuo.

La pareja reposa, separadamente, sobre dos taburetes independientes[72], colocados, no obstante, uno al lado del otro. El de la dama es algo más bajo que el del esposo, pero ha sido compensado con un cojín que la eleva y la coloca a la misma altura que su marido. Así, ambos aparecen con idéntica jerarquía y dignidad.

El asiento de él resulta sobrio y poco ornamental, únicamente en la parte inferior de las patas destacan las tradicionales garras de león, que tan frecuentemente aparecen en el mobiliario egipcio. El asiento de ella es mucho más rico en decoración, con formas torneadas y cenefas, pero además, bajo las patas, aparece representada una mascota: un pequeño mono que come frutas (muy posiblemente higos)[73]. La presencia y actitud del animal es una clara alusión a la calidez de la vida doméstica, pero también se trata de una simbología, reiterada y subrayada con las deliciosas frutas, que hace referencia a la alegría, la prosperidad, la tentación, la gula y la sexualidad[74]. La imagen del cercopiteco bajo la silla de su propietaria es, además, una representación característica de las escenas de banquete funerario y propias de los ámbitos en que los miembros de la familia aportan ofrendas a los difuntos. Parece, por tanto, que la talla de la pareja formada por Amenemope y su esposa alude, o hasta pudo formar parte, de uno de esos rituales.

La iconografía de Hathor se complementa en un espacio que queda entre sus piernas y la silla, donde se plasma suavemente la imagen del hijo de la pareja[75]. Esta posición secundaria de la descendencia, que viene subrayada por las dimensiones diminutas en relación a la de sus

padres, es habitual en los retratos de matrimonios generados por el arte egipcio. Sin duda, lo que se pretende es expresar la unión y hasta complicidad de la pareja, siendo la presencia de los hijos aspectos muchas veces anecdóticos o hasta marginales en la narrativa concreta de estas obras.

Cabe destacar que la imagen del matrimonio fue trabajada en un único fragmento de madera, integrando las dos figuras en un conjunto enmarcado por una especie de amplia pilastra dorsal. Este elemento, que fuerza la contemplación frontal, enmarca y unifica la localización de las figuras y genera un efecto similar al de un elevado respaldo suavemente redondeado en su parte superior. A su vez, la talla de la pareja encaja en un voluminoso pedestal sustentador y sobre el que se escribió un largo texto, que se extiende también sobre la parte posterior de la pilastra y en el que se integra una ofrenda funeraria y un himno de alabanza al dios Amón-Ra[76].

Nos encontramos ante una representación que condensa una rica dimensión trascendente, que busca la protección de la pareja y la propiciación de su eternidad. De modo que el principal objetivo narrativo era conseguir que perdurara, más allá de la vida, los vínculos y sentimientos que tan estrechamente les unió. La forma de afrontar esa eternidad es adorando a los dioses, pero, sobre todo, la escultura enfatiza el aspecto humano y la voluntad de compañía y afectuosidad eternas.

No obstante, la representación contiene algunos curiosos matices que sutilmente parecen trasformar a la esposa en la principal actora de la imagen. Por ejemplo, la localización en una silla algo más baja que la del marido puede ser la expresión de una cierta reverencia, pero la actitud solícita se compensa para que ambos individuos queden a la misma altura. La diferencia entre los muebles, desde esta perspectiva, parece un recurso para llamar la atención sobre el atípico asiento y en la resolución de la elevación de la dama. La talla, además, subraya la figura de la esposa enriqueciendo su iconografía: a la altura de sus rodillas se representó descendencia de la pareja y entre las patas del asiento aparece la tan simbólica imagen del divertido monito. Hathor es también la figura más gestual y la que proporciona mayor ritmo a la composición: su brazo izquierdo se muestra flexionado para poder colocar el puño debajo del pecho, en una tradicional actitud de reverencia y alabanza que pudo enriquecerse con algún distintivo relativo al rango de la dama. El esposo, sin embargo, el brazo que no estrecha a su esposa sencillamente reposa sobre sus piernas. A ello se suma que es el brazo de Hathor el que queda por delante al entrelazarse con el de su marido; lo que la situaría en una especie de primer plano, en un supuesto adelantamiento que también se finge al mostrar un espacio entre las piernas y la silla, que es inexistente en la imagen del esposo. Incluso casi imperceptiblemente, la figura de la dama parece que se muestra ligeramente más exenta y con una volumetría suavemente mayor. Con todo ello se podría interpretar que quien encargó esta estatuilla votiva, quiso que su artífice plasmara a Amenemope y Hathor en estrecho y eterno abrazo, pero también parece que mostrando una especial deferencia y sensibilidad en el recuerdo de la dama.

Egipto nos ha legado un gran tesoro arqueológico en buena parte constituido por grandes obras erigidas en honor del Estado, de los dioses o del faraón. La gran estatuaria generada entorno a la divinización de la monarquía o las creaciones cuyo objetivo es su enfatización, parecen llenar la mayor parte de los edificios antiguos y hasta su solemnidad inunda las salas de los museos de todo el mundo. Sin embargo, representaciones como las de esta pareja, nos aproximan a otro tipo de personajes y nos permite adentrarnos en aspectos más vívidos de la sociedad. Este arte más discreto y menos pretencioso, que no adolece en absoluto de calidad, sutileza y refinamiento, pero que ofrece una visión más humana y enternecedora de las gentes que hace milenios desarrollaron sus vidas en el valle del Nilo. A pesar de la distancia temporal, de las distintas creencias, de los diferentes atuendos… la magnífica talla que muestra a Amenemope y a Hathor nos evoca algo próximo y reconocible, comprensible a primera vista y que recae en el terreno de lo plenamente sentimental: el atemporal deseo de una pareja por permanecer unida en su afecto, que se ama y que anhela perpetuar su amor.

Imagen publicada en BIAE LI - octubre de 2007

Las ocas de Meidum

Época: Dinastía IV (2613-2498 a. C.)
Dimensiones: Largo: 172 cm. Alt0: 27 cm.
Materiales: Estuco pintado.
Lugar de conservación: Museo de El Cairo (JE 34571, GG 1742).
Lugar de localización: Mastaba de Nefermaat y Atet (nº16) en Meidum.

Fig. 1. Ocas de Meidum (detalle parte izquierda de la representación). Foto: Lorena Torres

La enorme mastaba de Nefermaat y de su esposa Atet fue localizada en la zona arqueológica de Meidum por A. Mariette en 1871, siendo posteriormente estudiada con mayor profundidad por el arqueólogo W. F. Petrie[77]. Con el tiempo los elementos iconográficos que quedaban *in situ* fueron arrancados y trasladados al Museo Egipcio de El Cairo y a otros museos del mundo[78]. Uno de esos fragmentos murales, extraído del muro norte del corredor de la capilla de Atet, corresponde a la representación de las célebres Ocas de Meidum (Fig. 1, 2).

Fig. 2. Ocas de Meidum (detalle parte derecha de la representación). Foto: Lorena Torres

Como hijo del faraón Esnofru, visir y persona de grandes recursos, Nefermaat debió tener a su disposición los artistas más destacados de la época. Se trataba, además, de unos artistas que no dudaron en recurrir a lo experimental y más novedoso para ornamentar la tumba del príncipe. Así, es característica de la mastaba de Nefermaat en Meidum una técnica que no gozó de continuidad en la ornamentación parietal y que consiste en rellenar con masas de pigmento el interior del soporte pétreo trabajado a modo de celdilla (Figs. 5, 6). Por su parte, la esposa de Nefermaat también disfrutó del trabajo de creadores de una gran maestría y capaces de desplegar una notable creatividad. Pinturas como las Ocas de Meidum lo corroboran con creces.

Las ocas de la capilla de Atet fueron realizadas siguiendo la técnica pictórica egipcia más convencional[79]. El fondo tiene un tono azulado y la disposición de la aves se despliega entre líneas oscuras que delimitan los registros. En este espacio los grandes protagonistas son seis ocas, organizadas en dos grupos y en una disposición de carácter simétrico.

Las aves de los extremos dirigen el cuello hacia el suelo y con el pico ligeramente abierto parecen buscar algo que picar. Las otras aves se muestran perfectamente erguidas, mirando en direcciones opuestas y en idéntica actitud. Llama la atención el cuidado con el que han sido representadas, lo que permite la identificación concreta de su especie[80] y, a la vez, otorga una gran belleza plástica. Especialmente remarcable es el plumaje, que ha sido tratado con todo lujo de detalles. La forma y texturas de las plumas, más o menos alargadas, algo más irregulares en algunos puntos o bien plasmadas casi a modo de escamas, se realizaron fundamentalmente utilizado pincelas formando tramas, que permiten contrastar distintos tonos de un mismo color o gama.

La figura de las aves se alterna con la presencia de diversas plantitas, de formas distintas, realizadas con pinceladas libres (de gran similitud con los trazos que dieron fama a los artistas del Impresionismo, aunque sorprendan sus 4600 años de antigüedad). Algunas de estas pequeñas matas se muestran delicadamente floridas, efecto subrayado con la técnica de aplicar un delicado punteado rojizo. Hay que tener en cuenta la disposición no completamente simétrica de las plantas y que la primera que aparece a la derecha (Fig. 2), en una colocación incoherente en relación con la disposición de las ocas, debe su posición al hecho de formar parte de una imagen situada más a la derecha, en la se representó la iconografía de una red para atrapar aves (ver en la reconstrucción de la Fig. 4). De los personajes que tiran de la cuerda de la red y de los situados en el registro que quedaba por debajo, quedan leves indicios en el fragmentos pictórico que integra a las Ocas de Meidum, siendo visible en el límite superior diversos fragmentos de representaciones de unos pies (por encima de la línea oscura del registro), y en la parte de baja del fragmento puede observarse la imagen parcial al menos de una mano (por debajo de la línea de registro).

Fig. 3. Vista completa del fragmento pictórico de las Ocas de Meidum y de sus condiciones de exposición en el Museo de El Cairo. Foto: Susana Alegre García

La estructura prácticamente simétrica de la escena, únicamente queda rota por el cromatismo, disposición y tipología de algunos elementos. Estas variaciones ofrecen una interesante riqueza óptica, consiguiendo contrastes que llenan de ritmo y viveza a la representación. Por ejemplo, las ocas erguidas orientadas a la izquierda (Fig. 1), aunque corresponden a la misma especie, no son completamente iguales en algunos de sus detalles. Las diferencias todavía resultan más notables en las aves de la derecha que, aunque también corresponden ambas a la misma especie (Fig. 2), no son iguales en muchos de los rasgos: una luce el buche a topos, mientras que la otra muestra un tramado; una luce tres líneas blancas en el plumaje de las alas, mientras que la otra tiene líneas blancas en la zona de la pechuga, etc. Es como si el artista quisiera integrar en cada ave un rasgo distintivo, que las diferenciara e identificara de forma concreta.

En el grupo de aves erguidas de la derecha también puede observarse que la que se encuentra en primer plano tiene una importante superposición sobre el ave en segundo plano, lo que hace que las patas azulonas de ambas reposen muy juntas en el suelo (Fig. 2). Por el contrario, las aves del grupo de la izquierda quedan menos superpuestas la una sobre la otra, lo que permite que el espacio inferior resulte más holgado y ayude a la colocación más armónica de una plantita entre las rojizas patas de los animales (Fig. 1).

Las compensaciones cromáticas, las reiteraciones y las rupturas de lo reiterado, la incorporación de tímidas fracturas de lo simétrico… son recursos ópticos sencillos pero de gran efectividad, que generan un atractivo ritmo visual y parecen a la vez captar con mayor naturalismo e inmediatez un instante en la existencia de estas aves.

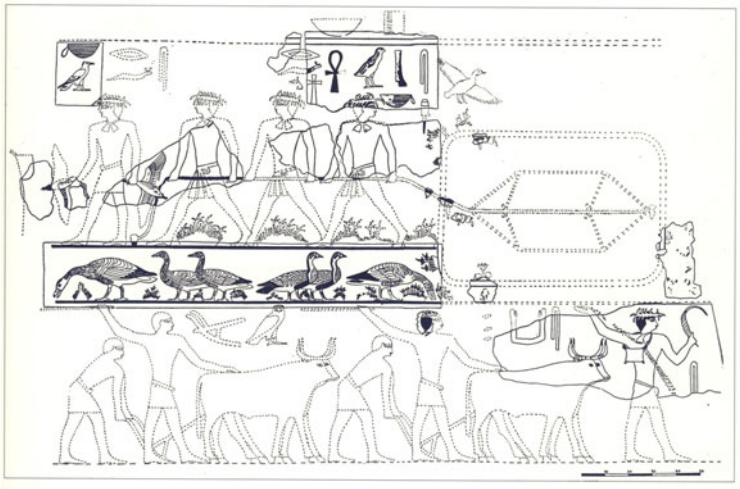


Fig. 4. Reconstrucción de la pared norte del corredor de la Capilla de Atet. Foto en Catálogo de la exposición *L'art égyptien au temps des pyramides*, París, 1999, p. 171, Fig. 126.

Pero a pesar de la sofisticación en la realización de las Ocas de Meidum, el fragmento mural tiene una limitada capacidad narrativa. Ciertamente se trata de unas ánades en un espacio lleno de pequeñas plantitas donde parecen buscar alimento; a priori, la escena parece que no puedan tener mayores implicaciones. No obstante, hay que tener en cuenta que durante milenios las ánades fueron representadas en el arte egipcio, siendo unos animales habituales en el medio natural nilótico, tanto en estado salvaje como doméstico. Estas aves eran una importante fuente de proteínas y un manjar muy preciado, pero también tuvieron relevancia en el ámbito simbólico y ritual. Debido a sus costumbres migratorias y a su cíclico retorno, las ánades se vincularon con ideas como la regeneración, la vida renovada y la eternidad. A la vez, tuvieron relevantes implicaciones en ámbitos cosmogónicos y en mitologías sobre el nacimiento del poder solar y su capacidad para elevarse sobre las aguas. Las ánades, además, se integraron en la iconografía de diversas deidades, se relacionaron con la feminidad y el erotismo, y fueron una ofrenda relevante en el contexto funerario[81].

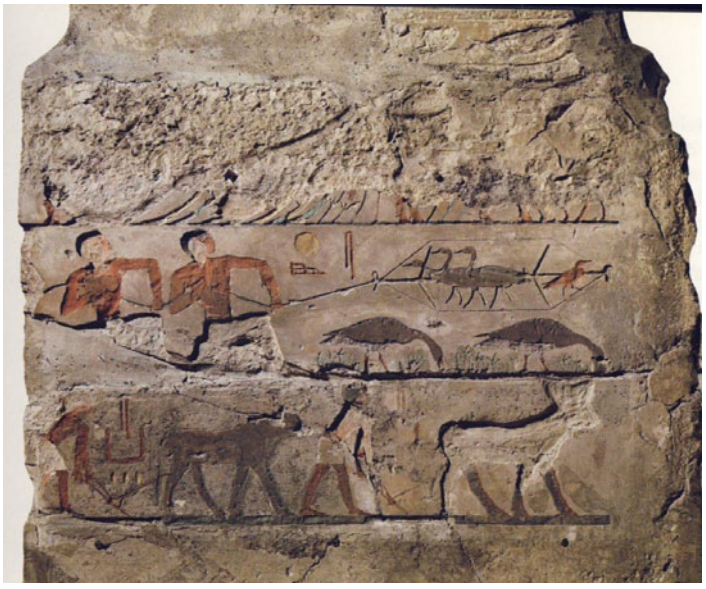


Fig. 5. Fragmento mural de la mastaba de Nefermaat cuyo registro central muestra dos ánades picoteando el suelo entre diversas plantitas y una de la caza de aves con red. En el registro inferior se conserva una representación de carácter agrícola. Foto en *Tesoros Egipcios de la colección del Museo Egipcio de El Cairo*, Barcelona, 2000, p. 60.

No es de extrañar que la representación de ocas bien alimentadas y hasta con el buche bien repleto, se mostrara frecuentemente en las capillas funerarias con el objetivo de propiciárselas a los difuntos mediante el poder mágico del arte. En la misma línea se encuentran las escenas que narran la caza de estos animales, constituyendo una metáfora alusiva a la abundancia alimenticia y a la capacidad de imposición sobre las fuerzas de la naturaleza y su dominio, plasmando asimismo una actividad que sin duda debía ser muy frecuente en las orillas del Nilo.

La dimensión narrativa de la escena de las Ocas de Médium, como fragmento de una imagen mucho mayor, debe buscarse en el contexto y ámbito temático en el que se integraba. Afortunadamente, dicho marco ha podido ser bastante reconstruido (Fig. 4).

Las Ocas de Meidum se situaron encima de un registro que alude a la abundancia alimenticia y agrícola; y, a la vez, las ocas delimitan una escena en la que se plasma la captura de aves[82]. Dicha captura, conseguida mediante una red de aspecto hexagonal[83], es una

temática que se repite en otros fragmentos conocidos de la mastaba de Nefermaat (Fig. 5[84], 6), por lo que quizá pudo estar relacionada con alguna predilección personal de los propietarios de la mastaba. En cualquier caso, la caza (y también la pesca), están muy presentes en la imaginería egipcia de todos los tiempos, posiblemente por sus ricas implicaciones metafóricas.

La pintura de las Ocas de Meidum parecen captar un momento de tranquilidad campestre vivido por unas aves bien alimentadas y con el buche lleno, antes de ser capturadas por la red. Se las muestra despreocupadas y ajenas a lo que se les avecina, sin ni tan siquiera aletear. Lejos de ser seres mostrados como el salvaje caos, o como una bandada ruidosa, o como un desordenado grupo de animales espantados; a las ocas se las representa sosegadas, casi en formación y como con cierta parsimonia (como efectivamente se mueven a menudo estas aves cuando caminan por el suelo). No se trata de aves que vuelen o reaccionen a la amenaza de la red, sencillamente están ahí y luego son cazadas. La iconografía, por tanto, parece recrear una situación ideal de caza rápida y fácil[85].

Fig. 6. Fragmento mural de la capilla de Atet conservado en la Gliptoteca Ny Carlsberg (Copenhague), en la que aparece una escena de caza de aves con red y otro registro que muestra un par de monos, uno de ellos atrapando la cola de una garza, y un niño entre los animales. Foto en Catálogo de la exposición *L'art égyptien au temps des pyramides*, París, 1999, p. 169.

Las Ocas de Meidum son una de las creaciones artísticas más conocidas entre las múltiples obras conservadas en el Museo Egipcio de El Cairo. Más allá de su integración en un contexto temático más amplio, lo cierto es que esta imagen constituye una de las más elevadas y sofisticadas creaciones pictóricas realizadas por los artistas del antiguo Egipto. Las sutilezas en su composición, la calidad de sus detalles, el equilibrio de su policromía y la verosimilitud, son aspectos que las transforman en algo que no tendrá parangón en la pintura que conocemos del Imperio Antiguo y que parece poner las bases de lo vendrá después. Aunque se trata de una obra generada en el remoto marco cronológico de principios de la Dinastía IV, los recursos utilizados en las Ocas de Meidum no nos hablan sin embargo de tanteo o de experimentación, sino que parece tratarse de una creación precisa y madura, perfectamente formulada y genialmente elaborada.

Imagen publicada en BIAE LII - noviembre de 2007

Ramsés II y Hurun

Época: Dinastía XIX, reinado de Ramsés II (1293-1185 a. C.)
Dimensiones: Altura máxima: 231 cm.
Materiales: Granito y piedra caliza en la cara del halcón.
Lugar de conservación: Museo de El Cairo (JE 64735).
Lugar de localización: Tanis, excavaciones de Pierre Montet en 1934[86].

Fig. 1. Ramsés II y Hurun. Vista lateral. Foto en *Tesoros Egipcios de la colección del Museo Egipcio de El Cairo*, Barcelona, 2000, p. 259.

Esta gran y llamativa obra (Figs. 1 y 2), magnífico testimonio de gusto por el gigantismo escultórico, fue localizada durante las excavaciones realizas por Pierre Montet en la ciudad de Tanis. Dicha localidad, capital de Egipto durante las Dinastías XXI y XXII, se edificó en buena parte reutilizando materiales procedentes de otros emplazamientos. No se libraron de este reciclaje las obras que antaño se alzaron en honor de Ramsés II, siendo esta representación un buen ejemplo de ello. De hecho, aún son perfectamente visibles en el zócalo los cartuchos del soberano[87].

Fig. 2. Ramsés II y Hurun. Vista frontal. Foto Susana Alegre

La escultura es de granito, circunstancia que ha favorecido su buena conservación, a diferencia de lo ocurrido con obras realizadas con otros materiales, que han soportado mucho peor los efectos de las filtraciones de agua y la humedad que sufre Tanis. No obstante, llama la atención el hecho de que al halcón le faltara la cara en el momento de su localización (Fig. 3). Aunque, curiosamente, en una sala próxima al lugar del descubrimiento, los arqueólogos localizaron un fragmento de escultura realizado en piedra caliza en el que se representaba los ojos y pico de una rapaz y que encajaba perfectamente en la zona dañada. Además, el fragmento había sido pintado para imitar el color gris y tono oscuro del conjunto. Parece obvio que se trataba de una reparación realizada con el objetivo de que la escultura recuperara, en la medida de lo posible, su viejo esplendor. Es plausible que los arreglos aún no se dieran por concluidos o no se consideraran satisfactorios, lo que podría explicar que la representación no fuera localizada en un templo, sino en unas construcciones ptolemaicas levantadas con adobe cerca del recinto de culto a Amón y que se ha especulado pudieran ser el taller de un artesano (ver plano de estas instalaciones y la localización exacta en que apareció la escultura y el rostro del halcón en Fig. 4)[88]. En la actualidad, la obra se exhibe en el Museo de El Cairo con el rostro del halcón reconstruido con el fragmento localizado[89].

En el grupo escultórico, por sus considerables dimensiones, destaca la figura del colosal halcón que se muestra mirando al frente, en reposo y con las alas recogidas. El ave acoge entre sus patas la imagen de un niño desnudo y rollizo, que se muestra agachado y con las rodillas dobladas. El gesto de llevarse el dedo a la boca y el mechón de pelo recogido a un lado de la cabeza, son rasgos identificadores de la infancia en la iconografía egipcia (Figs. 2 y 5). No obstante, el niño aparece coronado con el disco solar y luce una cobra sobre la frente. De modo que por la localización, la postura y el tocado, se hace evidente su naturaleza divina, solar y real.

Fig. 3. La escultura, caída sobre su lado izquierdo, en el emplazamiento en que fue localizada en Tanis. G. GOYON, *La découverte des trésors de Tanis*, Paris, 2004, p. 63.

No es raro encontrar en la iconografía egipcia la imagen de divinidades infantiles cuya simbología alude al principio de los tiempos, al momento de la creación y al nacimiento del cosmos. La vida emergente y el potencial crecimiento al que inevitablemente aluden los niños, fue también una forma de hacer referencia a la regeneración y al resurgimiento a una nueva existencia. Pero el niño de este grupo escultórico, además, tiene la peculiaridad de asociarse a otro interesante elemento: agarra un junco con su mano izquierda. Aunque esta planta no está exenta de alusiones que la relacionan con la monarquía y con la fuerza vital, lo cierto es que su principal relevancia en este contexto es convertir lo representado en una auténtica criptografía. La presencia del junco ofrece la posibilidad de

poder leer los principales elementos de la figura acuclillada o, dicho de otro modo, la escritura jeroglífica cobra tridimensionalidad. Así, es posible componer el nombre del soberano, *Ra-mes-su* (Nacido de Ra): *Ra*, el sol; *mes*, el niño; *su*, el junco.

En la interpretación de esta obra no hay que olvidar el valor mágico que los egipcios concentraban en el nombre de las personas, más aún en el de los reyes y dioses. También es significativa la reiterada utilización de juegos criptográficos en la creación artística durante el reinado de Ramsés II, estableciéndose como un recurso bastante habitual en el marco de aquellas creaciones artísticas generadas para ensalzar la divinidad y la autoridad del soberano. En cualquier caso, la criptografía hace que a nivel plástico se aluda aquí a Ramsés doblemente: bajo la imagen del niño de nariz algo aguileña, de pómulos amplios y expresión serena; y como el nombre que lo identifica indiscutiblemente como el divino hijo del poderoso Ra.

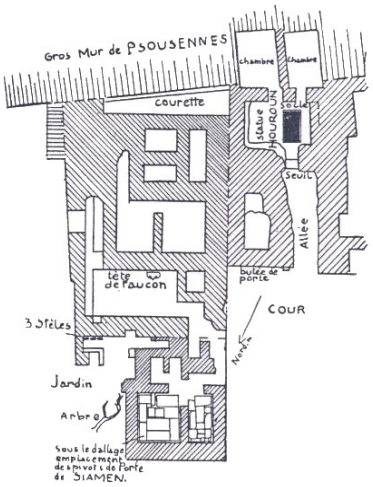


Fig. 4. Plano de las construcciones de adobe donde fue localizada la escultura y el rostro del halcón. P. MONTET, *Les énigmes de Tanis*, Paris, 1952, p. 73, Fig. 12.

A diferencia de lo habitual, el arte egipcio ha conservado diversidad de representaciones que plasman al niño Ramsés II en diferentes actitudes (por ejemplo Fig. 6). Es como si hubiera habido una voluntad especial de ensalzar al monarca incluso antes de que fuera monarca, como si se hubiera deseado plasmar el germen de lo que iba a ser después. Como si ya, desde su tierna infancia, Ramsés hubiera necesitado legitimar su distinción y su naturaleza divina. A ello sumar que parece que fue nombrado Primogénito del Rey a los diez años, cuando no había, a saber, otra posible alternativa (su hermano parece que había muerto tiempo atrás). La precocidad del muchacho, incluso, fue proclamada presentándolo en gestas militares y ostentando títulos de teórica responsabilidad a muy corta edad[90].

Fig. 5. Detalle de la escultura. Foto: http://image36.webshots.com/37/0/33/42/22220334200418463 75hXLKZF_fs.jpg

La imagen plasmada en la escultura localizada en Tanis encaja perfectamente en los parámetros de legitimación de Ramsés y en su amplísima campaña de propaganda y autoensalzamiento, remontándose en estas estrategias a la más tierna infancia del monarca. El infante de esta escultura, en definitiva, no es otro que el divino niño sol mostrado en identificación, fusión y confusión con el niño Ramsés. Pero, además, la representación ofrece otra vía legitimadora, que también gozó de un profundísimo amarre en la tradición egipcia y que, desde el principio de los tiempos, fue eje fundamental de su divinización: la vinculación con el sagrado halcón.

La imagen del monarca egipcio mostrado en estrecha relación con el halcón era ya ancestral en tiempos de Ramsés, y siguió siendo, mucho después de su muerte, un punto fundamental de amarre de la monarquía en Egipto. La imaginería que muestra estros estrechos lazos es muy rica tanto a nivel escrito como plástico, ofreciendo un rico abanico de variaciones a lo largo de los milenios. No obstante, los vínculos de la realeza egipcia se centraron, muy especialmente, en la figura del ave símbolo del Horus. Aquí, sin embargo, el gigantesco halcón que acoge entre sus patas al joven monarca, que a su vez integra sutilmente el nombre de Ramsés II, no es el tan reiterado dios egipcio. En este caso se trata de una poco conocida divinidad cananita, denominada Hurun, cuyo nombre se encuentra escrito en la base de la escultura en sustitución de la habitual alusión a Amón en el epíteto real. De modo que el texto afirma: "Ramsés, amado de Hurun".

No es excepcional que en Egipto se adoraran divinidades extranjeras, todo lo contrario. El panteón faraónico está salpicado por dioses llegados de tierras lejanas que fueron acogidos,

adoradas y asimilados, alcanzando mayor o menor relevancia. Hurun no es una de las divinidades más conocidas, sin embargo, parece que su culto fue tomando fuerza creciente desde el reinado de Amenofis III, desarrollándose poco a poco y alcanzando un importante éxito en tiempos de Ramsés II, habiéndose documentado su permanencia hasta el período ptolemaico. Las comunidades semitas instaladas en Egipto parece que colaboraron en la creciente popularidad del dios y en su expansión.

Hurun era un dios solar e intensamente protector, relacionado con la capacidad de alejar las energías negativas y ahuyentar a las temibles alimañas, mostrando un carácter muy enérgico que le asoció a lo militar[91]. En Egipto fue relacionado y asimilado con Shed, otra divinidad protectora de origen asiático[92]; aunque el vínculo fue especialmente intenso con Harmaquis, una forma de "Horus del Horizonte" que, entre otros aspectos, es famoso por haber dado nombre a la Gran Esfinge. El propio Hurun podía ser representado con aspecto leonado, lo que ha hecho suponer que la gran escultura de Ramsés II con Hurun podría haber procedido de un santuario construido junto al monumento en la meseta de Guiza. No obstante, sobre el lugar de procedencia de dicha escultura se han sucedido las especulaciones, ya que en tiempos de Ramsés II el dios cananeo fue promocionado y difundido bajo la forma "Hurun de Ramsés", ocupando un lugar relevante entre las deidades adoradas en Pi-Ramsés, otro lugar desde donde presumiblemente podría haber sido transportada la escultura hasta Tanis[93]. De hecho, el culto a Hurun es documentable incluso en lugares tan alejados de Guiza o Tanis como Deir el-Medina[94].

Es frecuente encontrar entre las descripciones de esta obra la consideración de que se trata de una pieza de escaso valor artístico y que se corresponde a una obra de taller carente de impulso creativo. Personalmente considero que esas apreciaciones son muy poco justas. La imagen de Hurun y Ramsés II no es un retrato más de Ramsés, entre los miles y miles conservados del megalómano soberano. Resulta evidente que este tiene una originalidad especial, que lo distingue y diferencia. Se trata, asimismo, de una obra que para su realización requiere de una gran habilidad técnica, sobre todo teniendo en cuenta de que es una imagen creada sobre granito, en un solo bloque, y que luce unas imponentes dimensiones. Sería difícil encontrar en el arte egipcio un grupo escultórico colosal y en granito con tantos matices y elementos, con la enorme dificultad que implican muchas de sus formas y con un elemento volado de la amplitud de la cola del halcón. Considero que es, en muchos aspectos, uno de los retratos faraónicos más atrevidos y sorprendentes legados por los artistas del antiguo Egipto, además de condensar una interesante simbología.

Fig. 6. Representación que muestra a Ramsés como un niño ornamentado con una diadema rematada con una cobra sobre la frente; además luce la característica cabeza afeitada en la que se dejaba únicamente un mechón de cabello para recogerlo en una trenza a un lado de la cabeza. También se muestra a Ramsés con el típico gesto infantil de llevarse un dedo a la boca. Foto C. ZIGLIER, *Le Louvre. Les antiquité égyptiennes*, París, 1990, p. 42.

La vinculación del halcón con el rey, como expresión de la divinidad de la monarquía, es un recurso muy antiguo y recurrente en la imaginería egipcia. La vinculación del niño solar con la realeza es otra idea básica en los procesos faraónicos de legitimación del soberano. De modo que, en definitiva, la gran escultura de Ramsés II con Hurun aúna toda una serie de nociones fundamentales en lo relativo a la proclamación divina del monarca y su repertorio de exhibición propagandística, haciéndolo de un modo impactante y espectacular. La obra, a la vez, consigue una cuidada monumentalidad y un efectismo que va más allá del simple peso de la mole. A todo ello hay que sumar que resulta muy llamativo el modo de utilizar la criptografía como subterfugio para identificar al niño solar con el rey. También llama la atención el hecho de elegir como protagonista a una divinidad extranjera a la hora de realizar una obra de tal magnitud.

Es cierto que el halcón Hurun, en cercana proximidad y complicidad, protege al faraón. La imagen es, desde esta perspectiva, una clarificadora expresión de la asimilación y aceptación de una deidad llegada desde tierras asiáticas, que pasa incluso a ser considerada digna de respaldar la autoridad del monarca del Nilo. Pero es también un rey que aún siendo niño es capaz de dominar a un dios extranjero para ponerlo a su servicio, siendo, además, capaz hasta de sincretizarlo con su propia y más

íntima esencia divina, confundiéndolo así con el adorado Horus y con su profunda identificación solar. Un rey que, no lo olvidemos, hizo de la poderosa divinidad cananea el "Hurun de Ramsés".

Con el ensalzamiento del dios cananita, de naturaleza solar y guerrera, Ramsés conseguía el objetivo de alabar su divino poder y su propia capacidad de conquista. En un mundo marcado por el imperialismo y muy militarizado, el mensaje proclamado por la escultura no dejaba de ser incisivo y, desde luego, nada inocuo.

Y mucho tiempo después, ya en el marco de la ciudad de Tanis, otros monarcas y dirigentes debieron ver en la escultura un mensaje peculiar y aún vigente. El niño divino, solar y rey, entre las patas del poderoso Hurun, sirvió para ornamentar nuevas construcciones, ensalzar nuevas dinastías y para dar forma a eternas vanaglorias.

Imagen publicada en BIAE LIII - diciembre de 2007

Notas al texto

[1] REISNER, G. *Mycerinus. The Temples of the Third Pyramid at Giza, Cambridge*, 1931.
[2] Sobre este sensacional descubrimiento ver REISNER, G., *The Harvard University-Museum of Fine Arts Egyptian Expedition*, BMFA 50, vol. IX, Abril de 1911, pp. 13-20. A dicho artículo se puede acceder desde http://www.gizapyramids.org/pdf%20library/bmfa_pdfs/bmfa09_1911_13to20.pdf
[3] El número total de tríadas que debieron ornamentar el Templo del Valle se desconoce, aunque tradicionalmente se había considerado que podrían haber existido tantas como provincias tenía Egipto (es decir, el monarca se podría haber esculpido con la representación de cada uno de los *nomos* del país que gobernaba). Otras interpretaciones consideran plausible que el faraón únicamente se mostrara con aquellos *nomos* en los que se rendía un especial culto a la diosa Hathor, único protagonista que junto con el faraón se repite en todas las tríadas.
[4] No todas las tríadas localizadas por G. Reisner en las excavaciones del Templo del Valle mantienen este mismo esquema. En el Museo Fine Arts de Boston se conserva una tríada en la que el eje central y el máximo protagonismo lo ostenta Hathor, que desde su posición entronizada extiende un protector abrazo al soberano.
[5] Fórmula 506, §1096. FAULKNER, R.O, *The Ancient Egyptian Pyramid Texts, Oxford*, 1969, p. 181.
[6] La posible asociación de Bat con la noción de la unidad de Egipto y con la esencia del propio monarca, puede quedar también atestiguada en pectorales de la Dinastía XII como el conservado en el Eaton College, en el que muestra el emblema de la diosa franqueada por Horus y Set. Ver dicha joya WOLFGANG MÚLLER, H., THIEN, E., *El Oro de los Faraones*, Madrid, 2001, p. 96, Fig. 197.
[7] Entre las otras tríadas de Micerino que Reisner localizó, existen diversos recursos para mostrar el contacto entre las divinidades y el soberano, pero personalmente considero que ese contacto en ninguna de las obra queda tan acertadamente resuelto como en la obra de arte que nos ocupa.
[8] Boston, Museum of Fine Arts, nº 11.1738.
[9] Ver en C. ZIEGLER*, Les statues égyptiennes de l' Ancien Empire. Musée du Louvre. Département des Antiquités Égyptiennes*, París, 1997, pp. 204-208. Ver detallada descripción también en C. ZIEGLER, *Le scribe* en el catálogo de la exposición *L' art égyptien au temps des pirámides*, París, 2000, pp. 383-384. Ver también
http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225559&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225559&FOLDER%3C%3Efolder_id=98527236965008 06&fromDept=false&baseIndex=15&bmUID=1165406504084
[10] La localización exacta del origen de esta escultura ha generado polémicas. Parece que atendiendo al catálogo provisional, a las notas y a las fichas de los trabajos realizados en Saqqara bajo la dirección de A. Mariette, se deduce que el célebre escriba fue localizado en las proximidades del Serapeum. Se trata de documentos como el siguiente:
<<Registre pour servir à l'inscription des monuments sous le nº qu' ils avaient à leur départ du Serapeum pour Paris-cahier nº2:
2902/le 19 novembre 1850. Dans un puits situé au nord du Serapeum/ statue peinte, en calcaire, représentant un personage accoupi à l' orientale. Sans inscription…>>
Algunos investigadores, no obstante, han considerado la posibilidad de que la pieza pudiera haber sido una compra realizada por A. MARIETTE para el Museo del Louvre en 1854. Para profundizar en los elementos de esta polémica ver C. ZIEGLER*, op. cit*, pp. 206-207.
[11] Algunos investigadores lo han identificado con el escriba Kay, personaje poseedor de una escultura conservada en el Louvre (E 3034) y cuya tumba fue localizada al norte del Serapeum (presumiblemente en la misma zona donde se encontró el Escriba del Louvre). Otros, sin embargo, lo han identificado con Sekhenka. De él se conservan varias esculturas en El Louvre que lo muestran en solitario y con miembros de su familia (E3021, E3033, E3026, E3015) y su tumba también fue localizada durante los trabajos de A. Mariette en Saqqara. No obstante, la responsable de la colección egipcia del Louvre, Christiane ZIEGLER, considera más probable que pueda tratarse de Pehernefer, cuya escultura E3027 también se encontró al norte del Serapeum en noviembre de 1850. Parece que los rasgos faciales, así como la constitución rellena del torso podrían hacer pensar que nos encontramos ante el mismo individuo con pelucas y postura distintas, y puede que en distintos momentos de su vida. Ver en C. ZIEGLER*, op.cit.,* pp. 207-208.
[12] Sobre esta tipología escultórica ver SCOTT, G.D.T, *The Hystory and Development of the Ancient Egyptian Scribe Statue,* UMichS, 1989.
[13] Dicha mueca recuerda la que también aparece en representaciones del faraón Didufri, de modo que podría ser un rasgo estilístico que podría ayudar a concretar la cronología del escriba del Louvre.
[14] Se han realizado detallados estudios sobre cómo fueron realizados estos ojos. Ver por ejemplo en http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/dosart/decouv/scribe/definition.html
[15] También se puede observar este "conflicto compositivo" en representaciones que no son propiamente escribas, pero que desean mostrar a un personaje sentado con lo pies cruzados, como el grupo escultórico que muestra al enano Seneb con su familia y que se conserva en el Museo de El Cairo. La posición y características de los pies de este personaje también quedan prácticamente sugeridos y por su posición recuerdan bastante a los del Escriba del Louvre.
[16] Ver memoria de las excavaciones en G. BRUNTON, *Lahun I, The Treasure*, Londres, 1920.

[17] La tumba de la princesa se situada en las proximidades de la esquina sudeste de la pirámide. El hallazgo también es conocido como Tumba 8 de Illahun o como la Tumba del Tesoro de Lahun. Ver en G. BRUNTON, *op.cit*., p. 12, Pl. XVI, XXI.

[18] Sobre ello ver las palabras del propio G. BRUNTON: <<*The famous Dahshur pectorals, now in the Cairo Museum, althought magnificent specimens of the craft, are not wrought with the same delicacy and meticulous finish. The inlay is not so minute, and the designs, especially ot the later pectorals, are more cumbrous and restless, less suited to such ornaments, which had to be viewed in general at a respectful distance. The plate unfortunately gives an insufficient idea of the precision of workmanship and the brilliant colour and plish of the inlay>>, op. cit*., p. 28.

[19] El que contiene el nombre de Amenemes III se conserva en el Museo de El Cairo (CG 52712). Ver descripción y otros detalles en G. BRUNTON, *0p. cit*., p. 29.

[20] Ver descripción y detalles sobre esta joya por P. F. DORMAN *en Jewerly of Princess Sithathoryunet* en *The Metropolitan Museum of Art. Egypt and the Ancient Near East*, Nueva York, 1987, pp. 38-39. También en G. BRUNTON, *op. cit*., pp. 28-29.

[21] Todos estos detalles, así como otros muchos utilizados en la representación de los distintos elementos del pectoral, también se plasman cuidadosamente sobre la superficie de oro en el reverso de la joya. En el cincelado incluso se recurre a diversas técnicas y formas de retoque para generar distintas texturas que diferencian el rostro del dios, la superficie del escarabajo, las distintas partes del plumaje de los halcones, las escamas de las serpiente, las rayas del faldellín de Hen, su cinturón, su ombligo… (Fig. 2).

[22] Una hoja de palmera era también el signo jeroglífico con el que se escribía "año". Se ha supuesto que la población egipcia podía llevar el cómputo de los días transcurridos haciendo una marca diaria sobre este elemento, aunque la arqueología no ha localizado ningún rastro sobre este sencillo "calendario". Ver en B. KEMP*, 100 jeroglíficos. Introducción al mundo del antiguo Egipto*, Barcelona, 2006, pp. 119-120.

[23] Sobre la simbología de la rana y del renacuajo ver por ejemplo R. H. WILKINSON*, Cómo leer el arte egipcio. Guía de jeroglíficos del antiguo Egipto,* Barcelona, 1995, pp. 108-109. También E. CASTEL, *Egipto. Signos y símbolos de lo sagrado*, Madrid, 1999, pp. 337-338.

[24] Lo cierto es que visualmente el conjunto del pectoral mantiene una forma enmarcable en lo trapezoidal, es decir, la forma típica que se asocia a la fachada de los templos. Es más, las líneas curvas básicas de la joya dibujan el perfil muy similar al de la colina *akhet*, forma que a su vez inspira la estructura de las propias fachadas de los templos. En el pectoral, por tanto, el nombre del faraón se situaría ocupando el lugar del sol en la colina *akhet*. Sobre *akhet* ver WILKINSON, *op. cit*, p. 136-137, también KEMP, *op.cit*, pp. 29-30. Sobre la colina del horizonte como inspiración de la fachada de los templos ver R. H. WILKINSON*, Magia y símbolo en el arte egipcio*, Madrid, 2003, pp. 42-43, 184-185, también M. A, MOLINERO, *Templo y cosmos* en *Arte y sociedad del antiguo Egipto*, Madrid 200, pp. 83 y siguientes.

[25] En el pectoral con el cartucho de Amenemes III (1842-1797 a. C.), que copia el diseño del pectoral anterior, se aprecia claramente un menor refinamiento en el trabajo de sus creadores, un menor detallismo y menor precisión técnica. Incluso los materiales utilizados, en muchos casos, son elementos que imitan las piedras preciosas (que sí eran auténticas en el pectoral con el cartucho de Sesostris II). Ni siquiera la grafía del nombre de Amenemes III permite jugar con determinadas metáforas que sí existen en el otro pectoral. Tampoco se contrasta el sol en el nombre del monarca de los discos que aparecen sobre la cabeza de los halcones, pues todos han sido realizados mediante una incrustación roja (Fig.3).

[26] Sobre el descubrimiento de la sepultura de Nefertari y su sobre descubridor ver A.M. DONADONI, E*rnesto Schiaparelli e la Valle delle Regine* en el catálogo de la exposición *Nefertari. Luce d' Egitto*, Roma, 1994, pp. 55-68.

[27] Ver un resumen de los trabajos realizados por The Getty Conservation Institute y el Servicio de Antigüedades de Egipto en P. MORA, L. SBORDONI MORA*, Il programma di conservazione della tomba di Nefertari*, *Op.Cit*., pp. 91-107. También J. K. McDONALD, *The Conservation of the Wall Paintings*, *en The Tomb of Nefertari: Conservation of the Wall Painting*, Santa Mónica, California, 1992, pp. 12-35.

[28] Ver el texto de dicho capítulo en P. BARGUET, *Le Livre des Morts des anciens egyptien*s, París, 1967, pp. 207-208.

[29] Aunque prestaremos especial atención a la escena formada por el dios carnero y las dos diosas (Fig. 1), no hay que olvidar que aislamos un elemento que forma parte de una gran conjunto, lo que provoca una desnaturalización. Para conseguir una adecuada lectura de la escena intentaré paliar los efectos de la necesaria amputación. No hay que olvidar que la riqueza de las pinturas de Nefertari únicamente alcanzan su auténtica dimensión atendiendo al amplio contexto en el que se integran y siendo conscientes de que el circuito de la tumba se diseñó con un efecto de carácter envolvente, secuenciado y conformando un espacio narrativo y plástico global. Resulta evidente, no obstante, que realizar un análisis completo de la iconografía de la tumba de Nefertari supera con creces la naturaleza y objetivos del presente artículo.

[30] El propio Osiris llegó a ser considerado como una manifestación nocturna del astro benefactor, acompañando a Khepri como sol de la mañana, a Ra como el sol en la plenitud del mediodía y a Atúm como el astro en su ocaso. Ver por ejemplo las cuatro barcas que recorren el cuerpo de la diosa Nut, acogiendo las cuatro formas del sol (Khepri, Ra, Atum y Osiris) en el sarcófago CG 6153 conservado en el Museo de El Cairo o en A. NIWINSKI, *Catalogue General of Egyptian Antiquities of the Cairo Museum, Numbers 6069-6082. The Second Find of Deir el-Bahari (Coffins), Second Volume, First Fascicule*, El Cairo, 1999, vol. II, p. 98. Fig. 132

[31] La fusión de divinidades de naturaleza divergente o complementaria es un fenómeno habitual en la mitología egipcia (Horus-Set, Amón-Ra, Amón-Min…), consiguiéndose así una formulación de la noción de totalidad mediante la integración de contrarios.

[32] El paredro por antonomasia de Neftis fue Set. Debido a la unión estéril con este dios, Neftis era denominada "Dama sin vagina". No obstante, Neftis llegó a ser capaz de gestar a un hijo de Osiris, naciendo Anubis como fruto de la adultera relación. Aunque hay versiones mitológicas que asignan otros padres a Anubis, lo cierto es que el fruto del vientre de Neftis es un dios relacionado con la muerte y la ultratumba; muy dispar por su naturaleza con Horus, el hijo de Isis.

[33] Este elemento anudado es frecuente en las representaciones de divinidades momiformes. En la propia tumba de Nefertari, el dios Osiris se le representa con la cinta enrollada a la cintura y anudada. Los largos extremos de estas cintas resultan más largos de lo habitual y, de hecho, es una elemento idéntico a la cinta que lucen ajustadas a la cintura las deidades femeninas. Puede que la cinta de Osiris en la tumba de Nefertari, como la del dios carnero momificado de esta escena, impliquen una cierta noción de feminidad, pues, en definitiva, la reina para su paso al Más Allá se estaba trasfigurando y uniéndose al dios.

[34] El origen del uso de este tocado, que recoge el pelo como en una bolsa de tela, parece asociarse a diversas tareas en el cultivo del campo y aparece especialmente en el marco de escenas como las de aventar el trigo. No obstante, la utilización del *khat* se hace extensible a la realización de otros trabajos que podían ensuciar el cabello. También especialmente a partir de la Dinastía XVIII, cobra especial relevancia como tocado asociado a la monarquía, a la familia real y a las divinidades. Por su utilidad originaria y por su habitual color blanco, se trataba de un elemento que aludía metafóricamente a la pureza. Ver en A. HOPE, *Autres couronnes royales et divines egyptiennes*, Edmonton, 2005, pp. 23- 56.

[35] También aparecen con papada personajes como los jóvenes sacerdotes que portan pieles de felino y representados en los pilares de la cámara funeraria: Iunmufet y Hornedjitef.

[36] Esa textura, desgraciadamente, resulta difícilmente perceptible en las fotografías.

[37] Otras representaciones de Isis en la tumba de Nefertari, donde podría ser factible una fusión de identidades, también mantienen este elemento en el cuello. Ver por ejemplo la imagen de Isis representada sobre el signo del oro en el corredor descendiente que da acceso a la cámara funeraria.

[38] J. CARTER (y A.C. MACE), *The Tomb of Tut.ankh.amen*, 3 vols., Londres, 1923-1933.

[39] JE 60723.

[40] También se usaron para diversos menesteres la tumba de Seti II y la KV55, muy próxima a la de Tutankhamón, que fue utilizada por Harry Burton, el fotógrafo del equipo, como cámara oscura.

[41] Sobre este episodio, otras polémicas y aspectos poco conocidos de descubrimiento de la tumba y de los artífices del descubrimiento T. HOWING, *Tutankhamun: the Unlotd Story*, Nueva York, 1978. También en N. REEVES, *Todo Tutankhamón. El rey. La tumba. El tesoro real*, Barcelona, 1991, p. 66.

[42] http://www.ashmolean.org/gri/carter/008.html

[43] Ver emplazamiento concreto en el plano presentado en el artículo de A. WIESE, *Toutankhamon. Un "trésor funéraire" tout à fait habituel pour la XVIII dynastie* (Fig. 2, p. 85) en el catálogo de la *exposición Toutankhamon. L'or de l'au-delà. Trésors funéraires de la Vallée des Rois*, París 2004, pp. 83-127.

[44] Sobre estos robos y el impacto que causaron en la tumba ver por ejemplo N. REVEES*, op. cit*., pp. 95-97.

[45] Sobre la simbología y diversos usos de esta planta en el antiguo Egipto ver L. MANNICHE, *An Ancient Egyptian Herbal*, 1989, pp. 126-127. También R. H. WILKINSON, *Cómo leer el arte egipcio. Guía de jeroglíficos del antiguo Egipto*, Barcelona, 1995, pp. 122-123; E. CASTEL, *Egipto. Signos y símbolos de lo sagrado*, Madrid, 1999, pp. 231-233; B. J. KEMP, *100 jeroglíficos. Introducción al mundo del Antiguo Egipto*, Barcelona, 2006, pp. 41-42.

[46] Incluso se ha especulado con la posibilidad de que los egipcios pudieran conocer las facultades calmantes y narcóticas que contienen las flores y las raíces de estas plantas. Ver en. W. B. HAPER, Pharmatological and biological properties of the Egyptian lotus, JARCE 22, 1985, pp. 49-54. L. MANNICHE*, Sacred Luxuries. Fragrance, Aromatherapy and Cosmetics in Ancient Egypt*, Londres, 1999, pp. 99.

[47] El loto ocuparía el mismo papel mitológico que en otras versiones tiene la "colina primigenia", el "benben"….

[48] Capítulo 81 A *<<Fórmula para tomar el aspecto de un loto. Palabras dichas por N.: Soy un loto puro que sale llevando al Luminoso, el que está unido a la nariz de Ra; he bajado a buscarlo para Horus. Soy puro, que dale de la pradera pantanosa>>* en Capítulo 81 B *<<Fórmula para tomar el aspecto de un loto. Palabras dichas por el Osiris, N.: ¡Oh loto, imagen de Nefertum, soy alguien que conoce tu nombre; y conozco vuestros nombres, dioses de todos del imperio de los muertos, porque soy uno de vosotros! Haced que vea a los dioses, las guías del Duat, y dadme un lugar, que está en el imperio de los muertos, al lado de los señores del Occidente; que yo ocupe mi lugar en el país sagrado, y que reciba las ofrendas ante los señores de la eternidad. Que mi alma salga por todos los lugares que elija, sin ser rechazada de la presencia de la gran Enéada>>.* P. BARGUET, *El libro de los Muertos de los antiguos Egipcios*, Bilbao, 2000, pp. 119-120.

[49] M. WERBROUCK, *Ostraca à figures*, Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire 6, 1934, p. 139, Fig, 32. También en A. MINAULT-GOUT en *Ostracon figuré satirique: souris servie par un chat* en el catálogo de la exposición *Les artistes de Pharaon. Deir el-Medineh et la Vallée des Rois*, París, 2002, p. 186.

[50] Sobre diversos aspectos relativos a la plasmación del humor en la literatura y en el arte el Antiguo Egipto ver B. VAN DE VALLE, *L'Humour dans la littérature et dans l'art de l'ancienne Égypte*, Leiden, 1969. También en P. H. HOULIHAN, *Comic Relief in Ancient Egyptian Art*, Ancient Egypt, vol. 2, mar/april, 2002, pp. 14-21.
[51] Inv. E 6727.
[52] J. CARTER (y A.C. MACE), *The Tomb of Tut.ankh.amen*, 3 vols., Londres, 1923-1933.
[53] La extracción de la máscara y de otros elementos situados en el interior del sarcófago, incluso de la propia momia, fue un trabajo complejo que todavía se dificultó más debido a las resinas que habían colocado en la antigüedad y que se habían convertido en una pasta dura y ennegrecida que dificultó enormemente la tarea. La momia sufrió muchos daños, pero tampoco se pudo evitar el rallado y otros desperfectos de algunos de los objetos, la máscara no fue una excepción. Llama la atención, por ejemplo, que en las primeras fotos de la máscara ya extraída de su emplazamiento original, la barba postiza no aparece; siendo posteriormente recolocada en su lugar (Foto 3). A pesar de lo difícil que resultaba el trabajo de extracción, no obstante, Howard Carter afirmó que uno de los momentos más emocionantes de sus trabajos en la tumba del rey fue el instante en que le retiró la máscara y pudo ver la cara de Tutankhamón que conservaba aún, incluso, las pestañas. Ver notas de Carter y las primeras fotografías de la máscara, realizadas por H. Burton, el fotógrafo del equipo que excavó la tumba en http://www.ashmolean.org/gri/carter/256a.html
[54] El ajuar no estaba completamente intacto. Durante los trabajos de excavación se pudo determinar que el enterramiento había sufrido al menos dos saqueos.
[55] A diferencia de las máscaras funerarias reales localizadas en Tanis, que se caracterizan entre otros aspectos por la monocromía.
[56] Aunque en esta ocasión es mucho más suave que la papada mostrada en otros retratos del monarca, como, por ejemplo, el que le muestra emergiendo de una flor de loto. Ver por ejemplo en http://www.egiptologia.com/content/view/1254/56/
[57] No únicamente las momias portaron máscaras, en antiguo Egipto se utilizaron máscaras en otros contextos de carecer ritual y litúrgico. Ver un resumen y bibliografía complementaria de su uso en I. SHAW y P. Nicholson en *Diccionario Akal del Antiguo Egipto*, Madrid, 2004, pp. 216-216
[58] Sobre la trascendencia mágica de la máscara ver por ejemplo J.E. CIRLOT en *Diccionario de símbolos* (Barcelona, 1982, pp. 299-3000). El autor recoge la idea de que toda máscara tiene algo vinculado con lo misterioso y, a la vez, con lo vergonzoso. La ocultación propicia la transfiguración y tiene un efecto mágico de transformación. Convierte a su portador en lo que desea ser, en "otra cosa". La máscara, a nivel simbólico, equivale a una especie de crisálida.
[59] Se establecieron otras identificaciones de materiales preciosos y piedras con las distintas partes de los dioses: el pelo, de lapislázuli; los huesos, de plata; la sangre, de cornalina…
[60] Traducción del Capítulo 151B del Libro de los Muertos en P. BARGUET*, El Libro de los Muertos de los antiguos egipcios*, 2000, Bilbao, p. 218. He "corregido" en el texto la corrección y aclaraciones que hace P. BARGUET sobre la idoneidad de traducir "máscara" en lugar de "dedo" en una de las frases, y he preferido terminar aludiendo a "los hombres" en lugar de a "los *pat*".
[61] Sobre la tumba y su contenido T.M. DAVIS, G. MASPERO, P.E, NEWBERRY y H. CARTER, *The Tomb of Iouiya and Touiyou*, Londres, 1907. J. E. QUIBEL*, The Tomb of Yuaa and Thuiu*, El Cairo, 1908. B. PORTER y R.L.B. MOSS, *Topographical bibliography. The Theban Necropolis. 1/2. Royal Tombs and Smaller Cementeries,* Oxford, 1964, pp. 562-564.
[62] Aunque el Valle de los Reyes es conocido por las espectaculares tumbas de los faraones, hay que tener en cuenta que también se han localizado en sus áridas laderas diversos enterramientos destinados a personajes como Maiherpri o Yuya y Tuya. A estas tumbas se podrían sumar un grupo de enterramientos que carecen de ornamentación e inscripciones, posiblemente también destinados a altos dignatarios. E incluso en el Valle han aparecido diversos enterramientos de animales; es decir, las Casas de Eternidad de las que pudieron ser las mascotas más mimadas de la corte.
[63] Desde el primer momento las sillas depositadas en la tumba de Tuya y Yuya llamaron la atención de sus descubridores. Fueron mencionadas por arqueólogo Arthur WEIGALL al describir el emocionante momento en que el equipo accedió a la tumba: <<*Imagínense entrando en una casa de una ciudad que ha estado cerrada durante el verano; imagínense la habitación mal ventilada, el rígido y silencioso aspecto de los muebles, el sentimiento de que algunos de los fantasmas ocupantes de las sillas vacías acaban de ser inquietados, el deseo de abrir de par en par las ventanas para dejar que la vida entre una vez más en la habitación. Ésa fue quizá la primera sensación mientras estábamos de pie, realmente pasmados, y paseábamos la mirada por las reliquias de la vida de hace más de tres mil años*…>>. También J.E. QUIBELL prestó especial atención a estos objetos y los consideró <<los más sorprendentes de toda la colección y no se pueden describir en pocas palabras>>. Ver en N. REEVES, H. WILKINSON, *Todo sobre el Valle de los Reyes. Tumbas y tesoros de los principales faraones de Egipto*, Barcelona, 1998, p. 175 y p. 178.
[64] Un ejemplo muy similar se conserva en una de las camas localizadas en la tumba del faraón Tutankhamón, en la que también se realizó en madera de ébano y calada una ornamentación con la figura de Bes flanqueado por leones (JE 62016). No obstante, en la cama de Tutankhamón se han eliminado los signos del oro y se ha dado énfasis a los tocados de plumas, a lo que hay que sumar las incrustaciones en marfil y un acabado que, en conjunto, resulta más preciosista (ver por ejemplo T. G. HENRY JAMES, Tutankhamón, Barcelona, 2001, p. 299 o en N. REEVES*, Todo Tutankhamón. El rey. La*

tumba. El tesoro real. Barcelona, 1991, p. 180. Menos similar resulta el motivo que se encuentra en la silla identificada como de Sitamón hallada también en la tumba de Tuya y Yuya, ya que las figuras de los dioses se muestran en actitudes distinta, algunas agitan panderos (elemento asociado muy habitualmente a Bes, ya que su sonido propiciaba la expulsión de las energía malignas) y la técnica no es talla calada (ver en A. M. GNIRS, *Trône de la princesse Satamon* en *Tutankhamón, l'or de l'Au-Delà. Trésors funéraires de la Vallée des Rois*, Paris, 2004, pp. 196-201.

[65] Un resumen sobre las asociaciones simbólicas, iconografía y otros aspectos de la *capra Ibex nubiana* en J. QUAEGEBEUR, *La naine et le bouquetin ou l'énigme de la barque en albâtre de Toutankhamon*, Leuven, 1999, pp. 13 y siguientes.

[66] De ello da testimonio el templo de Edfu, donde el íbice, al igual que el cocodrilo, el hipopótamo, la serpiente o la gacela… es presentado como contrincante de Horus.

[67] Creo que la imagen rendida y sumisa del íbice macho difícilmente puede vincularse con la iconografía habitual de Hathor. Ni siquiera como "puente" entre Hathor y la gacela de Anukis, como han sugerido algunos autores. Sin duda el íbice se vincula a Hathor y especialmente a ciertos objetos asociados a rituales de culto de esta divinidad, pero considero que es complejo establecer una relación concreta entre el íbice reverenciante y Hathor. Otras representaciones del mismo animal localizadas en la tumba de Tutankhamón, donde hay diversas imágenes de íbices en actitudes y formas distintas, resultan a priori igualmente poco vinculables a Hathor. La sumisión del íbice en algunos de estos casos es todavía más marcada que en la silla de Yuya y Tuya o en peines como un ejemplar conservado en el Louvre (Fig. 4), mostrándolo acostado y con las patas atadas, incluso abriendo la boca como balando penosamente para pedir ayuda. La relación con Hathor en estos casos entiendo que efectivamente resulta difícil de argumentar.

[68] Ver por ejemplo en A. MAHMOUD, *Chair from tomb of Yuya and Tuya* en el catálogo de la exposición *The Quest for Immortality. Treasures of Ancient Egypt* (ed. E. HORNUG y B.M. BRYAN), 2002, p.122.

[69] Ver B. PORTER, R. L. B. MOSS, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings. The Theban Necropolis I, Private Tombs Part I,* Oxford, 1985, pp. 311-312, 346.

[70] Era habitual entre las esposas de los altos dignatarios tebanos, la posesión de títulos sacerdotales. Por eso estas damas, muy frecuentemente, se representaban sosteniendo elementos alusivos como sistros o menats.

[71] Ver aspectos de la identidad de este personaje y su esposa, genealogía, títulos… en J. CERNY, *A Community of Workmen at Thebes in the Rameside Period*, BdE 50, 2001, pp. 194-195; B. G. DAVIES, *Who's who at Deir el-Medina. A prosopographic Study of the Royal Workmen's Community*, Egyptologische Uitgaven 13, Leiden, 1999, pp. 76-77.

[72] O quizá se trata de sillas a las que no se les ha representado en respaldo, quedando "absorbido", por la gran pilastra dorsal.

[73] Frutas como los higos, las mandrágoras, las moráceas y hasta las bayas de ciertas perseas, compartían una simbología muy similar, que los relaciona con la voluptuosidad y lo sexual. Tenían también una vinculación con el sol y en el terreno funerario se convertían en preciadas ofrendas capaces de propiciar la revitalización de los difuntos. A la vez, estas delicias eran consideradas dignas del paladar de las divinidades y eran entregadas como dádivas en los templos.

[74] Sobre la iconografía de estas mascotas, su localización, sus variantes… etc., J. VANDIER d' ABBADIE realizó un extenso trabajo presentado en tres entregas de la RdE en los números 16 (pp. 147-177) y17 (pp. 177-188), siendo el número18 en que se concentra en las representaciones relativas a esta iconografía en el Imperio Nuevo (pp. 143-201).

[75] La figura no aparece identificada, pero Amenemope y Hathor tuvieron al menos dos hijos varones llamados Minmose y Amenemope.

[76] Ver traducción de este texto en A. BARUQ et F. DAUMAS en *Hymnes et prieres de l'Egypte nacienne*, París, 1980, pp. 202-203. Ver otra versión de parte del texto, así como bibliografía, descripciones y otros aspectos de esta antigüedad en G. ANDREU, *Statuette du couple a Amenemipet et son épouse Hathor* en el catálogo de la exposición *Les artistes du Pharaon. Dier el-Médineh et la Vallée des Rois*, París, 2002, pp. 122-123 y también aparece el texto parcialmente en D. WILDUNG*, El arte egipcio en Berlín. Obras maestras del Bodemuseum y de Chalottenburg*, 1994, pp. 35-37.

[77] W. M. F. Petrie, *Meidum*, Londres, 1892.

[78] Sobre la dispersión de los fragmentos murales, su localización en distintos museos y otros aspectos relativos a la mastaba de Nefermaat y al área de Meidum ver Y. HARPUR, *The Tombs of Nefermaat and Rahotep at Maidum. Discovery, Destruction and Reconstruction*, Oxford, 2001.

[79] Nada tiene que ver el proceso de realización de las Ocas de Meidum con la técnica de grandes masas de pigmento incrustado que fue utilizada en otras iconografías localizadas en las capillas de la mastaba.

[80] Las orientadas a la derecha corresponden a las aves *Branta Ruficollis*. Las que miran hacia la izquierda son *Ansers Albifrons.* Las que curvan el cuello para picar el suelo son *Anser Fubalis*. Ver en P.H. HOULIHAN, *The Birds of Ancient Egypt*, El Cairo, 1992,. pp. 57 y 60-62.

[81] Las ánades aparecen muy frecuentemente en el contexto de las ofrendas a los difuntos, abarcando distintas iconografías como su disposición sobre mesas ricamente dispuestas o siento portadas por distintos personajes que agarran las aves por las alas. Incluso se realizaron representaciones de estas aves en materiales pétreos para garantizar la perduración de este alimento entre los manjares del Más Allá.

[82] De hecho, la presencia de animales salvajes y exóticos en la tumba de Nefermaat es recurrente, habiendo sido localizadas imágenes de grandes felinos, monos, garzas, zorrillos…
[83] Sobre las escenas de caza, así como sobre las distintas tipologías de redes utilizadas y plasmadas por los artistas egipcios ver por ejemplo J. VANDIER, *Manuel d'Archéologie Égyptienne. Bas-reliefs et peintures. Scènes de la vie quotidienne*, Tome V, París, 1969, pp. 307-398.
[84] La representación de la caza de las aves de este fragmento es singularmente similar al que se plasmaba en la pared en la que se integraban las Ocas de Meidum. También aquí hay aves atrapadas en una red y, también aquí, hay unas ánades que tranquilamente picotean el suelo, incluso se muestran unas plantitas muy similares a las mostradas en el fragmento de las Ocas de Meidum. También se conserva en el fragmento una escena que narra el arado del campo en la que aparecen bóvidos, temática que parece ser también era la situada en el registro por debajo de las Ocas de Meidum (ver reconstrucción en Fig. 4).
[85] En la escena de la Fig. 5, el tiempo anterior al de la cacería y el de la captura no habría sido diferenciado con un registro. Contemporizar dos tiempos en una misma representación, el antes y el después, es un recurso bastante frecuente en el arte egipcio.
[86] P. MONTET, *Les fouilles de Tanis en 1933 et 1934,* Kemi 5, 1935.
[87] La profusión de materiales reutilizados que se encontraban en el emplazamiento y con el cartucho de Ramsés II, hizo pensar a P. MONTET que se trataba del emplazamiento de Pi-Ramsés. Las excavaciones realizadas en Tell El-Daba y en Qantir desmintieron esta hipótesis y vinieron a demostrar que lo localizado en Tanis eran materiales reutilizados y fruto del expolio de lugares como Pi-Ramsés y otros emplazamientos del Delta y del Egipto Medio.
[88] Aunque la escultura no apareció en las ruinas de las dependencias del gran templo de Amón, sino en unas construcciones de adobe próximas y delimitadas por una muralla, resulta evidente que la obra era objeto de adoración. Alrededor de la ella se encontraron imágenes que representaban a orantes y también aparecieron diversos objetos votivos; además, los arqueólogos encontraron resina de terebinto entre el mortero de los adobes, una sustancia aromática que da testimonio de que la escultura recibió culto y que se encontraba en un lugar de carácter sagrado. Ver por ejemplo en P. MONTET, *Les énigmes de Tanis*, Paris, 1952, p. 73. También en G. GOYON, *La découverte des trésors de Tanis*, París, 2004, pp. 64-65.
[89] Se ha especulado que la ruptura de la faz del halcón podría haberse producido durante el transporte a Tanis desde su emplazamiento original. No obstante, también es factible que el rostro originario del halcón fuera ornamentado con algún tipo de metal, quizá incluso precioso, lo que pudo ocasionar el arranque o robo, obligando a la sustitución por este poco lujoso rostro de caliza pintada. P. Montet afirmó que para dar respuestas a este interrogante era necesario un poco de imaginación, y lanzó la hipótesis de que en la Época Ptolemaica se hicieron muchas reparaciones de monumentos dañados y hasta es posible que esta escultura fuera una de las trasportadas a Persépolis como trofeo. Y que, al ser repatriada a Egipto y a su emplazamiento en Tanis, pudo necesitar reparaciones antes de poder volver a lucirse en el templo. Por razones desconocidas, sin embargo, nunca volvió al templo (si es que alguna vez estuvo allí). Ciertos aspectos de la localización de las escultura así como las posibles circunstancias e hipótesis que pudieran llevar a la reparación del rostro del halcón en P. MONTET, *op. cit.*, p. 74 y en G. GOYON, *op. cit.*, pp. 63-65.
[90] Sobre la infancia del soberano y distintas teorías sobre las razones de la peculiar necesidad de legitimación, remontándose a la infancia, ver por ejemplo C. DESROCHES-NOBLECOURT, *Ramsès II. La veritable histoire*, París, 1996, pp. 79-85.
[91] Algunos aspectos sobre el carácter de esta divinidad por ejemplo en J. LEIBOVITCH, *Amón-Ra, Rechef et Houroun sur une stèle*, ASAE 44, 1944, pp. 163-172. G. POSENER: *Houroun nouvelles mentions de cette divinite*, JNES 4/4, Octubre de1945), pp. 240-242. También en E. CASTEL, *Gran diccionario de mitología egipcia*, Madrid, 2001, pp. 187-188 (o en http://www.egiptologia.com/content/view/458/73/)
[92] Sobre esta divinidad ver por ejemplo R. H. WILKIMSON, *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, Londres, 2003, pp. 135. También en E. CASTEL, *op.cit*.,, pp. 387-388 (o en http://www.egiptologia.com/content/view/468/73/).
[93] Sobre el culto a Hurun en tiempos de Ramsés II y sus vínculos con la monarquía en P. MONTET, *Un dieu cananéen à Tanis, Houroun de Ramsès*, RB 44, 1935, pp. 153-165 y también C. J. MANOUVRIER, *Ramsès, le dieu et les dieux ou la théologie politique de Ramsès II*, Paris, 1996, vol. II, pp. 668-673, donde se resumen los vínculos de Ramsés con este dios y con otras divinidades de origen asiático, ofreciendo además una bibliografía bastante amplia sobre el tema.
[94] Los documentos sobre Hurun en Egipto podría ser divididos en tres categorías: los que lo presentan vinculado al dios Shed y procedentes de Deir el-Medina; los que lo muestran como protector de lo militar y ahuyentador de las fuerzas malignas, procedentes de la zona del Delta; y los procedentes de Guiza en su identificación como fuera solar y en concreto con Harmaquis. Ver J. VAN DIKK en *The Canaanite God Hauron and his Cult in Egypt*, GM 107, 1989, pp. 59-68.

Edición: Francisco López
Portada: Escriba anónimo, Museo del Louvre, Imperio Antiguo
Fotografía y diseño: Jaume Vivo

Este boletín es una publicación anual de Amigos de la Egiptología http://www.egiptologia.com

Para colaboraciones, suscripciones y descarga de números anteriores
http://www.egiptologia.com/content/section/14/109/

Este boletín, de carácter anual reúne todos las *Imágenes del mes* publicadas en el correspondiente Boletín Informativo de Amigos de la Egiptología a lo largo del año.

El Boletín de Amigos de la Egiptología es un espacio abierto a la participación responsable de sus lectores, siempre y cuando manifiesten ideas que respeten la disciplina egiptológica científica.

Amigos de la Egiptología no se responsabiliza de las informaciones u opiniones vertidas por sus autores en el boletín y, por ello, declinará toda responsabilidad que pudiera derivarse de las manifestaciones erróneas o claramente inexactas, por otra parte muy habituales por tratarse de medios de comunicación ajenos a la egiptología, que pudieran disponerse en el mismo.

Sobre el sistema de transcripción de los nombres: en todas los eventos publicados en este boletín se han respetado los sistemas de transcripción de la fuente original, salvo en aquellos que han sido traducidos, en los que se ha procurado emplear una de las dos propuestas de transcripción de los nombres propios al castellano realizadas por D. Francisco Pérez Vázquez y D. Josep Padró. Por tanto, dependiendo de la fuente, puede encontrarse un mismo nombre escrito de diferentes formas. Ambas propuestas pueden ser consultadas en:

Propuesta de D. Francisco Pérez Vázquez: http://www.egiptologia.com/content/view/550/55/

Propuesta de D. Josep Padró: http://www.egiptologia.com/content/view/17/31/

Anual Arte 2007

Boletín Informativo

Amigos de la Egiptología

ÍNDICE

La tríada de Micerino (BIAE XLII - Diciembre de 2006) 5

El escriba del Louvre (BIAE XLIII - Enero de 2007) 9

Pectoral de la tumba de Sit-Hathor-Yunet (BIAE XLIV - Febrero de 2007) 13

Ra momiforme, Isis y Neftis en la tumba de Nefertari (BIAE XLV - Marzo de 2007) 17

La reina Ankhnes-Meryra II y Pepi II (BIAE XLVI - Abril de 2007) 23

Tutankhamón y el loto (BIAE XLVII - Mayo de 2007) 27

El ratón y el gato (BIAE XLVIII - Junio de 2007) 31

La máscara de Tutankhamón (BIAE XLIX - Julio de 2007) 35

La silla de los íbices en reverencia de la tumba de Yuya y Tuya (BIAE L - Septiembre de 2007) 39

Amenemope y Hathor, retrato de una pareja (BIAE LI - Octubre de 2007) 43

Las ocas de Meidum (BIAE LII - Noviembre de 2007) 47

Ramsés II y Hurun (BIAE LIII - Diciembre de 2007) 51

Notas 57

www.egiptologia.com