

Madera para la eternidad. Una estela tebana del Museo Arqueológico Nacional

Wood for the eternity. An egyptian funerary stela of the Museo Arqueológico Nacional

Miguel Jaramago (arkamani@yahoo.es)

Socio fundador de la Asociación Española de Egiptología

Resumen: Revisamos en el presente trabajo una pieza egipcia del Museo Arqueológico Nacional de Madrid: la estela de madera N.º Inv. 3519, datable a comienzos del I milenio a. C. Realizaremos un análisis iconográfico en profundidad, previo a su estudio epigráfico. La combinación de ambos permitirá conocer la familia de un alto cargo sacerdotal tebano del Tercer Periodo Intermedio.

Palabras clave: Egipto. Élite sacerdotal. Tercer Periodo Intermedio. Onomástica tebana. Proso-pografía. Abridor de las Puertas del Cielo en Karnak.

Abstract: The purpose of this article is to revise an Egyptian wooden funerary stela (File number 3519) of the Museo Arqueológico Nacional (Madrid) dated at the beginning of the I millenium BC. We shall study its iconographic and epigraphic features in order to find information about the family tree of a Theban high priest who lived during the Third Intermediate Period.

Keywords: Egypt. Priestly elite. Third Intermediate Period. Theban onomastic. Prosopography. Opener of the Doors of the Sky in Karnak.

Desde hace años nuestra investigación se centra esencialmente en materiales del Egipto antiguo que forman parte de colecciones egipcias públicas, privadas y eclesiásticas españolas*. Abordamos, en el presente trabajo, el estudio de una pieza del Museo Arqueológico Nacional (MAN en adelante); se trata de un material que no ha permanecido inédito pero

* *Suum cuique*: Deseo dar las gracias a tres personas por la ayuda que me han prestado. A Concha Papí (editora del Boletín del Museo Arqueológico Nacional, quien me invitó a publicar en su prestigiosa revista), a Elisa Castel (egiptóloga y socia fundadora de la Asociación Española de Egiptología, que me ayudó a convertir en formato digital mi texto jeroglífico, para hacer posible su publicación) y a Esther Pons (conservadora del Departamento de Egipto y Oriente Próximo del Museo Arqueológico Nacional, que tuvo la paciencia de estar conmigo una mañana de noviembre de 2015 fotografiando la pieza a fin de que me fuera más fácil trabajar posteriormente con ella). A las tres mi más sincero y profundo agradecimiento. Huelga decir que los errores que pudieran encontrarse en mi trabajo son única responsabilidad de quien suscribe.

que, creemos, merece ser objeto de una revisión actualizada, incorporando a su estudio los avances aportados por los numerosos trabajos y tesis doctorales publicados en los últimos años en el campo de la egiptología, y que nos han permitido avanzar a pasos agigantados en el conocimiento de la cultura material del Valle del Nilo. Esta pieza lleva casi siglo y medio depositada en el Museo y es una estela funeraria de madera, soporte de lo que puede considerarse una verdadera obra maestra de la pintura egipcia, tanto por la calidad del diseño como por las proporciones y por lo cuidado de su ejecución: desde un punto de vista epigráfico hemos podido leer con cierto detalle el texto de la pieza, deparándonos interesante información de tipo histórico-social.

1. Introducción

«En el año 1876 fue adquirida por el estado la colección de antigüedades de don Tomás de Asensi» (González, 1993: 362). En este lote, formado por 1320 piezas (Paz, 1995: 5), había 417 objetos egipcios (Pérez-Díe, 1991: 19), entre ellos la pieza que estudiamos en este trabajo (fig. 1). Se trata de una estela funeraria del tipo *top-rounded*, de madera estucada y pintada, en la que una mujer joven aparece en actitud de adoración ante una divinidad entronizada. La escena tiene lugar bajo un cielo curvado y un par de ojos-*udjat* ubicados en la luneta. Un apéndice superior de madera (en forma de dos plumas verticales y disco solar) remata la estela. A pesar de su aparente simplicidad, estamos ante una pieza magnífica desde un punto de vista artístico que contiene además un interesante documento epigráfico en el que aparecen mencionados ciertos personajes desconocidos hasta hoy para la historia del Tercer Periodo Intermedio (en adelante TPI) de Egipto. Bresciani, al referirse a este tipo de piezas, llega a recalcar hasta cinco veces, en uno de sus trabajos más conocidos, que «le stele lignee stuccate, a scopo funerario, sono un prodotto limitato a Tebe» (Bresciani, 1985: 80, 82, 86, 90 y 92). Por lo tanto, la procedencia tebana de la estela parece prácticamente incuestionable, dato que desconocíamos *a priori* acerca de ella¹. Las estelas de madera egipcias estucadas y pintadas, consideradas como tipología arqueológica, han sido objeto de diversos estudios y catalogaciones. Mencionamos a continuación los tres trabajos que consideramos han sido los más significativos para nuestra pieza, especialmente en lo tocante a su cronología:

- En 1973 Peter Munro publicaba una síntesis dedicada a las estelas egipcias tardías, o sea del I.^{er} milenio a. C. En dicho trabajo hacía una distinción, para la zona de Tebas (Munro, 1973: I, 11 y ss.), entre las *Ganzbild-Stelen* y las *Bild-Schrift-Stelen*. En las primeras la imagen es la protagonista, ocupando el texto un lugar subordinado dentro del campo decorativo (además, las formas corporales –para los personajes representados en ellas– todavía mantienen la tradición del Reino Nuevo; Munro, *op. cit.*: I, 12). En las segundas, por el contrario, el texto ocupa un lugar cada vez mayor de la estela conforme avanza el tiempo (llegando a localizarse texto no sólo sobre las imágenes del dios y del difunto, sino también en la base de la estela). Las primeras son denominadas, por su cronología, *Bubastidische*, y llegarían hasta finales del

¹ Es importante avisar al lector, en este punto, que existen algunas estelas de madera estucadas y pintadas que no proceden de Tebas, pero 1) no son funerarias, sino votivas, y 2) además corresponden a una cronología (Reino Nuevo) absolutamente diferente a la de las estelas funerarias de madera (todas del I milenio a. C.). VERCOUTTER (1964: 182), que estudia una de estas piezas aparecida en Mirgissa (Nubia), confirma que se trata de tipologías diferentes.



Fig. 1. Estela Madrid. N.º Inv. 3519, Museo Arqueológico Nacional. Vista frontal.

- siglo VIII a. C.; las segundas, *Saitische*, son posteriores. La estela de Madrid, como veremos, por sus características sería una *Ganzbild Stele*.
- En 1987, David Aston (1987: 566-577), en su tesis doctoral, y partiendo de la clasificación de Munro, distribuye las estelas tebanas de madera del TPI y del Periodo Tardío en ocho subtipos. De ellos, los tres primeros corresponden a las «bubástidas» de Munro; o sea, a las estelas que no llevan texto en su base (dejamos a un lado los restantes grupos, porque nuestra estela no cabe, por sus características formales, en ninguno de ellos). Al Tipo I de Aston corresponden las estelas que no presentan marcos laterales de ningún tipo. En el Tipo II la escena central va flanqueada por los emblemas que simbolizan dos puntos cardinales (oriente y occidente). Por último, en el Tipo III los flancos van ocupados por cetros-*uas*. En estos tres subtipos se encuadran las estelas funerarias tebanas más antiguas de madera pintada. Pues bien, la del MAN, exenta de decoración alguna en los flancos, correspondería al Tipo I, que es la más sencilla.
 - Por otra parte, en 2004 se leyó una tesis doctoral en la Universidad de Stellenbosch (Sudáfrica) en la que la autora, Lisa Swart, estableció una relación estilística entre ciertas imágenes que aparecen ilustrando los papiros de la dinastía XXI y las que encontramos decorando las estelas funerarias de la siguiente dinastía. En este trabajo la autora sí hace referencia explícita, en cierto momento, a nuestra estela, afirmando (Swart, 2004: 246-247, n.º 26. 1) lo siguiente: que su cronología entra dentro de la dinastía XXII (como todas las estelas que estudia en su tesis, claro está); además, propone una lectura para el nombre de la difunta (*T3-šri-t*), afirmando acerca de ella que fue bisnieta de Osorkon I y, finalmente, considera, desde un punto de vista artístico, que la estela fue elaborada en un hipotético «Taller n.º 5» (cuyas características se recogen en Swart, *op. cit.*: 141-142)². Nuestro estudio, como veremos, obtendrá conclusiones que difieren de las de Swart en lo relativo al nombre y cronología de la difunta.

2. Presentación de la pieza

Ficha museológica:

- Institución: Museo Arqueológico Nacional (Madrid).
- Medidas: altura, 42,80 cm; anchura, 20 cm.
- Material: madera estucada y pintada.
- Adquirida por el Museo en 1876.
- Número de inventario: 3519.

Desconocemos las circunstancias que rodearon la adquisición de la pieza en Egipto. La colección Asensi «se formó entre los años 1830 y 1870, sobre todo a partir de la década de los 50 [...] sin contar con los posibles objetos "familiares" que ya tuviera su padre» (Paz, *op. cit.*: 7). Por lo tanto, no tenemos ninguna pista en lo relativo a los orígenes concretos de la

² En SWART, *op. cit.*: plate 235 a y 235 b, la fotografía de la estela aparece, incorrectamente, con la difunta ocupando el lado izquierdo de la estela, y el dios entronizado a la derecha.

estela. El uso funerario de las estelas de madera en la zona de Tebas se generaliza en el TPI³. La estela solía acompañar al sarcófago en una tumba que no llevaba prácticamente ninguna otra decoración (al menos en las fases iniciales), ubicándose la estela en las cercanías del ataúd (bien sobre él, o a un lado del mismo)⁴; en numerosas ocasiones, durante la dinastía XXII un ataúd y una estela de madera fueron los únicos objetos funerarios de una tumba. Por los pocos ejemplares localizados en contexto, sabemos que las estelas se colocaban verticalmente⁵.

La estela que estudiamos, de madera⁶, está formada por dos elementos ensamblados: una parte inferior (rectangular con luneta en lo alto), que sería la estela *sensu stricto*, y un apéndice superior alargado que representa una corona-*shuty* (formada por dos altas plumas caudales de halcón) estando en su día subdividida cada pluma presumiblemente en siete partes (pues tal es la subdivisión canónica de las plumas de esta corona; Borrego, 2003: 61), y en cuya base aparece representado un disco solar en suave alto-relieve⁷. Raramente se encuentran remates en las estelas de madera⁸, lo cual hace que esta pieza resulte mucho más interesante (fig. 2). Por desgracia, la corona-*shuty* de la estela estudiada ha perdido prácticamente toda su policromía original (la cual mostraba detalladamente el desglose –raquis, estandarte y barbas plumosas– de las distintas partes que tuvo cada pluma en su día), realizada también sobre una capa de estuco⁹. Desde el punto de vista del significado

³ Tras la época ramésida se producen notables mutaciones en las costumbres funerarias de la zona tebana. A los hipogeos profusamente decorados del Reino Nuevo les suceden tumbas sin decorar. Un cambio en las creencias funerarias (documentado en los papiros funerarios), la dura crisis económica que sacude a Egipto durante el TPI y la búsqueda de una mayor seguridad de la tumba debieron ser factores convergentes a la hora de adoptar de un nuevo «espacio funerario».

⁴ Por poner un ejemplo reciente, en la campaña arqueológica del año 2011 de la Universidad de Basel en el Valle de los Reyes, los investigadores localizaron una tumba en la que un pozo de 3,5 m de profundidad daba acceso a una cámara funeraria de 4,10 m de largo y 2,04 m de alto. La entrada a la tumba se había bloqueado con piedras, pero no se había sellado. Dentro de la tumba había restos de dos enterramientos distintos superpuestos, uno de la dinastía XVIII y otro de la XXII, separados por un potente estrato de escombros. De la tumba más reciente, que se encontraba intacta, se localizó un sarcófago con una momia y una estela de madera, pertenecientes a una cantora de Amón llamada Nehemes-Bastet; ese era todo el mobiliario funerario de la difunta. La tumba no había vuelto a abrirse desde la dinastía XXII hasta su hallazgo. Esto da una idea del modesto tipo de ajuar que acompañaba a los difuntos de la élite tebana de la dinastía XXII. La descripción de la mencionada excavación se encuentra en la web de la Universidad: <https://aegyptologie.unibas.ch/print/forschung/projekte/university-of-basel-kings-valley-project/report-2012/> [consultada en diciembre 2015].

⁵ Con el tiempo, muchas estelas recibieron un par de soportes de madera en la base (a veces en forma de pequeños pedestales escalonados) para dotarlas de mayor estabilidad y que se sostuvieran en pie, como es el caso de las estelas EA 8462 y EA 54343 (Museo Británico), N.º 2699 y N.º 2701 (Louvre), etc.

⁶ Tal vez de sicómoro, *Ficus sycomorus*, «nehet» en egipcio antiguo, un tipo de higuera localizable tanto en las riberas del Nilo como en los oasis del desierto líbico y –en la Antigüedad– también en el Sinaí. Se trata de un material no apto para la construcción, pero usado con profusión en artesanía egipcia, especialmente para la elaboración de objetos funerarios –como estelas, muebles, estatuas, modelos de barcos, sarcófagos, cajas– por su resistencia y ligereza, y porque podía trabajarse con facilidad (EL SHERBINY, 2015: 55). Cronológicamente, el uso de esta madera se documenta desde el Reino Antiguo hasta época grecorromana y es muy probable que tuviera una connotación de regeneración, ya que la diosa Hathor recibía el epíteto de «señora del sicómoro».

⁷ La corona-*shuty* es característica de Amón, (cuyo nombre significa «el invisible»). Simboliza la presencia del dios, detectada gracias al suave movimiento de las plumas (*shuty* significa «las dos plumas»). Durante el Reino Nuevo, esta corona se encuentra como atributo iconográfico de reinas y, en el TPI, también de las Divinas Adoratrices.

⁸ El remate de la pieza en forma de corona-*shuty* constituye un *unicum* en las estelas de madera. Otro tipo de remates superiores que pueden encontrarse son una imagen ornitomorfa del *ba* del difunto (ej. estelas EA8468 y EA54343 del Museo Británico o Florencia 2489) o, en fechas ya más tardías, un arquitebe sostenido por columnas laterales (El Cairo A 9417). Además de éstos, se elaboraron estelas funerarias de madera con remates superiores laterales (como en la estela Turín 1529).

⁹ En 1883, siete años después de la fecha de ingreso de la pieza en el Museo, Rada (1883: 304) dice, acerca de esta corona-*shuty*, lo siguiente: «[la estela] lleva por remate un trozo de madera que figura en relieve el disco solar, del que arrancan las dos plumas del gavilán [son de halcón] simbólico; ambos emblemas, propios de *Ra* (el Sol), según queda indicado en otro lugar. Tanto el disco como las plumas conservan restos de pintura» (la cursiva es nuestra). Hoy, apenas nada queda de esta policromía; las fotografías de detalle de la pieza muestran restos de estuco pintado en el eje de separación de ambas plumas y en algunos puntos dispersos de la mitad inferior. La madera de este remate aparece agrietada en numerosos lugares.



Fig. 2. Detalle del remate superior de la estela, en forma de corona-*shuty*. Ha perdido todo el estuco y la policromía; quedan vestigios del enlucido y del color.

(religioso y/o social) que pudo tener la representación de una corona-*shuty* sobre la estela, hay que recordar que llevó asociada una simbología «favorissant l'ascension et établissant un contact avec le ciel» (un papiro explicita, además, que «tu doble pluma te guía sobre los caminos de tinieblas»; esta corona pasará a ser también atributo de Isis, Neftis y de dioses generadores y creadores; *vid.* Borrego, *op. cit.*: 62 y n.º 19). La difunta quedaba simbólicamente incorporada al viaje solar de Amón-Ra, dios del cual esta corona era su atributo¹⁰.

¹⁰ No obstante, no hay que descartar otra posibilidad. Sabemos que la «imagen heredera» de nuestra corona-*shuty* (o sea, la que encontraremos en algunas estelas funerarias tebanas de madera cronológicamente posteriores) será una representación ornitomorfa del *ba* del difunto, por lo que pensamos que la corona que remata la estela de Madrid (y que consideramos antecedente directo de los pájaros-*ba* presentes en lo alto de estelas tebanas más modernas) es tal vez también un símbolo del *ba* de la difunta.

Como veremos más adelante, tal vez la presencia de este atípico remate en la estela del MAN pudo haber sobrepasado el ámbito de lo estrictamente religioso, siendo quizá también un indicador diferencial de *status* social.

Por último, hemos de reseñar que la estela no presenta texto ni decoración alguna en el reverso.

En lo tocante al estado de conservación general de la estela, hay que destacar la fragilidad de la película de estuco (soporte directo de la decoración pintada y que, en su día, se extendió también por el canto de la pieza, por su parte trasera y, como hemos señalado, por las dos plumas superiores), así como la inestable corona-*shuty*, reforzada por detrás –en época actual– mediante una discreta pieza metálica. La estela ingresó en el Museo «partida en dos mitades y [encontrándose] bastante quebrada la capa de estuco que sirvió de preparación para la pintura» (Rada, *op. cit.*: 304), lo cual nos ha hecho pensar que, en algún momento entre 1883 (fecha del catálogo de Rada) y los años 70 del pasado siglo, la estela fue restaurada, pues actualmente está entera¹¹. La zona que presenta más pérdida de estuco pintado se localiza justamente a los pies de la corona-*shuty*, afectando a la zona central de la luneta y, por tanto, del signo del cielo, de los ojos-*udjat* (habiéndose perdido los motivos centrales que decoraron en su día esta zona de la luneta) y también a varias columnas de jeroglíficos. Asimismo ha sufrido un borrado parcial en el texto que contenía la filiación de la propietaria y los epítetos del dios, perdiéndose importante información acerca de la difunta.

Una vez analizada la corona-*shuty*, procedemos a la descripción los restantes elementos iconográficos de la pieza. Las principales limitaciones a la hora de emprender esta tarea han sido la pérdida de material en ciertas zonas de la estela y la decoloración sufrida por la gama cromática utilizada por el artista egipcio en su día.

Tan sólo dos personajes aparecen representados: la difunta (una mujer adulta en edad juvenil), en pie, en actitud de adoración, frente a un dios hieracocéfalo sentado en un trono que recibe de la mujer una ofrenda floral sin la intermediación de su marido ni de ningún familiar (fig. 3). Ocupan ambos el lugar central de la estela, situándose la mujer a la derecha y la divinidad a la izquierda. El encuentro entre ambos personajes tiene lugar en un espacio atemporal, neutro, acentuado por un fondo blanco que inunda por completo la atmósfera en que se desarrolla la escena de adoración¹². La finalidad de este encuentro queda explíci-

¹¹ En cualquier caso, son numerosas las estelas egipcias de madera que han llegado partidas a los Museos. Esto se debe, por un lado, a su excesiva extensión longitudinal frente a su escaso grosor. Las diferencias de solidez entre las propias vetas de la madera prefiguran, en muchos casos, direcciones idóneas de fractura. En otros casos, el fraccionamiento de la estela se debe a la técnica de fabricación: muchas estelas no se elaboraron a partir de una sola pieza de madera, sino precisamente utilizándose dos o tres láminas planas que eran adheridas entre sí por uno de sus cantos para formar una base sobre la cual se aplicaban luego el estuco y la pintura. En tales casos, el paso del tiempo ha terminado venciendo la comprometida y frágil unión de dichas láminas, «devolviendo su libertad» a las piezas ensambladas que formaban la estela. La quiebra que encontramos en las estelas egipcias de madera es casi siempre longitudinal, de arriba hacia abajo, y suele encontrarse en el centro de la estela –lugar de sutura de las láminas– aunque depende, naturalmente, de la forma y número de las piezas de madera utilizadas como base de la estela.

¹² Para EL-LEITHY, 2014: 5, la escena «may depict the succesful conclusion of the judgement scene and be based on the Spell 125 of the Book of the Dead, or it may be related to the solar aspect of the afterlife». Otra forma de entender lo que la escena refleja es que, tras la muerte, la difunta es convocada por el dios Atum al lugar de origen del propio dios, la colina primigenia (sobre la cual se asienta su trono) para hacer a la propietaria de la estela partícipe del momento de la creación. La mentalidad egipcia permitía la multiplicidad de interpretaciones sobre una misma escena mítica, por lo que no son excluyentes el mensaje funerario, solar, regenerador y creador.

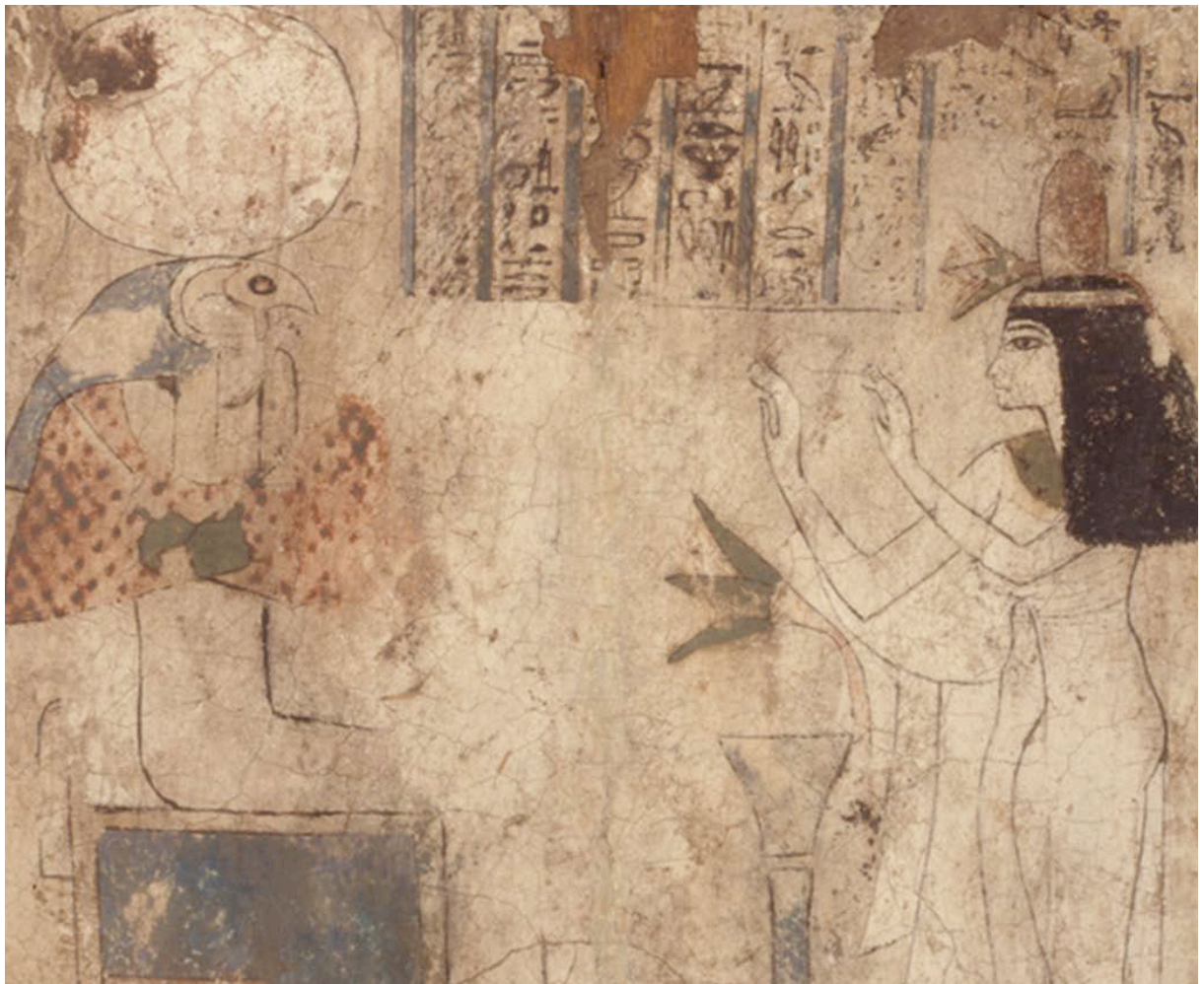


Fig. 3. Escena de adoración. La difunta presenta una ofrenda floral sobre un altar bitrococónico ante Ra-Harakhty.

tada en otra estela más o menos contemporánea (Estela de la dama Taperet, Louvre E 52): la difunta está recibiendo, del disco solar situado sobre la cabeza del dios, un flujo de rayos vivificantes que la regeneran (como evidencian las dos flores, abiertas hacia el dios).

Nueve columnas de texto jeroglífico se sitúan entre el disco solar que corona al dios halcón y el cono aromático de la mujer (el texto supera este cono por la derecha y alcanza prácticamente el borde derecho de la estela). La suspensión «en el aire» del texto, por encima del dios y de la difunta, permite captar al observador el medio en el que se transmiten las palabras «que intercambian» nuestros personajes¹³. O sea, el texto parece «evocar» un diálogo, en el que el dios y la mujer se presentan el uno al otro (como veremos al tratar de la epigrafiología de la pieza). Sobre el texto se han dibujado dos ojos-*udjat* simétricos, entre los cuales debió

¹³ Cuando, con el paso del tiempo, el volumen de texto escrito sobre las estelas tebanas de madera vaya creciendo (por la adición de fórmulas funerarias), se hará necesario buscar nuevos espacios en la pieza para ubicarlo. Se sacrificarán las dimensiones de la escena pintada, que disminuirá de tamaño, y el texto pasará a ocupar la base y, en ocasiones, hasta el reverso de la estela, en lo que (desde un punto de vista artístico) ha de considerarse un verdadero triunfo de los escribas sobre los artesanos.

haber representado algún otro elemento iconográfico que desconocemos (tal vez un anillo-*shen*, un vaso-*iab* o los tres signos de agua lustral), ya que la pérdida de pintura en esta zona es importante. Encima de los ojos-*udjat* encontramos un signo-*pt* del cielo que recorre el borde de la luneta, curvándose para adaptarse a su forma convexa. Su lado derecho es aún perceptible bajo la cuantiosa pérdida de estuco que se produjo en esta zona de la estela.

El dios halcón aparece sentado sobre un trono-*but*, bícromo (azul y rojo) de respaldo bajo. Su cuerpo humano –estilizado y limitado a ser tan sólo un perfil lineal del contorno de su figura– no permite destacar en él ningún elemento anatómico especialmente sobresaliente. En el rostro encontramos las marcas faciales que identifican al halcón. De su cuerpo momificado emergen dos puños (en color verde) con los que sostiene el cayado-*heka* y el flagelo-*neheb* cruzados sobre su pecho, prácticamente borrados hoy¹⁴. Sobre el tórax y los brazos lleva una malla de canutillos de fayenza (los cuales dibujan someramente rombos, dando la sensación de ser «una tela roja labrada con puntitos verdes», en palabras de Rada, *op. cit.*: 304), y un collar-*usekb* en la parte superior del pecho. El dios usa una peluca tripartita azul con aspecto de *nemes*, y en lo alto de su cabeza porta un gran disco solar (que originariamente era de color rojo en su totalidad –Rada, *op. cit.*: 305–; hoy parece blanco, pero se debe a haber sufrido una fuerte decoloración), disco rodeado por un úreo blanco del que a duras penas se puede distinguir algo de su cabeza y de su cola. Estéticamente, el contraste entre el disco rojo y una banda blanca rodeándolo (el cuerpo del úreo) debía resultar especialmente vistoso, como ocurre en otras estelas similares. Bajo el trono se encuentra una gruesa imagen horizontal, de extremos curvos y de color ocre, cruzada por vetas blancas oblicuas que delimitan espacios con puntos negros. Se trata de un símbolo tanto de la Necrópolis Occidental de Tebas como de la Colina Primigenia de la que surgió Atum, el demiurgo.

Frente al dios se encuentra la difunta, una mujer joven, descalza, en actitud de adoración¹⁵. Su vestido es una amplia y larga túnica (llega hasta el suelo) de lino, con pliegues en las mangas (largas, anchas, plisadas, que se extienden más allá del codo, hasta el antebrazo). En las estelas funerarias, la amplitud del vestido es siempre un indicador de riqueza y estatus de la propietaria. La materia sólida del tejido con el que estaría hecho el vestido no ha impedido al artista permitir la transparencia a través del mismo, mostrándonos el cuerpo desnudo de la mujer; el artista ha tratado así de dejar constancia de la extraordinaria calidad del lino de la túnica. Un collar-*usekb* de color verde se sostiene en sus hombros y pecho. Sobre su cabeza lleva una larga y pesada peluca negra, ceñida mediante una banda horizontal blanca, y en lo más alto porta el llamado «cono aromático»¹⁶ (de color rojo, excepto la base, que es blanca), junto a una flor de loto que se abre hacia la divinidad y cuyo tallo se apoya en la peluca.

¹⁴ Del cayado es aún perceptible algo de su remate curvo detrás del *nemes* azul del dios halcón.

¹⁵ «Women are frequently represented on these stelae [se refiere a las estelas funerarias de madera], and they are a rich source for information on administrative titles and genealogical information, as well as clothing and hairstyles» (TEETER, 2009: 18).

¹⁶ Sobre la significación concreta del cono aromático existen diversos puntos de vista entre los investigadores: frente a una «interpretación tradicional más materialista», según la cual el cono fue un objeto hecho de grasa aromática y utilizado en ciertas circunstancias sociales, no siempre necesariamente religiosas, que tuvo un valor puramente cosmético (visión mantenida todavía hoy por algún erudito, *vid. p. ej.* BYL, 2012: 114, n.º 6. 4) se ha ido abriendo paso desde hace tiempo una «interpretación de tipo simbólico» del cono, que considera este objeto una especie de «indicador» usado por el artista egipcio para subrayar el estatus glorioso del personaje que lo lleva. Para Bruyère este objeto nunca habría tenido existencia real, siendo simplemente una expresión metafísica del estado santificado, resucitado, del difunto; para Manniche la imagen del cono sobre la difunta estaría haciendo referencia simbólicamente a una connotación erótica que contiene implícitamente una promesa de renacimiento; para Cherpion no expresa tanto un estado como un deseo de eternidad por parte de quien lo lleva (se recogen los puntos de vista que hemos mencionado en CHERPION, 1994: 83-88).

Entre los personajes se levanta un altar bitroncocónico, probablemente de metal (tal vez de plata), con una breve separación en el estrechamiento que sirve para indicar que estaba formado por dos piezas; se trata de un conocido altar de ofrendas del tipo *kbau*, un «guéridon à libation». En tumbas reales del TPI (por lo tanto, cronológicamente contemporáneas de nuestra estela) se ha documentado su presencia (Yoyotte, 1987: 210, n.º 63, recoge uno de estos objetos, que mide 41,7 cm de alto). Este tipo de altares presenta, en la parte superior, una abertura central que permite recoger el líquido de la libación en su receptáculo inferior. En nuestra estela, se ha colocado sobre él una flor de loto que se abre hacia la divinidad¹⁷. Tanto este altar, como la difunta y el alargado símbolo ocre sobre el que se apoya el trono del dios, se erigen sobre una banda azul horizontal que sirve de base a la escena completa, cerrándola por su parte inferior (del mismo modo que el signo *pt* enmarca la escena por la luneta). Nada similar encontramos en los flancos, que quedan «abiertos», como pasa en todas las estelas del Tipo I de la clasificación de Aston (al cual pertenece la estela que estamos estudiando).

3. Recursos estéticos utilizados

A pesar de la sencillez y sobriedad compositiva, la pieza contiene una verdadera obra maestra del dibujo egipcio. Como cabe suponer, estas escenas formaban parte de un repertorio de estereotipos repetidos hasta la saciedad por los artistas egipcios, pero en ocasiones encontramos, entre los cientos de escenas similares, alguna que destaca por su calidad artística. Ésta es una de ellas.

Las figuras se han perfilado en negro, añadiéndose después el color. El sutil juego de complementarios y contrastes se ha llevado a cabo magistralmente: el rostro sereno y humano de la mujer, así como su gesto abierto con los brazos alzados, contrasta con el hieratismo absoluto del dios y el repliegue de sus brazos sobre el pecho (otras contraposiciones contenidas en la escena serían las siguientes: el dios se representa sentado, la difunta en pie; el trono del dios descansa sobre la tierra, la mujer sobre la franja azul de la base; el dios aparece momificado, la mujer va vestida; el collar-*usekh* del dios es blanco –¿de plata?–, el de la mujer es verde, etc). La sensación de orden emana, en gran medida, de las numerosas y estudiadas referencias geométricas, en ocasiones subliminales, que contiene la composición: el rectángulo en el cual se podría enmarcar idealmente el texto jeroglífico aéreo proporciona un contrapunto de ligereza frente al pesado trono cúbico del dios, asentado con solidez en la tierra; en una diagonal paralela a la que dibujan estos cuadriláteros se sitúan los centros geométricos de los dos discos solares (el del dios y el de la corona-*shuty*) y –también en paralelo a estas líneas ideales– corre la diagonal que une los cálices de las dos flores. A esta dirección dominante se contraponen ortogonalmente la que marcan las vetas

¹⁷ Hay otras estelas de madera en las que, como en la que estamos estudiando, sobre el altar bitroncocónico encontramos solamente una flor como ofrenda al dios (ej. estela EA35895 del Museo Británico). Pero en ellas entre el altar y la flor no hay un espacio vacío, y la flor se apoya directamente sobre el altar. Eso no pasa en nuestra estela: aquí vemos un espacio libre entre la parte superior del altar y la flor. Este espacio suele estar ocupado, en otras estelas, por un recipiente lustral (un vaso del tipo *nemset* con pico vertedero; en la sepultura de Tanis del rey Amenemope –dinastía XXI– se halló uno de plata, de 12 cm de altura, que hoy se encuentra en el Museo de El Cairo, N.º Inv. JE 86099). Tal vez se proyectó dibujarlo en la estela de Madrid, reservando un espacio para él sobre el altar central, y finalmente no se llevó a cabo, o tal vez se trata de otra de las partes borradas (y perdidas) de nuestra estela.

homogéneas que recorren la tierra ocre bajo el trono. En fin, la altura máxima del disco solar del dios sedente marca la longitud alcanzada por las columnas de texto jeroglífico por arriba. Más aún: el texto jeroglífico ocupa espacios delimitados por «barras» verticales azules, dando sensación de orden y subdividiendo uniformemente el campo epigráfico. La mesa de ofrendas, a su vez, se ha ubicado justo debajo de la línea central de texto jeroglífico. El centro geométrico de los ojos-*udjat* marca subliminalmente el eje vertical de la pieza, que se prolonga a través del centro de la corona-*shuty*, separando las dos plumas. El tamaño del puño del dios sirvió probablemente de módulo al canon de proporciones usado por el artista para ambas figuras (fig. 4). Se trata de un elegante canon ramésida que construye imágenes alargadas, estilizadas; fue usado con más o menos fortuna en el arte egipcio hasta el *revival* arcaizante de las dinastías XXV y XXVI (Robins, 1994: 160).

Entre los dos seres representados en la estela se establece una sutil jerarquización: aunque se miran a los ojos mutuamente, el dios y su corona son más altos que la mujer y su cono aromático. Además, el espacio global de la composición se ha dividido en tres partes, reservándose al dios y su trono dos terceras partes, y a la mujer el resto; el altar central separaría los dos ámbitos. El ritmo binario es una constante en toda la composición: hay dos personajes en la escena, los dos llevan sendos tocados que identifican su estatus (el dios lleva un disco solar; la difunta, un cono aromático), hay dos flores que se abren hacia el dios (o merced a su presencia), la corona-*shuty* está formada por dos plumas, los dos ojos-*udjat*, los dos textos jeroglíficos (correspondientes a cada uno de los personajes), el dios sostiene sus dos atributos de poder (el cayado y el flagelo); en fin, la estela contiene la representación de dos discos solares (uno plano y otro en relieve)¹⁸.

Por otro lado, también los colores se han aplicado inteligentemente, con una doble función (como es usual en el arte egipcio): por un lado han servido para mostrar el aspecto visual real de ciertos objetos contenidos en la escena (como el sudario de lino blanco del dios o los componentes concretos con los que se ha podido elaborar, por ejemplo, el cono aromático) y, por otro, se han utilizado metafóricamente. Porque en el arte egipcio el color no sólo decora e informa de la materia de que están hechos los objetos, sino que en ocasiones también transmite mensajes simbólicos. El verde, usado en las dos flores y en los puños del dios (lo cual nos está diciendo que el cuerpo del dios, que está bajo el sudario, sería verde; este es el color usado muchas veces para la piel del dios Osiris) es un nítido símbolo de regeneración, de resurrección y de vida tras la muerte. La palidez absoluta del cuerpo de la mujer, así como el sudario blanco (por lo tanto, de lino) del dios y el fondo blanquecino neutro en el que se inscribe toda la composición, nos recuerdan que estamos más allá de todo espacio terrestre reconocible, fuera de cualquier tiempo concreto; el blanco es símbolo de radiación, pureza, glorificación y brillo¹⁹. El carácter sacro del úreo también se expresa con este color. El blanco, en fin, es citado por las fuentes egipcias en conexión con los pilonos de la Casa de Osiris (Kuehni, 1980: 170)²⁰. El azul simboliza el cielo (dominio de

¹⁸ Ciertamente, el uso de un ritmo binario en el arte y el pensamiento egipcio corresponde a una realidad más profunda de su mentalidad, el «dualismo», que no era sino «a mechanism for comprehending the World» (SERVAJEAN, 2008: 3).

¹⁹ KUEHNI, *op. cit.*: 170. En cualquier caso, el color blanco de la piel de la mujer podría responder a un convencionalismo de género, como puede verse en estelas donde aparecen representados simultáneamente una mujer y un hombre (ej: estela de Nakhtefmut y Shepenese, Museo Británico EA 35895).

²⁰ El fondo blanco sobre el que se inserta toda la composición tal vez podría estar haciendo referencia al «lugar exacto» en que ésta se estaba produciendo: los pilonos de acceso a la Casa de Osiris. Hemos comentado más arriba que algún inves-

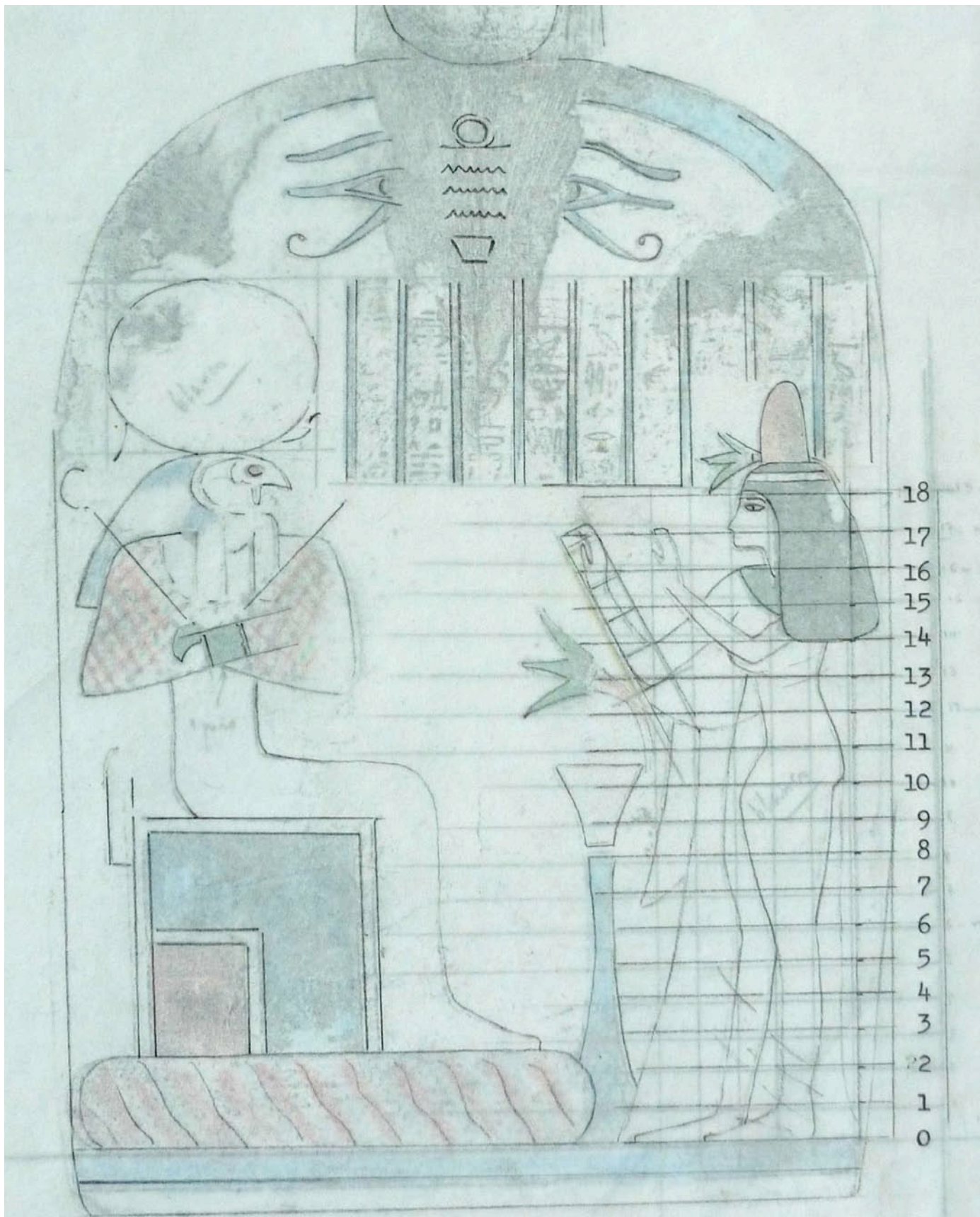


Fig. 4. Hipotética reconstrucción del canon de proporciones utilizado en las figuras de la estela. El módulo que sirve de unidad se ha tomado del puño. El resultado obtenido responde a un canon ramésida.

los dioses), el agua del Nilo (su crecida anual) y las aguas primigenias; en nuestra estela lo encontramos en el altar bitroncocónico de ofrendas (porque es receptor de libaciones), en el signo *pt* del cielo curvo y protector (que se extiende sobre la escena recorriendo el perímetro completo de la luneta), en los ojos-*udjat* (probablemente para transmitir al espectador el mensaje del material del cual estaban hechos; o sea, de lapislázuli o de fayenza azul) y en la base de toda la escena (que parece estar teniendo lugar por encima de las aguas primigenias). La peluca tripartita azul del dios, a modo de *nemes*, contiene una referencia mitológica: el pelo de los dioses estaba hecho de lapislázuli. El rojo es un atributo visual del sol en Egipto, pero también es propio del dios Seth. En nuestro caso, los artistas egipcios que elaboraban estas estelas han retomado de la tradición un interesante símbolo para la corona solar del dios halcón: el rojo del caos y del desierto queda *encapsulado* (o sea, capturado) por el úreo blanco que lo circunda en su totalidad como un aro. Una magnífica metáfora cromática, en resumen, de la totalidad y del triunfo solar sobre las fuerzas centrífugas del cosmos. Más aún: los colores rojo y blanco son los de las dos tiaras emblemáticas de Egipto, que se combinaban para formar la Corona Doble. Por lo tanto, el dios de nuestra escena aparece tocado, mediante el disco y el úreo, con los colores de la corona regia por excelencia. En cuanto al trono cúbico, va decorado con los colores rojo y azul; se trata de los colores propios del trono del dios hieracocéfalo que encontramos en otras estelas tebanas de madera. En fin, como no podía ser de otro modo, se ha usado el ocre para reconocer en él la tierra de la Colina Primigenia, identificada con la orilla occidental de Tebas, sede de la necrópolis. Por último, los signos jeroglíficos van escritos en negro; los fértiles sedimentos que depositaba periódicamente el Nilo en sus orillas eran oscuros, por eso dicho color simbolizaba la vida renovada y la fertilidad. Pero también el negro es el color de las piedras más duras de la escultura egipcia, símbolo por tanto de permanencia.

Queremos, por último, destacar un recurso utilizado por el artista en la estela estudiada: la búsqueda de profundidad mediante planos superpuestos. Normalmente, el arte egipcio, «aspectivo», intenta mostrar cada objeto siempre en su totalidad, representándolo desde el ángulo que lo haga visualmente más reconocible. En nuestra pieza, el altar central «interfiere» espacialmente con la base ovalada ocre sobre la que descansa el trono del dios y con la túnica de la propietaria. En otras estelas, el artista ha resuelto este problema «elevando» el altar (que parece flotar en el aire), aislándolo de los otros elementos circundantes para que se pueda ver la pieza en su totalidad sin interferencias espaciales de ningún tipo. En la estela del MAN el artista ha preferido ocultar parte de la base del altar azul, colocándola tras la mole ocre del trono del dios y la túnica de la mujer, quedando en un segundo plano y «creando así la ilusión de profundidad»: el altar resulta, pues, estar en el centro de la escena, pero *detrás* de la base ocre y de la túnica (fig. 5). En nuestra estela se ha preferido la «perspectividad» espacial a la *«aspectividad»*.

Como resultado, el artista ha creado una escenografía que transmite al observador orden, equilibrio, proporción, profundidad y *maat*, además de contener un mensaje trascendente de regeneración.

El autor piensa que la escena evocada en la estela podría reflejar el estado al que accede el difunto inmediatamente tras el Juicio de Osiris.



Fig. 5. Dos soluciones distintas para dibujar la ubicación de la base del altar. En A (estela de Madrid) se produce superposición de volúmenes, dando idea de profundidad; en B (estela EA35895, Museo Británico) el artista ha optado por una solución aséptica.

4. Análisis epigráfico

Entre los ojos-*udjat* y la escena de adoración se localiza el único texto de la estela, formado por nueve columnas de signos jeroglíficos separadas por diez listones paralelos, pintados de azul, alargados, rectangulares, de la misma altura que las líneas de texto (fig. 6). Más arriba de las manos de la difunta es posible ver todavía los restos de una delgada línea negra que marcaba la base geométrica del campo epigráfico (el cual es muy probable que llevara, en su día, un color de fondo distinto –más ocre– al de la estela; algo de esto es aún visible en las columnas de texto adyacentes al dios). Las tres columnas de jeroglíficos que se encuentran más a la izquierda se refieren al dios entronizado, y están escritas de derecha a izquierda (que es la dirección principal en la escritura egipcia) y de arriba hacia abajo; las hemos identificado con números romanos. Las seis restantes, que informan acerca de la difunta, están escritas al contrario, de izquierda a derecha (y también de arriba hacia abajo); para numerar éstas hemos usado guarismos. El precario estado de conservación del texto nos ha impedido realizar una lectura completa del mismo. En la parte que se refiere al dios falta la última columna prácticamente entera, y algunas porciones de las otras; no obstante, el carácter formulario y repetitivo del texto (en este tipo de estelas) permite suponer qué tipo de información contenían las tres columnas, consideradas como conjunto. Las seis columnas referidas a la difunta también presentan, por desgracia, importantes lagunas relativas a su onomástica y filiación; a pesar de todo, creemos haber podido decodificar información sustancial relativa a la mujer, para saber que estuvo vinculada al entorno sacerdotal de la élite tebana del TPI (fig. 7). En cuanto a los símbolos utilizados en nuestra transliteración, hacemos una breve aclaración previa: utilizamos paréntesis () para completar texto que falta, hipotético pero posible (teniendo en cuenta numerosos *comparanda*); usamos corchetes [] donde es posible vislumbrar algún signo que nos ha permitido proponer una lectura probable; finalmente, usamos llaves { } para indicar que se ha producido una metátesis.



Fig. 6. Texto conservado en la estela (diciembre de 2015).

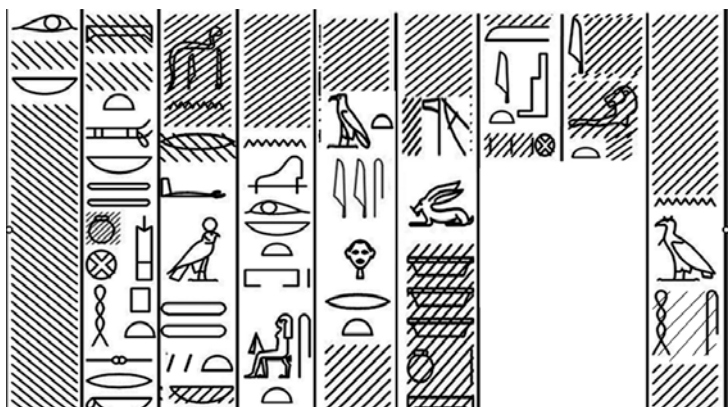


Fig. 7. Restitución del texto.

4. 1. Texto relativo al dios

Esta es la transliteración correlativa que nos parece plausible para las columnas de texto que se refieren al dios:

- I. (¿Dd mdw in?) Ra Hr-Axty [¿nb
- II. pt?] Itm nb tAwy, Iwnwi, PtH-S{kr}
- III. [-Wsir?](...)[nb?](.....)

La traducción posible sería la siguiente: **I.** (Palabras pronunciadas por?)²¹ Ra-Harakhti²² [¿señor] **II.** [del cielo?], Atum, Señor de las Dos Tierras, el Heliopolitano²³, Ptah-Sokar-²⁴ **III.** [-Osiris]²⁵ Señor (de la tierra sagrada? ...).

²¹ Otra alternativa habría sido reconstruir, en el espacio faltante, la secuencia *htp-di-nsw*. Tanto *dd mdw in* como el comienzo de la fórmula funeraria de ofrendas «encajan» en la laguna epigráfica con que comienza esta columna. El contenido de la última columna nos habría podido sacar de dudas, pero, por desgracia, de la columna III apenas nos quedan signos para poder decantarnos por una u otra posibilidad.

²² La grafía concreta utilizada aquí para escribir el nombre de Ra-Harakhti (con el halcón llevando un disco solar sobre la cabeza) se documenta a partir de Thutmosis III (BERTEAUX, 2005: 25-26).

²³ Atum es denominado «el Heliopolitano» porque emergió (tomando conciencia de su existencia) en On/Heliópolis como dios prístino desde el caos de las aguas primigenias, creándose a partir de él los restantes dioses.

²⁴ En realidad en la estela se ha escrito *Srk*, en vez de *Skr*, pero se trata de un metaplasmo por metátesis muy corriente a la hora de escribir este nombre sagrado. Se explica por el parecido gráfico que hay entre los monoliteros *r* y *k*. Hay que leer «Sokar».

²⁵ Restituir «Osiris» en este punto parece lo lógico, tras la secuencia previa «Ptah-Sokar», al final de la columna II. El signo que abre la columna III parece encajar con esta lectura.

El texto menciona al dios que preside la escena de la estela mediante varios nombres, que corresponderían a diversas manifestaciones sagradas (y que, en realidad, prueban un sincretismo por adición de orden panteísta –*Götterverschmelzung*– en el caso que nos ocupa). Se trata de Ra-Harakhti, una de las manifestaciones visibles del dios Ra (el sol del amanecer). Atum, mencionado a continuación, es aquí otra forma del dios solar (el sol del ocaso), siendo «el Heliopolitano» uno de sus epítetos. En cuanto a Ptah-Sokar-Osiris, es otra divinidad (de tipo funerario) que forma parte de esta compleja y poliédrica imagen sincrética del dios del Más Allá, característica del Egipto de comienzos del primer milenio a. C.²⁶. Se mencionan aquí hasta seis nombres divinos, vinculados tanto al viaje del sol (Ra-Harakhti, Atum) como al reino de ultratumba (Ptah-Sokar-Osiris); pero se trata de un único dios, mumiforme, con cabeza de halcón. Este sincretismo está localmente documentado en la Tebas del TPI no sólo en estelas y sarcófagos tebanos de la época, también en papiros e incluso en templos²⁷. Más aún: la identificación del dios nos permite localizar la escena de la estela en un lugar concreto de la geografía mítica egipcia. Si el dios es Atum y su trono se halla sobre la colina primigenia, la escena nos está indicando que la difunta, tras su muerte y resurrección (una vez superado el juicio de Osiris), ha sido convocada a participar en el momento cosmogónico crucial en el que el dios Atum deviene a la existencia²⁸.

4. 2. Texto relativo a la difunta

Las seis columnas restantes, escritas de izquierda a derecha, se refieren a la difunta. Cuatro de ellas son de la misma longitud que las del dios, pero las otras dos son de menor tamaño porque se encuentran situadas sobre el «cono aromático» de la mujer. Fue costumbre de los artistas tebanos que elaboraban este tipo de estelas el acomodar el texto de forma subordinada a la imagen²⁹. En fin, desgraciadamente en todas estas columnas hemos perdido su comienzo. Esta es la transliteración que ofrecemos de ellas:

1. (...)n Wsir, nbt pr, Spst
2. (...)tA.y=s-Hrt (...)
3. (...) mry nTr, wn-aAwy-nw-pt
4. (m) Ipt-Swt,
5. (...)i(...-)HAt
6. (...) nHs (...)

²⁶ El sincretismo Ptah-Sokar se documenta ya desde la V dinastía. La forma Ptah-Sokar-Osiris aparece por primera vez en la dinastía XII. Recoge las tres formas de existencia: la creación (Ptah), la muerte (Sokar) y la resurrección (Osiris). Algunas de sus principales iconografías lo muestran como un cuerpo humano «mumiforme» con cabeza de halcón, tocado con coronataf y portando cetro-*uas*, o bien con el disco solar y las disciplinas cruzadas sobre el pecho (que eran «regalia» de Osiris). Esta segunda forma es la que encontramos en la estela que estudiamos.

²⁷ En dos papiros funerarios de Ginebra (papiros Bodmer 103 y Bodmer 107), y en el templo de Medinet Habu.

²⁸ Las escenas que encontramos en sarcófagos de la dinastía XXI, con la imagen de la separación de Nut y Geb por parte de Shu, estarían igualmente relacionadas con la dimensión mítica de las estelas de madera que acabamos de señalar. Las referencias cosmogónicas al momento inicial de la existencia y de la creación, plasmadas sobre los sarcófagos, serían una de las formas de entender la regeneración en el TPI.

²⁹ Está claro que el texto ocupa el campo epigráfico previamente delimitado por el artesano, pero la forma y longitud de éste sufre en ocasiones algunos altibajos para no interrumpir las formas de las figuras representadas. El nombre asignado por Munro a este tipo de piezas (*Ganzbild Stelen*) está, como se ve, sobradamente justificado.

La traducción que proponemos sería: **1.** (¿Palabras dichas?³⁰) por la Osiris, la señora de la casa³¹, la noble³², **2.** (...)tAyeseheret (...), **3.** (...padre divino?) amado del dios, el que Abre las Puertas del Cielo **4.** (en) Ipet-Sut³³, **5.** (...)i (...)HAt, **6.** (...) Nehes (...).

El texto, a pesar de su estado fragmentario, permite entrever que el esquema global hace clara referencia a la mujer fallecida y a su filiación familiar (o sea, a sus padres³⁴). Por lo tanto, hay tres personas que es posible identificar en esta parte del texto. Las columnas 1 y 2 ofrecen información exclusivamente relativa a la difunta: títulos y nombre, por este orden (tal vez acabando con *m3a-xrw*, hoy perdido). En las columnas 3, 4 y probablemente también en la 5, el texto se refiere al padre: títulos y nombre, también por este orden (y quizás también terminando con *m3a-xrw*). En la columna 6, por último, se nos informa del nombre de la madre, tal vez con algún título honorífico perdido (¿señora de la casa?) precediendo su nombre y, quizás, el cierre del texto también llevó el apelativo *m3a-xrw* aunque, en el estado actual del texto, es imposible saberlo con certeza.

Estamos convencidos de que el nombre de la difunta no se nos ha transmitido entero. En el texto aparece escrito (...)tA.y=s-Hrt, (...)tAyeseheret, habiéndose mantenido en la literatura egiptológica «Taeshert»³⁵ como el nombre de la propietaria de nuestra estela. Sin embargo, frente a esto hay que decir que no existen paralelos en la onomástica egipcia para un nombre como ése, porque es probable que estemos, en realidad, ante «la parte final» de un nombre propio femenino, que nos habría llegado incompleto por la pérdida de texto justo al comienzo de esa columna. En efecto, inmediatamente antes de la secuencia tA.y=s-Hrt existe una laguna de varios signos. Vamos a comentar un par de posibilidades al respecto:

- Ranke documenta un antropónimo femenino similar, en el que tA.y=s-Hrt sería tan sólo su parte final³⁶. El nombre completo, «Shesep-amón-tAyesheret», recogido por

³⁰ Otra posibilidad sería, para esta laguna, restituir *n k3 n* «para el *ka* de», y la *n* que encontramos antes de «la Osiris» sería entonces la preposición «de» (expresando un genitivo indirecto) y no el final gráfico del indicador del «complément d'agent» (in; *vid.* MALAISE y WINAND, 1999: 75-76, 160 y ss.). El escoger una u otra opción dependería totalmente de la parte de texto (perdida) relativa al dios: si éste incluyera mención a la fórmula de ofrendas, la propuesta que hacemos en esta nota sería la correcta. Pero la laguna de texto que afecta al dios nos impide decantarnos por una u otra posibilidad.

³¹ Entre los distintos títulos que podían aplicarse a una mujer de la élite tebana del primer milenio a. C. en Egipto, el título *nbt pr* (*status constructus* traducido usualmente como «señora de la casa») ha de considerarse honorífico. Conocido desde el Reino Medio, se usará hasta la época ptolemaica; indicaría que estamos ante una mujer casada, y haría referencia implícita a sus tareas como agente activo en el mantenimiento de la casa familiar. Aunque se trataría de «un indicador social de estatus», no todos los egiptólogos están de acuerdo (LI, 2010: 28-29). Hay quien piensa que el título podría tener una segunda traducción, haciendo en tal caso alusión a que la difunta fue propietaria de una casa (JOHNSON, 2009: 86).

³² El título *Spst*, «noble», también sería un título honorífico usado por mujeres de la aristocracia, un indicador de la alta clase social a la que perteneció la propietaria de la estela. En el TPI este epíteto se convierte en un prestigioso título funerario femenino utilizado tan sólo por mujeres del más alto nivel social (LI, *op. cit.*: 29-30). Es un título que nunca aparece solo, siempre va acompañado de otro. Los dos títulos juntos (*nbt pr* y *Spst*) se encuentran aproximadamente tan sólo en un 10 % de las estelas (LI, *op. cit.*: 38), lo cual da una idea de su exclusividad.

³³ Ipet-Sut, «el más selecto de los lugares» fue la denominación metonímica del templo de Karnak en egipcio, ya que en realidad originariamente se usaba para designar tan sólo el espacio comprendido entre el IV pilono y el Akh-Menu (aunque el término aparece documentado desde la dinastía XI). «All the courts, pylons and columned halls that developed in front of Ipet-Sut only served to separate yet further the sacred from the profane» (BLYTH, 2006: 8-9 y 92).

³⁴ El orden usual de expresar la filiación en las estelas de madera tebanas consistía en nombrar primero al padre, luego a la madre. Este orden muy raramente se invierte en las estelas. La «filiación defectiva» (o sea, aquella en la que falta uno de los padres) es también muy infrecuente.

³⁵ PÉREZ-DÍE, 2004: 114; en BORREGO, 2008 se ofrece la lectura Taeskheret.

³⁶ RANKE, 1935: vol. I, 329, n.º 23: S(s)p-imn-tA(y).s-Hr(t) (Ranke lo traduce como «Amon möge ihren Weg beginnen»). El nombre se documentaría en varios objetos (entre ellos en el sarcófago de madera 820 de Turín), y tendría una cronología tardía (sin precisar más Ranke sobre este punto). El nombre, en fin, presentaría una forma masculina paralela (construida con el sufijo

este autor, presenta –en nuestro caso– el inconveniente de que la escritura de la parte inicial, (Shesep-amón-), gráficamente resulta «muy larga» para la laguna de nuestro texto (a menos que el nombre del dios Amón se hubiera escrito abreviadamente utilizándose el *criptograma de Amón*, signo N102 de la *Extended Gardiner Sign-List*, cosa que nunca sabremos, ya que nos falta esta parte del texto, como hemos subrayado)³⁷.

- En el Museo Michael C. Carlos de la Universidad de Emory (Atlanta, Estados Unidos) se exhibe un sarcófago procedente de Tebas y realizado en madera de importación (del tipo de ataúd que presenta tres elementos: cubierta superior, tapa intermedia y caja; n.º inv. 1999.1.8 a, b, c, d) datado en la dinastía XXV y cuya propietaria lleva por nombre «Iawt-tayeseheret» (fue hija de Padikhnum y Tadiaset y trabajó con una Divina Adoratriz; *vid.* Lacovara, 2001: 11). En lo que a nosotros interesa, tenemos un segundo nombre, documentado en el TPI, construido con el elemento final «-tayeseheret».

En fin, la lectura *T3-šri-t*, sugerida por Swart para el nombre de la propietaria de nuestra estela (Swart, *op. cit.*: 246-247, n.º 26.1), es totalmente inviable, a la vista de los signos jeroglíficos que se han conservado. *T3-šri-t*, Ta-sherit, es un nombre documentado en el TPI, pero no es el de la mujer de nuestra estela.

A continuación, el texto de nuestra pieza haría referencia a la filiación de la difunta, mencionando primero a su padre y después a su madre, presentando además los cargos desempeñados en vida por ambos cónyuges, respectivamente, así como sus nombres³⁸. De su padre sabemos que fue «(*padre divino?*) amado del dios, el que Abre las Puertas del Cielo en Karnak». Se trata de prestigiosos cargos sacerdotales bien documentados en la Tebas del Reino Nuevo y del TPI³⁹. Nos resulta complicado interpretar los signos escritos antes de *mry nTr*, por lo que no sabemos si realmente este «amado del dios» fue también un «padre divino», aunque es muy probable que sí lo fuera, ya que «qui était père divin avait le droit d'ouvrir les portes du ciel dans Karnak» (Lefebvre, 1929: 20)⁴⁰. «El que abre las puertas del cielo en Karnak» es un título sacerdotal conocido desde el Reino Nuevo (Vittmann, 1986: 795). La presencia de este título en nuestra pieza constituye una evidencia indirecta del origen tebano de la estela. Hasta aquí lo relativo a los títulos sacerdotales del padre de la difunta. De su

personal =f en lugar de =s, claro está). En 2004, Thirion ampliaba la información sobre este nombre, presente también sobre la estatua Bucarest E 148, en la estatua Berlín 11482 (procedente de Kôm el-Hisn, en el Delta) y sobre un sarcófago puesto a la venta en 1994 en Sotheby's. (THIRION, 2004: 159, n.º 182).

³⁷ No obstante, el uso del signo N102 -criptograma de Amón, utilizado como abreviatura para escribir su nombre- está documentado en textos de las estelas tebanas de madera pintada del TPI (ej. estelas UC 14695 y UC 14590 de la Petrie Collection. *Vid.* STEWART, 1983: 5, n.º 8 y plate 7 n.º 8; 6, n.º 11 y plate 8 n.º 11, respectivamente).

³⁸ Para la restitución (necesariamente parcial) del texto en esta zona ha sido fundamental reconocer en estas columnas varios signos que se han salvado de desaparecer: la liebre E34, el signo *niwt* O49, el prótomo de león F4 y el pájaro G21 en la última. Alrededor de ellos hemos podido identificar otros signos más borrosos que nos han permitido, finalmente, leer en parte el texto de esta zona, ofreciéndonos valiosísima información fundamental sobre la familia de la propietaria de la estela.

³⁹ El cargo sacerdotal de «Abridor de las Puertas del Cielo en Ipet-Sut» llegará, cronológicamente, hasta la época ptolemaica (ej. la estatua de Teos, hijo de Uahibre, Cairo CG 689; GUERMEUR, 2005: 290-292).

⁴⁰ Al santuario, aislado del resto del mundo por un alto muro, se accedía a través de grandes portales cuya apertura era «comparable pour les hommes à la manifestation divine que constitue le lever du soleil à l'horizon chaque matin. Les portes du temple sont ainsi pour eux les "portes du ciel"» (ÉTIENNE, 2009: 283). La apertura de dichas puertas formaba parte del ritual cotidiano del templo.

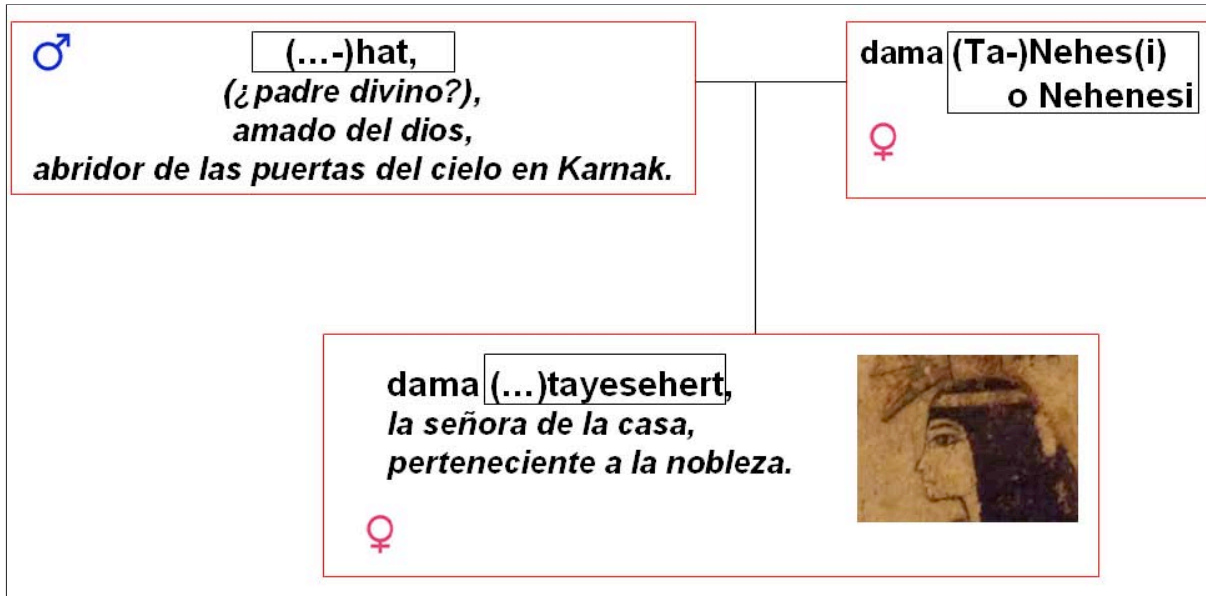


Fig. 8. Genealogía de (...)tayesehert, elaborada a partir de la Estela.

nombre concreto sabemos poco, excepto que posiblemente terminaba en -HAt (ya que aparece el signo F4 de Gardiner en la columna 5); por lo tanto, su nombre pudo ser Montuemhat, Amenemhat, Mekhmuthat, Uerhat o cualquier otro teóforo construido con dicho sufijo (aunque, para la zona tebana y para este momento histórico en concreto, estos nombres nos parecen los más probables)⁴¹.

De la madre de «(...)tayeseheret» hemos podido leer muy poco en la estela, dado que esta parte del texto está muy borrosa. En la columna 6 se han conservado algunos signos jeroglíficos que probablemente permiten reconstruir su nombre, total o parcialmente. En efecto, con ellos cabe realizar la lectura «(...)Nehes», que podría corresponder a varios nombres propios de mujer. Como nombre femenino, en el TPI aparece en varias ocasiones la forma Nehes. Así, por ejemplo, conocemos una dama llamada Nehes que habría sido esposa de Hor vi (Kitchen, 1986: 205-206 n.º 170, y genealogía en 202, n.º 166). En la estela KS 1918 del Museo de Bolonia, datada en la dinastía XX, una de las hijas del propietario (Amennekhetu) se llama Ta-nehesi (Bresciani, *op. cit.*: 76, n.º 27). No hay que descartar, en fin, la posibilidad de que en nuestra pieza se haya escrito *NH-n-3st*, Nehenesi (nombre femenino que aparece en una estela de madera del TPI del Museo de El Cairo), ya que los signos de la columna 6, detrás del bilítero nH, son difíciles de interpretar claramente. Por lo tanto, es posible que la madre de la difunta de la estela del MAN se llamara Nehes, (Ta)-Nehesi o Nehenesi.

⁴¹ No hay que descartar que pudiera haberse llamado simplemente HAt, ya que este nombre propio de varón aparece documentado, por ejemplo, en la estela 49276 del Museo G. Labit de Tolosa (*vid.* RAMOND, 1977: 40). En fin, la presencia del monolítico y un poco más arriba de -HAt nos inclina a pensar que tendríamos quizás el nombre propio Amenemhat.

⁴² JARAMAGO, 2005.

5. Conclusiones. Cronología

Desde nuestro trabajo sobre la pieza (aparecido hace diez años)⁴² hemos conseguido extraer bastante información del precario y borroso texto que acompaña a la difunta, permitiéndonos avanzar algo en la prosopografía y genealogía de ella y sus padres (fig. 8). No cabe duda de que «(...)tayeseheret» perteneció a la aristocracia tebana del llamado Periodo Libio, habiendo desempeñado su padre un importante cargo dentro de la jerarquía sacerdotal de Karnak. El título *shepes* que ostenta la difunta era exclusivamente utilizado por mujeres de muy alto rango social. Tal vez la presencia de una imagen de la corona-*shuty* en lo alto de la estela fuera, además de un símbolo religioso, un atributo reservado a ciertas estelas muy selectas y, por tanto, un indicador indirecto de estatus social. Tipológicamente, la pieza se encuentra dentro de la categoría más antigua de la clasificación realizada por Aston (*vid. ut supra*) por lo que, si hay que datarla en la dinastía XXII, sería uno de los ejemplares más antiguos. Vamos a verlo más claramente con un ejemplo referencial: la estela de Aafenmut i (Museo Metropolitano de Nueva York 28.3.35) es del Tipo II de Aston y se fecha⁴³ en el reinado de Osorkon I (924-889 a. C.)⁴⁴. Este fue el segundo rey de la dinastía XXII. Por lo tanto, nuestra estela, perteneciente al Tipo I, sería, como mucho, contemporánea de este monarca, o algo anterior. A la vista de esto, la propuesta cronológica de Swart (para quien la difunta de nuestra estela sería bisnieta de este rey⁴⁵) queda, creemos, totalmente descartada.

El reinado de Osorkon I y, de forma genérica, el 900 a. C. sería un buen *terminus ante quem* para datar nuestra estela y, por tanto, para fechar a los tres personajes a los que se refieren sus textos. En resumen, la 2.^a mitad de la dinastía XXI-comienzos de la dinastía XXII (es decir, el siglo X a. C.) sería la fecha que proponemos para nuestra estela.

Bibliografía

- ASTON, D. A. (1987): *Tomb groups from the end of the New Kingdom to the beginning of the Saite Period*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Birmingham. Department of Ancient History and Archaeology.
- BERTEAUX, V. (2005): *Harachte, Ikonographie, Ikonologie und Einordnung einer komplexen Gottheit bis zum Ende des Neuen Reiches*. Tesis doctoral leída en la Universidad Ludwig-Maximilian de Munich. Disponible en: <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/4144/1/Berteaux_Veronique.pdf>. [Consulta: diciembre de 2015].
- BLYTH, E. (2006): *Karnak. Evolution of a temple*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BORREGO, F. L. (2003): «L'image d'Amon à la Chapelle Blanche», *Trabajos de Egiptología*, 2, pp. 57-82.
- (2008): «Estela de Taeskeret», Museo Arqueológico Nacional, díptico de la serie *Tesoro a Tesoro: descúbrellos*. Madrid. Disponible en: <<http://www.man.es/man/dms/man/actividades/pieza-del-mes/historico/2008-tesoro-a-tesoro-I/1-octubre--1-/MAN-Pieza-mes-2008-10-Estela-egipcia/MAN-Pieza%20mes-2008-10-Estela-egipcia.pdf>>. [Consulta: abril de 2016].

⁴³ Información proporcionada por el Museo Metropolitano de Nueva York (diciembre 2015) en su *web*: <http://www.met-museum.org/collection/the-collection-online/search/548518>

⁴⁴ Cronología absoluta tomada de SHAW 2000: 481. De forma general hay que recordar al lector que la cronología de los monarcas y sumos sacerdotes de todo el TPI lleva años siendo objeto de continuos y acalorados debates (a modo de ejemplo, hace cinco años BROEKMAN (2011: 111, apéndice I) propuso datar el comienzo del reinado de Osorkon I en el 918, y el final en el año 884 a. C., frente a las fechas estándar que hemos indicado nosotros). En cualquier caso, las fechas absolutas no afectan en lo esencial a nuestras consideraciones, siendo meramente orientativas para nuestros propósitos, ya que carecemos de fechas precisas para la inmensa mayoría de las estelas tebanas funerarias de madera.

⁴⁵ SWART *op. cit.*: 246-247, n.º 26. 1.

- BRESCIANI, E. (1985): *Le stèle égyptiennes du Musée Civico Archeologico di Bologna*, serie Cataloghi delle Collezioni del Museo Civico Archeologico di Bologna, Bologna: Grafis Edizioni.
- BROEKMAN, G. P. F. (2011): «Theban Priestly and Governmental offices and Titles in the Libyan Period», *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, n.º 138, pp. 93-115.
- BYL, S. A. (2012): *The essence and use of perfume in Ancient Egypt*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Sudáfrica. Disponible en: <<http://uir.unisa.ac.za/handle/10500/8105>>. [Consulta: diciembre de 2015].
- CHERPION, N. (1994): «Le “cône d’onguent”, gage de survie», *Bulletin de l’Institut Français d’Archéologie Orientale*, 94, pp. 79-106.
- EL-LEITHY, H. (2014): «The iconography and functions of Atum on stelae and coffins of the 25th-26th Dynasties», en «*Ancient Egyptian coffins: craft traditions and functionality*». Abstract of the Annual Egyptology Colloquium 2014, Museo Británico. Londres. Disponible en: <[http://www.britishmuseum.org/pdf/events/1564_726_Abstracts-AEScolloquium040614\(2\).pdf](http://www.britishmuseum.org/pdf/events/1564_726_Abstracts-AEScolloquium040614(2).pdf)>. [Consulta: diciembre de 2015].
- EL-SHERBINY, H. A. A. (2015): «Studies in Dendro-Egyptology: The Laboratory of Tree-Ring Research Egyptian Wooden Collection». Tesis doctoral leída en la Universidad de Arizona, Department of Geosciences. Disponible en: <<http://www.geo.arizona.edu/Antevs/Theses/ELSherbinyMS2015.pdf>>. [Consulta: diciembre de 2015].
- ÉTIENNE, M. (2009): «Aux portes du ciel: le parvis du temple», *Les Portes du Ciel. Visions du monde dans l’Égypte ancienne*. Edición de M. Étienne. Catálogo de la exposición. París: Somogy, Éditions d’Art, p. 283.
- GONZÁLEZ, C. (1993): «Colección Asensi», *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia. Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por A. Marcos Pous. Madrid: Minsiterio de Cultura, pp. 362-367.
- GUERMEUR, I. (2005): *Les cultes d’Amon hors de Thèbes. Recherches de Géographie Religieuse*. Turnhout: Brepols Publishers.
- JARAMAGO, M. (2005): «La estela de la dama (...)TA(Y)ESKHERET (Museo Arqueológico Nacional de Madrid)», *Boletín de Amigos de la Egiptología*, XXIII, mayo 2005, pp. 2-7. Disponible en: <<http://www.egiptologia.com/descarga/pdf/biae/BIAE23.pdf>>. [Consulta: 15 de noviembre de 2016].
- JOHNSON, J. H. (2009): «Social, Economic and Legal Rights of Women in Egypt», *The Life of Meresamun. A temple Singer in Ancient Egypt*, Edición de E. Teeter y J. H. Johnson. Catálogo de la Exposición. Chicago: The Oriental Institute Museum Publications, n.º 29, pp. 82-97.
- KITCHEN, K. A. (1986): *The Third Intermediate Period in Egypt (1100-650 BC)*. Warminster: Aris & Phillips Ltd.
- KUEHNI, R. G. (1980): «Color and Colorants in Ancient Egypt», *Color Research & Application*, vol. 5, n.º 3 (otoño 1980), pp. 169-172.
- LACOVARA, P. (2001): «The New Galleries of Egyptian and Near Eastern Art at the Michael C. Carlos Museum», *Minerva*, vol. 12, n.º 5, pp. 9-16.
- LEFEBVRE, G. (1929): *Histoire des Grands Prêtres d’Amon de Karnak jusqu’à la XXIe Dynastie*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthnier.
- LI, J. (2010): «Elite Theban Women of the Eighth-Sixth Centuries BCE in Egypt: Identity, Status and Mortuary Practice», tesis doctoral leída en la Universidad de California, Berkeley. Disponible en: <<http://escholarship.org/uc/item/1gh4d9j2>>. [Consulta: diciembre de 2015].
- MALAISE, M., y WINAND, J. (1999): «Grammaire raisonnée de l’égyptien classique», *Aegyptiaca Leodiensia*, 6, Lieja: Presses Universitaires de Liège.
- MUNRO, P. (1973): *Die spätägyptischen Totenstelen*. Vol. I (texto) y II (imágenes). *Ägyptologische Forschungen*, cuaderno 25. Glückstadt: J. J. Augustin.
- PAZ, C. (1995): «Don Tomás de Asensi: Historia de una vida y de una colección», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XIII, n.ºs 1-2, pp. 5-11.
- PÉREZ-DÍE, M.ª del C. (1991): «Historia de la colección egipcia del Museo Arqueológico Nacional», *Aegyptiaca Complutensia* 1/1992, pp. 17-26.
- (2004): «Estela de una dama», *La Tumba de Tutmosis III. Las horas oscuras del sol*. Edición de M.ª del C. Pérez-Díe *et alii*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Fundación Banco Santander Central Hispano, pp. 114-115.

- RADA Y DELGADO, J. de D. de la (1883): *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- RAMOND, P. (1977): *Les stèles égyptiennes du Musée G. Labit à Toulouse. Bibliothèque d'étude*, t. LXII. París: Institut Français d'Archéologie Orientale du Cairo.
- RANKE, H. (1935): *Die ägyptischen Personennamen*. 2 vols. Glückstadt: J. J. Augustin.
- ROBINS, G. (1994): *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*. (Dibujos de Ann S. Fowler). Londres: Thames and Hudson.
- SERVAJEAN, F. (2008): «Duality», *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Edición de J. Dieleman y W. Wendrich. Los Angeles. Disponible en: <<http://escholarship.org/uc/item/95b9b2db>>. [Consulta: diciembre de 2015].
- SHAW, I. (Ed.) (2000): *The Oxford History of Ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press.
- STEWART, H. M. (1983): *Egyptian Stelae, Reliefs and Paintings from the Petrie Collection. Part Three: The Late Period*. Warminster: Aris & Phillips Ltd.
- SWART, L. (2004): *A stylistic comparison of selected visual representations on Egyptian funerary papyri of the 21st Dynasty and wooden funerary stelae of the 22nd Dynasty (c. 1069-715 B.C.E.)*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Stellenbosch, Department of Ancient Studies. Stellenbosch.
- TEETER, E. (2009): «Meresamun's Egypt», *The Life of Meresamun. A temple Singer in Ancient Egypt*. Edición de E. Teeter y J. H. Johnson. Catálogo de la Exposición. Chicago: The Oriental Institute Museum Publications, n.º 29. The University of Chicago, pp. 15-24.
- THIRION, M. (2004): «Notes d'onomastique. Contribution à une révision du Ranke PN», *Revue d'Égyptologie*, 55, pp. 158-159.
- VERCOUTTER, J. (1964): «La stèle de Mirgissa Im. 209 et la localisation d'Iken (Kor ou Mirgissa?)», *Revue d'Égyptologie*, 16, pp. 179-191.
- VITTMANN, G. (1986): «Türöffner des Himmels» (*sub voce*), *Lexikon der Ägyptologie*. Edición de W. Helck y E. Otto, vol. VI. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, p. 795.
- YOYOTTE, J. (1987): «Le "guéridon" à libation du roi Amenemopé», *Tanis. L'or des pharaons*, Edición de J. Yoyotte. Catálogo de la Exposición. París: Association Française d'Action Artistique, n.º 63, pp. 210-211.

Procedencia de las ilustraciones

Las imágenes 1 y 3 son la misma (una es general, otra de detalle) son del Museo Arqueológico Nacional, al igual que la 2. La 6 fue realizada por doña Esther Pons (conservadora del Departamento de Antigüedades Egipcias y del Oriente Próximo del Museo Arqueológico Nacional), que amablemente nos la cedió. La 5 se ha elaborado utilizando parte de la 1 y de una pieza del Museo Británico, para comparar un detalle concreto. En cuanto a la 7 es la copia en ordenador de un texto jeroglífico manuscrito original de quien suscribe; dicha copia informática fue realizada por doña Elisa Castel, que nos la ha cedido. Por último, las imágenes 4 y 8 son obra del autor.