

El conjunt familiar de Nikare

Cas d'estudi 3

Marc Orriols i Llonch

PID_00207367



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
1. L'anàlisi iconogràfica	9
1.1. La composició	9
1.1.1. Les textures	11
1.1.2. Els objectes i els gestos	13
1.2. Les figures	14
1.2.1. La nuesa	17
1.2.2. Els pentinats	18
1.2.3. El gest	19
2. Conclusions	21
2.1. Sobre el mètode d'anàlisi iconogràfica	21
Bibliografia	23

Introducció

El conjunt familiar de Nikare



Com podem analitzar la imatge que obre aquest estudi? Què ens pot dir sobre les persones que la van fer i sobre les persones que s'hi representen? Abans de començar l'estudi d'un element de cultura visual d'història antiga, cal fer-nos unes preguntes per a encaminar la nostra investigació. En aquest cas ens trobem davant d'una imatge iconogràfica, una escultura. L'estudi de la peça la farem de manera indirecta, és a dir, mitjançant una fotografia, per la qual cosa cal tenir en compte que hi ha una sèrie d'informacions a les quals no podem tenir accés.

Tot objecte de l'antiguitat pertany a un context arqueològic, per tant, el primer que ens hem de preguntar és quin és o quin era aquest context. A partir d'aquí, per un cantó, podrem deduir davant de quin tipus d'objecte ens trobem: de poder, espiritual, quotidià, etc. i, per un altre, ens permetrà conèixer-ne la cronologia. Una altra qüestió important és saber quins són els personatges que s'hi representen, quin d'ells és el personatge principal i quina relació de po-

der/autoritat té sobre la resta i com hi queda reflectida. Finalment, cal preguntar-nos quines són les lectures culturals i socials que podem extreure de la representació, finalitat última de la nostra anàlisi.

Tradicionalment, tant l'egiptologia com la resta de disciplines històriques han estudiat els objectes visuals des d'una perspectiva de la història de l'art, és a dir, des d'un punt de vista artístic. Efectivament, aquesta és una perspectiva necessària per a fer un estudi total d'una peça, però la informació social i cultural que ens aporta és gairebé nul·la. A més, és important plantejar-nos si la peça es va fer com una obra d'art, és a dir, preguntar-nos si la cultura visual egípcia correspon a la nostra concepció d'art. Per omplir aquest buit d'informació, trobem altres perspectives interessants, com la semiòtica, de l'École de Bruxelles creada per R. Tefnin, o la més recent perspectiva de gènere, un enfocament que es durà a terme en aquesta activitat.

Els estudis de gènere en la història

Com hem vist en el mòdul introductori, la història no és aliena a l'època en la qual es fa, i la manera de fer història és, en la majoria dels casos, un reflex del moment que es viu. La història dels historiadors no és una descripció asèptica d'una realitat objectiva, sinó una construcció discursiva, filla del seu temps, alhora condicionada per aquest, i reflex d'aquest. Així, per exemple, el medievalista francès Georges Duby, que va dedicar diverses obres a l'estudi dels joves a l'edat mitjana, explicava que s'havia interessat per aquesta temàtica perquè li preocupava la realitat dels joves del seu temps, les inquietuds que van conduir al maig del 68. Una de les problemàtiques més punyents de la realitat de la nostra societat actual és la que fa referència al gènere en sentit ampli: la definició de la persona, la identitat, la relació entre grups d'edat i entre sexes, la condició social, la condició ideològica, etc. Així doncs, la transformació dels valors de la nostra societat occidental i la recerca de la igualtat, en tots els aspectes, va fer que a la segona meitat del segle XX apareguessin tot un seguit de grups "marginats" de la història i que reclamaven els seus drets. Entre aquests, el que advocava pel feminisme i que va ser un dels que va tenir més repercussió social. La dona reivindicava la igualtat social vers l'home. Les ciències humanes i socials es van fer ressò d'aquestes reivindicacions i la dona, com a grup social, va començar a ser objecte d'estudi històric i sociològic. A mesura que els estudis sobre les dones, en un principi de caire feminista, s'anaven consolidant dins de les diferents disciplines acadèmiques, nous grups socialment "marginats" reivindicaven els seus drets en el gruix de la societat (és el cas, per exemple, dels col·lectius homosexuals). De nou, les humanitats van admetre aquestes reivindicacions i les van anar incorporant com a problemàtiques i objectes d'estudi. El resultat de tot això van ser els estudis de gènere, que són un reflex clar de les necessitats socials de la cultura occidental. Són estudis sobre l'individu en societat i sobre el funcionament cultural de les societats, estudis en els quals es considera l'edat, la identitat, el gènere, la classe social, l'orientació sexual, l'ètnia, l'estat civil i la religió.

Lectura recomanada

Per saber-ne més, consulteu Tefnin (1991, pàg. 60-88). Per a la seva aplicació pràctica vegeu Angenot (2011, pàg. 255-280).

A l'hora d'analitzar una obra iconogràfica de l'antic Egipte, tant bidimensional com tridimensional, cal tenir molt present tant el seu context com la seva cronologia. La majoria d'objectes que han arribat fins als nostres dies provenen de tombes o temples, és a dir, pertanyen al que podem anomenar *art oficial*, que és un art "ideal", no "real". L'autor no reproduïa la realitat *stricto sensu*, sinó que representava una realitat filtrada per un decòrum cultural oficial format a partir d'uns cànons. Amb això no volem dir que no hi hagués certa llibertat per a representar certs aspectes físics d'una manera realista. Per exemple, sobretot en escultura, les faccions dels personatges segurament s'acostaven a la fisonomia de l'individu, ja que a partir només del rostre som capaços de distingir un subjecte d'un altre. No passa el mateix en les representacions bidimensionals, en què les cares són molt similars i és difícil distingir els diferents personatges només a partir del rostre.




Darrere d'aquests cànons s'amaguen una sèrie de lectures simbòliques que aporten a l'historiador una informació encriptada. Per tant, cal analitzar cada objecte amb molta atenció per a esbrinar quins són aquests elements. Com es veurà, molts cops es tracta d'"anomalies" que no es corresponen amb la realitat que coneixem. Cal dir que aquestes, com veurem, es repeteixen en les diferents imatges, és a dir, són distorsions de la representació realista que esdevenen canòniques. Així doncs, si podem obtenir un catàleg d'imatges d'una cultura antiga, serem capaços de "descodificar" alguns dels seus significats o descriure'n l'organització (Grieder, 1975, pàg. 851). A partir d'identificar-les en podem fer una lectura interpretativa des d'una perspectiva de la història cultural i de les mentalitats, i no una lectura des de la història de l'art, en aquest cas més descriptiva.

1. L'anàlisi iconogràfica

Com a exemple d'aquest procés d'anàlisi estudiarem un grup escultòric familiar de l'antic Egipte. Primer de tot, és imprescindible conèixer el context de la peça. Malauradament, aquesta obra va ser trobada fora del seu context arqueològic més immediat, però dins de la necròpolis de Sakkara. La seva tipologia ens indica que es podria tractar tant d'una estàtua funerària, vinculada a una tomba, com d'una estàtua votiva, vinculada a un temple. La necròpolis de Sakkara és un dels cementiris més importants del Regne Antic, en què es van enterrar diversos reis i els personatges de l'elit que hi estaven vinculats. No s'ha detectat cap rastre de l'existència d'un centre cultural pròpiament dit, per tant, podem hipotetitzar que el context original de la peça seria el funerari, és a dir, una tomba. Es tractaria de les típiques escultures que es dipositaven a l'interior de les tombes amb l'objectiu que els vius fessin el ritual funerari pertinent perquè el difunt perdurés en vida en el més enllà. Com veurem més endavant, en el grup escultòric hi ha inscrit el nom del propietari, un tal Nikare. En tota la necròpolis no hi ha cap tomba que pugui coincidir amb el personatge, però mitjançant el mercat d'antiguitats s'han localitzat una sèrie de blocs de pedra amb el seu nom que es podrien tractar de restes de la tomba. A més d'aquests blocs, s'han localitzat tres escultures més del mateix personatge: un altre grup familiar molt similar a aquest, una altra en què el personatge apareix sol en una cadira tron i una en què apareix representat com a escriba. Amb tot això, podem afirmar que ens trobem davant d'una obra que es pot categoritzar com d'"art" oficial.

1.1. La composició

En el conjunt escultòric que estudiarem hi ha representats tres personatges: a la dreta del grup hi ha un nen, al centre, un home i a l'esquerra, una dona. La tipologia de les figures ens indica que es tracta d'un objecte del Regne Antic, més concretament de la dinastia V (ca. 2435-2306 aC). A més, com hem vist, el context és funerari, per tant, es tracta d'una imatge d'espiritualitat, emmarcada dins d'un context sagrat. Però el conjunt representa la família del difunt.

La imatge ens mostra clarament qui és el personatge principal: l'home. Aquest, a diferència dels altres, es troba assegut sobre una cadira tron, emmarcat pels altres dos i en una posició una mica més avançada. A més, al costat de la cama esquerra hi ha una inscripció en jeroglífics en què n'apareix el nom:  Nikare (N(i)-kA-Ra). Al seu antropònim l'acompanyen els càrrecs i títols que tenia:  'Inspector dels escribes del graner (sHD sXAw Snwt [shedj sek-hau shenut])' i el títol  'conegut del rei (rx nsw [rekh nesu])'. Aquest últim és un títol honorífic que el vincula directament amb la reialesa. Això ens indica que ens trobem davant d'un personatge de l'elit i de l'esfera àulica. De fet, no deixa de ser una confirmació d'una obvietat, ja que no tothom es podia cos-

Datació d'un objecte arqueològic

Hi ha dues maneres directes per a datar un objecte arqueològic, una des de l'arqueologia, en el cas que la peça s'hagi trobat en el context, i una altra mitjançant la història de l'art.

tejar una estàtua funerària com aquesta i encara menys una tomba. Una altra dada que ens aporta informació interessant és l'escriptura de la inscripció: els jeroglífics. L'escriptura jeroglífica es troba només en contextos sacres. Els antics egipcis l'anomenaven $\overline{\text{m}}\overline{\text{d}}\overline{\text{w}}\text{-n}\overline{\text{t}}\overline{\text{r}}$ [medu-netjer], literalment 'paraules de déu' o 'paraules divines'. De fet, el mateix terme que utilitzem per a anomenar-la segueix guardant aquesta mateixa noció, provinent del grec $\text{i}\epsilon\text{p}\text{o}\gamma\lambda\upsilon\text{f}\text{i}\kappa\acute{\alpha}$ [hieroglífica], literalment 'gravats sagrats'. La seva sacralitat feia que només es pogués utilitzar en àmbits sagrats, com textos religiosos, tombes, temples, etc., ja que era una escriptura destinada a les divinitats. Per a la resta d'àmbits més funcionals, com l'administració, les missives, els recomptes, etc., s'utilitzava el hieràtic, una escriptura cursiva de la jeroglífica però sense caràcter sagrat, i es considerava, per tant, dessacralitzada. Així doncs, la utilització de jeroglífics en aquest document ens indica que es tracta d'un objecte que pertany a l'esfera sagrada, i això és un altre indicatiu que ens fa pensar que, efectivament, provindria d'una tomba, tal com ja havíem especulat anteriorment. Tot i que és una imatge d'espiritualitat, també la podem veure com a imatge de poder. En aquest cas no se'ns representa cap divinitat, sinó una família, la del difunt. Com hem vist, aquest apareix en una posició predominant sobre les altres figures, per tant, hi està exercint un poder dins del nucli familiar.

En observar la peça en conjunt, es detecta ràpidament una intencionalitat clara de representar les tres figures a una mateixa alçada. Si les observem de tors cap amunt, descobrim que el cap de l'home sobresurt lleugerament respecte al cap de la dona i del nen. En un primer moment podem pensar que és una representació realista, ja que en general l'alçada dels homes és superior a la de les dones i, evidentment, a la dels nens. Però si observem les figures de tors cap avall ens apareix la primera "anomalia". El personatge principal, l'home, està assegut, mentre que la resta estan drets. I així i tot supera per uns centímetres l'alçada dels seus acompanyants. És a dir, si l'home estigués dret en les mateixes proporcions superaria amb escreix tant la dona com el nen. A més, les alçades del nen i de la dona tampoc semblen proporcionades. Cal tenir en compte que el nen que s'està representant, per la fisonomia que hi observem, podria tenir entre cinc i vuit anys, i tot i això, és exactament igual d'alt que la dona.

Un cop detectada aquesta "anomalia", cal recórrer a altres peces per a veure si és una qüestió canònica o bé puntual. Per a fer-ho, utilitzarem un altre grup escultòric que conté el mateix personatge i que està ubicat actualment al Metropolitan Museum of Art de Nova York (MMA 52.19). Hi apareix Nikare amb la seva esposa i, en aquest cas, una de les seves filles. La posició dels personatges és molt similar a la que hem vist abans: Nikare és al mig assegut en una cadira tron, a l'esquerra hi ha la dona agenollada i a la dreta la filla. Tot i la similitud entre tots dos grups hi ha una diferència important respecte a l'anterior. En aquest cas les proporcions entre els personatges són totalment desmesurades. El propietari, tot i estar assegut, té una mida gegantina respecte

a les dues acompanyants. A més, la nena sembla tenir una alçada superior a la mare. Cal tenir en compte, però, que la filla està dreta i la mare, en canvi, està agenollada.

Així doncs, vistos aquests exemples, sembla que hi ha una intencionalitat clara per a representar l'home a una alçada superior a la dona i els nens. Un cas flagrant el trobem en el grup escultòric de Seneb, actualment localitzat en el Museu del Caire (JE 51280). En aquest cas, Seneb, l'home, és un nan i, per tant, més baix que la seva esposa. En analitzar aquest grup escultòric s'observa ràpidament que aquesta diferència d'alçada queda totalment reduïda. Seguint la mateixa metodologia, observarem primer els caps de tots dos personatges. De nou, el cap masculí supera per molt poc el d'ella. A més, si mirem les figures de tors cap avall, les diferències són evidents. Els dos personatges comparteixen el mateix seient però amb una diferència clara, els peus d'ella toquen a terra mentre que ell està assegut amb les cames encreuades. És evident que aquesta posició deixa un buit en el lloc on haurien d'anar les cames. L'autor, molt hàbilment, omple aquest espai representant dos dels fills de la parella, un nen i una nena, cosa que fa que tinguem la sensació que són les cames d'ell. Trobem una intencionalitat clara d'amagar l'alçada real de Seneb, fent un joc forçat en la composició del grup escultòric.

L'"art" egipci presenta una composició de les imatges ben diferent de les dels cànons de la història de l'art a l'Europa moderna. Una d'aquestes diferències rau en la perspectiva. Per exemple, per a donar profunditat es representa un objecte a sobre d'un altre. Però la que aquí interessa és l'anomenada *perspectiva jeràrquica*, que vol dir que els personatges de més importància o rang es representen a una escala més gran que els de menys rang. D'aquesta manera, les divinitats es representen més grans que els reis, els reis més grans que els personatges de l'elit, i aquests més grans que la resta d'habitants de la ribera nilòtica. Per la llei de la perspectiva jeràrquica, els grups escultòrics analitzats ens estan indicant que l'home era concebut com un individu de rang superior a la dona i els nens. Quant a les proporcions, ens trobem en tres situacions diferents. En el cas del primer grup escultòric de Nikare, el nen està representat a la mateixa alçada que la mare. En el segon, en què apareix la filla, aquesta sembla més alta que la mare però en realitat no és així, ja que la mare està asseguda. Finalment, en el cas del grup escultòric de Seneb, el nen i la nena es representen a la mateixa alçada, molt inferior a la de la mare.

1.1.1. Les textures

Un altre aspecte interessant que cal analitzar en el grup escultòric de Nikare és el color de la pell dels personatges. La figura principal, masculina, té la pell pintada de color marró, igual que el nen. En canvi, la dona té la pell d'un to groguenc. Si s'observa de nou la resta de grups escultòrics estudiats, aquest fet es repeteix. En el cas de Seneb apareixen dos nens de sexes diferents –nen i nena– ell de color marronós i ella de color clar. Un cas excepcional el trobem en el grup MMA 52.19. L'home i la dona estan policromats amb els colors que els

pertocaria, ell marró i ella groguenca. La nena, en canvi, està pintada de color marró, un color masculí. És difícil saber a què pot respondre aquesta canvi, ja que no és usual trobar nenes pintades de marró. Potser és perquè no es tracta ben bé d'una nena petita, com en la resta d'imatges, sinó d'una prepúber, ja que està representada amb uns pits incipients i la zona púbica amb pèl.

Un cop més ens trobem davant d'una "anomalia", ja que és obvi que la pell tant d'homes com de dones era del mateix color. Així doncs, de nou som davant d'un cànon establert: la pell dels homes és fosca mentre que la de les dones és clara. Efectivament, cal buscar una lectura cultural en aquest fet. És evident que el Sol tenia una presència important a l'antic Egipte. A partir d'aquesta premissa, per tant, es pot deduir que l'home ideal era aquell a qui li tocava el sol i que la dona ideal era aquella a qui no li tocava. És a dir, l'espai de l'home era l'exterior, el públic, mentre que el de la dona era l'interior, el privat o domèstic. Aquesta hipòtesi es fonamenta en analitzar els títols dels càrrecs d'homes i dones, dels quals un dels més importants era el d'escriba. Només l'home tenia accés a l'escriptura, és a dir, a la culturització i, per tant, a l'accés al coneixement, a l'administració i als cercles àulics. Els títols masculins estan lligats a l'administració, al sacerdoci i al rei; mentre que els femenins, per regla general, estan lligats als títols del marit i en alguns casos a la religió, però el títol més predominant és el de $\overline{\text{ḥt}}\overline{\text{ḥt}}$ "senyora de la casa" (nbt pr [nebet per]).

Els textos també donen fe d'aquesta divisió d'espais. En trobem diversos exemples en els anomenats *Ensenyaments*, que són documents literaris en què un tutor alligona un alumne sobre la dimensió social i ètica de la "vida ideal". D'aquesta manera, aquests textos es converteixen en una font directa indispensable per a conèixer com era i què s'esperava de la vida d'un egipci exemplar.

En els textos se'ns ubica la dona de classe alta en l'àmbit domèstic. Així, per exemple, en els *Ensenyaments de Hordjedef* se'ns diu els següent:

"Si estàs acomodad, estableix una llar; pren per a tu una dona com a senyora de la casa, i un fill mascle serà parit per a tu".

Traducció de l'autor a partir de l'edició de Helck (1984, pàg. 4-5).

De manera molt similar als *Ensenyaments de Ptahhotep* s'adverteix l'alumne que ha de trobar una esposa i mantenir-la. En aquest cas diu el següent:

"Si estàs acomodad, funda una llar. Estima la teva dona com li correspon. Omple-li l'estómac i vesteix-li les espatlles; l'oli d'ungir és el producte de conservació del seu cos. Alegra-li el cor mentre visquis, ja que ella és un camp fèrtil per al seu senyor. No discuteixis amb ella davant d'un tribunal, ni alimentis la força de la seva còlera si el seu ull mira com un vent tempestuós. Així podràs mantenir-la durant molt temps a casa teva".

Traducció de l'autor a partir de l'edició de Žaba (1956, pàg. 41-42).

Així doncs, a partir del color de la pell i les fonts textuais podem deduir que l'espai de l'home dins de la societat egípcia era el públic, mentre que el de la dona era l'àmbit domèstic. Tot i això, cal fer una reflexió important respecte

Observació

En aquests textos tant el mestre com l'alumne són homes, per tant, la informació que obtindrem és el *modus* conductual ideal dels homes, i la dona en quedaria exclosa. No hi ha textos en què se'ns informi de com s'havia de comportar una dona, aquesta informació només la podem extreure de manera indirecta a partir dels escrits adreçats als homes.

a aquesta idea. Els objectes que estem estudiant són objectes de l'elit, és a dir, els ideals que reflecteixen són de personatges d'alt rang. Així, cal tenir en compte que aquest ideal no hauria de ser el mateix per a les persones d'estrat social inferior. De fet, en les escenes anomenades de *vida quotidiana*, en què es representen bàsicament feines de camp, elaboració de productes, etc., hi participen tant homes com dones. Per tant, hem d'entendre que les dones de les classes socials més baixes, que eren la majoria de la població, treballaven també fora de la casa de la mateixa manera que ho feien els homes.

1.1.2. Els objectes i els gestos

Un altre aspecte interessant per a analitzar en el grup escultòric de Nikare és la posició adoptada per cadascun dels personatges representats i els objectes que hi puguin estar associats. Com ja hem vist anteriorment, el protagonista del grup és l'home, de fet és per a ell per a qui es fa l'escultura. Per això se'l representa en el centre de la imatge flanquejat per les altres dues figures. A més, el trobem assegut en una cadira o un tron, símbol de poder, amb els peus més avançats que la resta. Les dues mans reposen a sobre de les cuixes, l'esquerra, plana, recolzada sobre el faldellí, i la dreta tancada (no es percep si hi guarda alguna cosa). Si analitzem les figures masculines representades en els altres grups escultòrics, de nou es repeteix el mateix "comportament". En el cas del grup MMA 52.19, trobem exactament la mateixa posició, ell està assegut en una postura hieràtica sobre una cadira tron, amb la mà esquerra oberta sobre el faldellí i la mà dreta tancada. En aquest cas, tot i que està malmès, hi amaga un rotlló o cartutx. De fet, és usual que en les representacions escultòriques l'home porti un objecte en una mà, relacionat sempre amb el poder. Per exemple, en les escultures de fusta és comú que l'individu vagi amb un bastó, signe d'autoritat. El grup escultòric de Seneb sembla diferir en aquest aspecte, ja que el personatge té les dues mans al pit i no sembla guardar-hi res.

La representació de la dona és lleugerament diferent. Està relegada a l'esquerra del grup, en una posició secundària. El braç esquerre el té simplement caigut al costat del tors, mentre que el dret s'intueix que passa per darrere de l'esquena de l'home, ja que sobre l'espatlla dreta d'ell apareix la mà d'ella com a mostra d'afectivitat. Finalment, les dues cames les té completament juntes amb només una lleugera anticipació del peu esquerre sobre el dret, gairebé imperceptible. En el cas del grup escultòric MMA 52.19, trobem la dona confinada a la banda esquerra del grup. En aquest cas, està totalment agenollada, en una posició d'immobilitat, al costat de la cama esquerra de l'espòs, la qual abraça amb un gest d'afecció. En el cas del grup escultòric de Seneb, la dona no solament té un dels braços que rodeja l'espatlla de l'home, sinó que amb l'esquerre també l'acarona amb un gest atent. Així doncs, la representació tant dels homes com de les dones és de nou canònica. A l'home se'l representa en una posició de poder i d'activitat mentre que a la dona se la presenta estàtica i supeditada a l'home.

Finalment, trobem la figura del nen. Aquest, com la dona, està representat en una posició secundària en el conjunt del grup, a la banda oposada. Es troba dret al costat de la figura masculina amb els peus junts. Els braços els té en posicions diferents: mentre que amb l'esquerre sembla abraçar el pare, el dret li passa per davant del pit per a posar-se un dit a la boca. En el cas del grup escultòric MMA 52.19, l'infant, en aquest cas la filla del propietari del grup, la trobem drete amb els peus junts a un dels costats del personatge principal. Pel que fa als braços, l'esquerre abraça la cama del pare mentre que el dret se'l posa sobre un pit. En el grup escultòric del nan Seneb trobem la representació de dos dels seus fills, en aquest cas nen i nena. Aquests els trobem relegats on s'haurien d'ubicar les cames de Seneb, supeditats a la figura paterna. Tots dos estan col·locats en la mateixa posició, drets en una posició molt hieràtica, amb els peus junts, el braç esquerre estirat al costat del cos i el dret, de nou, sobre el pit i amb un dit a la boca. Així doncs, la posició en què es representen els infants és molt semblant a la que trobàvem en el cas de la dona: una postura hieràtica i immòbil, inferior a la figura masculina principal i amb un gest d'estima o afectivitat vers la figura paterna.

1.2. Les figures

Un cop feta l'anàlisi en conjunt del grup escultòric, cal analitzar cadascun dels personatges individualment.

Començarem per l'home, personatge a qui està dedicada l'escultura i a qui se'l representa en una posició hieràtica i predominant. Porta el cap cobert amb la perruca típica a l'estil del Regne Antic, període al qual pertany el grup escultòric i que l'identifica com un personatge de l'alta societat. Té el cos completament nu excepte per un faldellí curt fins als genolls. Les faccions de la cara són d'una edat indeterminada, més característiques d'una persona de mitjana edat. El tors és atlètic i musculat. En els altres grups escultòrics estudiats trobem exactament la mateixa icona d'home: ornat amb un perruca, cosa que indica que és un personatge de l'elit, i un cos atlètic i musculat.

Cal tenir present que aquesta icona d'home musculat és una imatge canonitzada. Com ja s'ha comentat en diverses ocasions, ens trobem davant de personatges de l'elit i, per tant, vinculats a l'administració. La seva feina estava supeditada a l'interior dels edificis i com a molt podien fer tasques de revisió a l'exterior. Els seus cossos no estaven sotmesos a un esforç físic, per això és difícil pensar que poguessin tenir aquests cossos musculats. Cal tenir present que no és usual que els propietaris de les tombes es representin com a ancians. Són molt poques les imatges en què se'ls representa així i, quan es fa, acostumen a aparèixer calbs, amb panxa i amb un bastó. En canvi, quan es representa un personatge vell dels estrats socials més baixos, la visió és molt diferent. A ells se'ls mostra demacrats, socialment inservibles i fins i tot se'ls falta al respecte. Per tant, tenim una visió diferent del personatge ancià de classe alta vers al de classe baixa. El primer representa saviesa, poder i benestar, mentre que el segon se'l considera un ésser inútil socialment. De fet, la vellesa, en general, era

vista com una cosa abominable pels antic egipcis: representava la decadència del cos i de la ment. Això es reflecteix perfectament en els textos. Per exemple en els *Ensenyaments de Ptahhotep* se'ns diu el següent:

“Oh sobirà, el meu senyor! La vellesa ha esdevingut, la vellesa ha arribat, la impotència ha arribat, la debilitat es manifesta de nou. Aquell que passa la nit entregat a ella es retroba amb la infància cada dia. La vista ha disminuït, l'oïda es troba paràlitzada. La força va desapareixent per a aquell a qui les facultats se li estan entumint. La boca es troba silenciosa, ella ja no pot parlar. La ment s'ha detingut, ella ja no pot recordar l'ahir. Els ossos s'han posat a fer mal contínuament, el bé s'ha transformat en mal. La gana ha marxat. El que fa l'edat amb la gent és dolent en tots els aspectes. El nas està tapat, ell no pot respirar. Que s'ordini a aquest servidor fer un bastó per a la vellesa”.

Traducció de l'autor a partir de l'edició de Žaba (1956, pàg. 15-17).

D'una manera similar, en el *Conte de Sinuhe*, el protagonista descriu de la manera pejorativa següent la seva edat avançada:

“Oh!, que el meu cos rejuveneixi, perquè ella, la vellesa, ha caigut sobre mi. La debilitat m'ha arribat ràpidament, els meus ulls són dèbils, els meus braços fluixos, i les meves cames han cessat de servir al meu cor cansat”.

Traducció de l'autor a partir de l'edició de Koch (1990, pàg. 57).

De fet, per als egipcis la vellesa era com una malaltia més. En els anomenats *papirs mèdics*, per exemple, trobem un remei anomenat “Remei per a transformar un home vell en un home jove” (Bardinet, 1995, pàg. 521-522) o fins i tot remeis contra símptomes clars d'envelliment com pot ser l'alopecía, la canície, les arrugues facials, la impotència sexual dels homes i la menopausa de les dones. Així doncs, a l'home se'l representa en plenes facultats físiques i de mitjana edat. No importava que en el moment de la mort fos una persona gran, se'l representava en el moment físic i mental d'esplendor per a gaudir de l'eterna joventut en el més enllà. Tot i això, també trobem personatges masculins de l'elit representats amb una edat avançada, però en aquest cas com a símbol de saviesa i de benestar social.

La dona també la trobem ornada amb una perruca al cap identificant-la com un personatge de l'elit. Porta un vestit en forma de tub cenyit al cos fins una mica més amunt dels turmells, cosa que permet entreveure un cos completament estilitzat. Les dones dels dos altres exemples analitzats porten la mateixa indumentària: el cap cobert per una perruca i un vestit cenyit que fa ressaltar els pits, la cintura i la regió púbica. En tots els casos analitzats trobem la mateixa intencionalitat, la de mostrar el cos de la dona, tot i que no està despullat. El tipus de vestit escollit ens permet descobrir el cos de la dona ideal: pits fermes, cintura estreta i malucs amples. A més, hi ha una intencionalitat clara de marcar el pubis. Tot això ens fa pensar en una representació que evoca la fertilitat, ja que recorda els trets característics de les venus paleolítiques i neolítiques. De fet, dins de l'art no oficial egipci es troben unes figures que repeteixen aquests trets, les anomenades *estatuetes de la fertilitat*. En aquest cas estan sempre despullades, excepte en algun cas que van ornades només amb el que sembla un cinturó, i se les representa amb pits voluptuosos, la cintura estreta i el maluc ample, però sobretot amb la zona púbica molt ben marcada.

Aquestes figures es troben en diferents contextos, tant funeraris com culturals, però sempre relacionades amb la deessa Hathor, vinculada a la sexualitat i a la fertilitat. Així doncs, totes dues figures busquen la mateixa finalitat, la fertilitat. L'única diferència entre elles és que les dones de les escultures van vestides, tot i que un joc de transparències ens permet intuir-hi el cos, i les figures de fertilitat sempre es presenten despullades.

Els textos ens descriuen aquesta imatge del cos de la dona ideal. En un poema del Regne Nou un home descriu el cos de la seva estimada de la manera següent:

“L'única, la germana sense igual,
La més bella de totes!
Ella sembla una estrella,
Que en néixer el nou any apareix,
Amb nítida blancor, amb refulgent pell;
Uns ulls graciosos amb els quals mirar,
Uns llavis dolços amb els quals parlar;
Mai pronuncia una paraula de més,
El seu coll és llarg, els seus pits resplendeixen,
Els seus cabells són de lapislàtzuli
Els seus braços brillen més que l'or
Els seus dits són flors de lotus;
Les seves natges són generoses i la seva cintura estreta.
Les seves cuixes a la resta no desmereixen [...]”.

Traducció de l'autor a partir de l'edició de Mathieu (1996, làm. 13).

Així doncs, se'ns presenta la dona com a insígnia de la fertilitat i la fecunditat. Com ja hem vist anteriorment, els *Ensenyaments* aconsellen als homes joves buscar una dona perquè els doni fills. De fet, tenir descendència era una necessitat per a qualsevol egipci. Aquests es farien càrrec dels pares quan fossin grans. Però feien una cosa encara més important: un cop morissin eren els encarregats de mantenir el seu culte funerari, cosa que els permetria viure en el més enllà *ad infinitum*. Se'ns presenta el cos d'una dona jove, en ple període de fertilitat i fecunditat. Ens podríem fins i tot atrevir a pensar que es tracta d'un ideal de dona que no ha parit mai, ja que no sembla tenir el cos malmès pel part. De fet, en un dels contes del papir Westcar se'ns descriu el cos de la dona ideal de la manera següent:

“Feu que em siguin portats vint rems d'eben recobert d'or, amb els mànecs de sàndal revestit d'electre, i feu que em siguin portades vint dones de cossos formosos, amb els pits fermes, trenes i que no hagin estat obertes pel part. Que es faci que em siguin portades vint xarxes i que es donin aquestes xarxes a les dones quan hagin dipositat els seus vestits”.

Blackman (1988, pàg. 7).

També cal afegir que no és usual trobar la representació de dones embarassades en la iconografia oficial egípcia. Tret de la representació d'algunes deesses com Nut i Taueret, que en alguns casos se les representa encinta, només trobem tres representacions de dones en estat: una a la tomba d'Ankhmakhor, a Sakkara, i unes altres dues a les hierogàmies de Hatsepsut i Amenhotep III a Deir el-Bahari i Luxor, respectivament.

Finalment, trobem el cas del nen, el personatge que difereix més dels altres. A diferència de la resta, el trobem completament nu, sense cap peça de roba que en cobreixi el cos. A més, porta el cap rapat i del costat dret penja una cua feta amb els seus cabells. Amb el braç esquerre sembla abraçar el seu pare i el dret es troba plegat sobre el pit i amb un dels dits de la mà a la boca. No solament el fet que el sexe estigui al descobert ens indica que es tracta d'un nen, sinó també el color de la pell, marró, n'indica la masculinitat. En la resta d'imatges que estem analitzant tots aquests trets es repeteixen. Els infants estan representats totalment despullats, amb els cabells rapats excepte per una cuaeta que penja per un lateral i, finalment, tenen un dit ficat a la boca. Pel que fa al color, tot i ser infants, el més normal és que se segueixin els mateixos canons que hem vist per als adults, és a dir, els nens els trobem pintats de color marró, mentre que les nenes, com en el cas del grup familiar de Seneb, estan pintades de color groguenc. Tot i això, en un dels exemples estudiats hi ha una petita divergència en aquest aspecte. En el grup escultòric MMA 52.19, veiem que la nena està pintada de marró. És difícil trobar una explicació a aquest fet, però hi ha dos trets que la diferencien de la resta dels infants. Per un cantó, no té cap dit a la boca, i per l'altre, el cos de la nena sembla més el d'una prepúber que no pas el d'una nena pròpiament dit, és a dir, amb uns pits incipients i amb la zona púbica pintada de negre per a representar el pèl.

1.2.1. La nuesa

Ara passarem a analitzar cadascuna d'aquestes característiques per veure quines claus ens donen per a conèixer alguns aspectes de la cultura de l'antic Egipte. És important tenir en compte de nou que som davant d'iconografia simbòlica i que, per tant, el que es representa no ha de correspondre necessàriament a la realitat de la vida quotidiana.

Començarem per la nuesa. Podem pensar que els nens i les nenes de l'antic Egipte anaven completament nus i que, per tant, la seva representació podria respondre a la realitat social i cultural de l'època. Però cal ser escèptics amb aquesta idea. Primer de tot, hem de considerar la climatologia que imperava a Egipte en aquell període. Tot i que és durant el Regne Antic quan comença la desertització total d'Egipte, les temperatures no devien ser gaire diferents de les actuals. Amb això cal tenir present que els hiverns i les nits a les zones desèrtiques poden arribar a ser molt freds i, per tant, és necessari l'ús de roba per a abrigar-se. A més, durant el dia i a l'estiu, la potència solar malmetria la pell dèbil dels nens, per tant, és difícil pensar que anessin despullats com a norma. Si recorrem a l'arqueologia, s'han trobat proves, ja des de l'època tinita (ca. 2900-2593 aC), de vestits d'infants. Aquests mostren marques de freds, cosa que ens indica que van ser utilitzats, i això seria un indicatiu que ens faria pensar que els nens a la vida quotidiana anaven vestits. Si fem un ampli repàs de la iconografia infantil durant tota la història de l'antic Egipte, ens adonem ràpidament que no en tots els períodes se'ls representava despullats. Així, és molt comú durant el Regne Antic però no en el Regne Mitjà, en què hi ha una tendència clara a representar-los vestits. Pel que fa al Regne Nou, sembla que

es tornen a representar despullats. Això ens ha de fer pensar que és difícil, en cas que es tractés d'una imatge realista, que de cop els nens passessin d'anar despullats a anar vestits, i que després de nou tornessin a anar despullats. Així doncs, tot sembla indicar que la nuesa infantil en les representacions es tracta d'una convenció icònica amb un valor simbòlic. A la iconografia egípcia trobem altres personatges que usualment es representen nus. Un primer grup són alguns col·lectius de treballadors com els ramaders, els terrissaires, els pescadors o els constructors de vaixells. Totes aquestes feines estan relacionades amb la calor i la brutícia, per la qual cosa es podria pensar que realment treballaven totalment nus. Un cop més hem de pensar en la climatologia del país, que en molts moments és extrema, i per tant és difícil pensar que aquestes feines es podien fer anant despullat. A més, tenir els genitals exposats seria un focus d'infeccions important. En alguns casos, els treballadors d'aquestes mateixes feines els trobem representats vestits o parcialment vestits amb un faldellí que deixa entreveure els genitals. D'aquesta manera, tot sembla indicar que els treballadors anaven vestits a l'hora de fer les seves tasques. Un altre dels col·lectius que usualment trobem despullats són els enemics. Per tant, la nuesa sembla ser un indicador d'estatus social baix. De fet, en els textos autobiogràfics inscrits a les tombes, en què el difunt presenta la seva vida "ideal" –que no "real"– és comú trobar l'afirmació següent:

"Jo vaig donar pa al famolenc, cervesa a l'assedegat i vestits al despullat".

Això ens indica que el que era socialment natural era anar vestit i, per això, la nuesa situava en l'àmbit marginal les persones que anaven desvestides. La nuesa era indicatiu d'estatus social baix, pobresa, i fins i tot de pertinença a una comunitat no egípcia. En conseqüència, se'ns estaria presentant els nens com a personatges d'estatus social baix. Però encara podem anar més enllà. A les societats tradicionals, com l'egípcia, els nens no passen a formar part de la seva comunitat fins que han superat el ritual de pas de l'adolescència. Fins aquest moment no són considerats éssers socials. És només a partir d'aquest ritual quan se'ls considera part de la comunitat, i no solament això, sinó que és a partir d'aquest moment quan se'ls considera éssers sexuals, és a dir, homes i dones. Un cop superat el ritual de la pubertat passen a ser considerats éssers realment socials i sexuals, és a dir, adults, moment en què se'ls passaria a representar vestits. Podem dir que no és que els nens fossin considerats d'un estatus inferior als adults, sinó que senzillament estaven mancats d'estatus social.

1.2.2. Els pentinats

Un altre dels trets diferencials i representatius dels nens és el pentinat, que consisteix a portar el cap rapat o semirapat amb una cua de cabells que neix més o menys a la part superior del cap i cau per un costat de la cara. Ens hem de plantejar si aquesta cueta representava una realitat o bé si, de nou, es tracta d'una convenció icònica. En aquest cas hem de recórrer primer de tot a l'antropologia física per a esbrinar-ho. A la tomba del rei Amenhotep II (dinastia XVIII) es va localitzar la mòmia d'un nen d'onze anys, segurament

un príncep. La importància d'aquesta resideix en el fet que el pentinat que duia és exactament el que trobem en la iconografia dels infants, és a dir, el cap rapat i una llarga cua lateral. El bon estat de conservació de la mòmia fins i tot va permetre intuir que el seu penis no estava circumcidat, per tant, que encara no havia superat el ritual de pas de l'adolescència. Tot i que només és un exemple, aquesta troballa ens pot fer pensar que realment la representació de la cueta en els caps dels nens responia a la realitat. Per a assegurar aquesta afirmació recorrentem aquest cop a la comparació etnogràfica. De totes maneres, en les societats africanes –recordem que la societat egípcia pertany al substrat africà– la manera d'arreglar els cabells aporta una gran informació sobre l'individu, com l'ètnia a la qual pertany, el gènere, la fase del seu cicle vital o el seu estatus social. A l'Àfrica subsahariana és habitual afaitar el cap dels infants excepte el lloc que ocupa la fontanel·la, la zona membranosa de la part superior del cap prèvia a l'ossificació total, que es deixa coberta de cabells (Sieber i Herreman, 2000, pàg. 16 i 18). A mesura que amb el temps van creixent els cabells, es recullen en una cua, cosa que fa que en resulti una imatge similar a la que trobem representada en la iconografia de l'antic Egipte. Aquest és un costum que encara perdura en diferents ètnies africanes com els mambila de Camerun (Sieber i Herreman, 2000, pàg. 27) o els himba de Namíbia (Sieber i Herreman, 2000, pàg. 86), entre d'altres. Aquests ho fan com a protecció de l'infant, tant funcional com simbòlica. Com és ben sabut, la fontanel·la és una de les parts més febles dels nadons, per tant, cal que estigui protegida. La seva preservació no solament és de caràcter pràctic per a amortir possibles cops, sinó que també es considera un lloc feble per on poden entrar els esperits malignes per a instal·lar-se a l'interior del cos del nen. D'aquesta manera, la cueta no solament es tracta d'un element simbòlic exclusiu de la iconografia, sinó que podem suposar que en la vida quotidiana ornava els caps dels infants com a element identificable de la seva condició. No sabem si en aquest cas la finalitat seria la mateixa que hem vist a l'Àfrica, però si fos així, segurament va derivar en un tret cultural.

1.2.3. El gest

Finalment, l'últim tret característic que trobem en la iconografia dels infants egipcis és el gest de posar-se el dit a la boca. De bon principi, podem pensar que es tracta d'un hàbit dels nens petits, és a dir, que seria simplement una icona que representaria un gest habitual entre els infants. Efectivament, és usual que els nens petits es posin un dit a la boca, però és el polze, ja que encara no tenen desenvolupada la mobilitat independent dels dits de la mà, i aquest és l'únic que sobresurt de la resta. Si ens fixem en les imatges estudiades, en tots els casos el dit que el nen té a la boca és l'índex i no el polze, per tant, ens trobem davant d'una icona amb una finalitat simbòlica de la qual podem extreure una informació cultural. El dit índex és el dit més expressiu de la mà, i s'utilitza tant per a indicar o assenyalar, com per a fer èmfasi en instruccions imperatives o ordres. No obstant això, anteriorment hem vist que els infants

eren considerats éssers mancats d'estatus. Així doncs, en posar-se el dit índex a la boca ens indicaria que aquest dit no era operatiu, mentre que al nen, per la seva condició preadulta, li mancava l'autoritat.

D'aquesta manera, la iconografia ens dóna informacions interessants sobre la concepció que tenien els antics egipcis sobre els infants. Per un cantó, la representació de la nuesa els categoritzava com a éssers presocials, i per l'altre, l'anul·lació del dit índex els treia tota possibilitat de donar ordres. Tot això canviaria en el moment del ritual de pas de l'adolescència, moment en què passarien a ser adults, és a dir, éssers socials i sexuals.

2. Conclusions

Aquest podria ser un exemple de la informació que hem extret del conjunt familiar de Nikare. Es tracta d'una peça emmarcada cronològicament en la dinastia V. Tot i haver-se trobat fora del seu context arqueològic més proper (una tomba), tant la seva tipologia com el fet d'haver-se trobat en una necròpolis ens indica que el context era funerari. Es tracta de la representació d'una tríada familiar formada pel pare, personatge principal de la imatge, la seva dona i el seu fill. Per una banda, el primer, el destinatari de l'objecte, es mostra en una posició de poder sobre els altres: representat més gran i assegut en una cadira tron portant símbols de poder a les mans. Tant la iconografia com els textos ens mostren una visió de l'home hegemònic: viril, poderós, proveïdor, intel·ligent, actiu, heterosexual, etc., cosa que ens indica que la societat egípcia era una societat patriarcal. Per altra banda, se'ns presenta una dona submissa al marit, emmarcada en l'àmbit domèstic i com a mare dels seus fills. Finalment, tenim els nens, individus concebuts culturalment com a asexuals i com a éssers presocials. Aquest estatus el mantindrien fins al ritual de l'adolescència, moment en què esdevindrien culturalment sexuals, home/dona, i en què passarien a formar part de la seva cultura, l'egípcia.

2.1. Sobre el mètode d'anàlisi iconogràfica

Com hem vist en aquesta activitat, la mirada de l'historiador és molt important a l'hora d'extreure informació d'un objecte de l'antiguitat, per tant, és important, primer de tot, plantejar-se quina informació en volem obtenir. Evidentment, l'anàlisi ideal d'un objecte seria fer-la des de totes les perspectives possibles, però com hem vist, les perspectives són construccions teòriques i, o bé no les tenim totes a l'abast, o bé una pot amagar o invisibilitzar les altres. El primer que cal investigar és el context en què es va trobar l'objecte, i per a això hem de recórrer a l'arqueologia. Aquesta informació ens aportarà dues dades bàsiques per a qualsevol estudi històric: la cronologia i la ubicació espacial. Aquesta última és bàsica, ja que un mateix objecte, segons el context, pot tenir un significat diferent. És important en aquest punt fer lectures de fonts secundàries tant del període que treballarem com del tipus de context de l'objecte. Un cop fet això, ja estem preparats per a fer-ne una anàlisi en profunditat.

Evidentment, segons l'objecte haurem d'emprar una metodologia o una altra, i en aquest cas, ens trobem davant d'una obra que podem analitzar des de la cultura visual. Primer de tot, el que hem fet és una anàlisi de conjunt, intentant identificar cadascun dels personatges i objectes que hi apareixen (en el cas estudiat només hi tenim representades figures humanes). En alguns casos hi podem trobar inscripcions que ens ajudaran a fer aquesta feina. Un cop identificats els diferents individus cal veure quina relació hi ha entre ells: qui és el personatge principal, quins els secundaris, quines relacions mantenen

Sexe i gènere

És important diferenciar entre el concepte *sexe* i *gènere*. El primer es refereix al fet biològic i a les característiques físiques del cos, mentre que el segon es refereix als significats que cada societat atribueix a aquesta diferenciació, és a dir, és cultural. Així doncs, els nens egipcis eren de sexe masculí o femení i de gènere asexual.

Vegeu Hernando Gonzalo (2007, pàg. 167-174).

els uns amb els altres, si hi ha algun tipus de relació de poder d'un sobre els altres, etc. Un cop fet això, es passarà a comparar amb altres imatges similars, és a dir, amb la mateixa cronologia i el mateix context arqueològic. Comparar unes peces amb les altres ens permetrà veure quines similituds tenen, és a dir, quins elements es repeteixen. Un cop identificats, cal analitzar-los un per un per a veure si s'ajusten a una representació realista o bé si són "anomalies" que esdevenen canòniques. El joc entre totes dues formes de representació ens aporten molta informació. Per un cantó, les representacions realistes ens poden donar informació de la vida quotidiana de la cultura objecte d'estudi. Per l'altre, tant les descripcions canòniques com les "anomalies" ens aporten una informació encriptada culturalment. Detectar l'anomalia i contraposar-la al cànon ens pot donar les claus culturals per a la seva interpretació. En aquest cas cal recórrer a altres fonts primàries, bàsicament textuales, per a descriptar les diferents anomalies que hem identificat. En molts casos és imprescindible recórrer a la comparació etnogràfica, ja que ens pot aportar informació no registrada en les fonts textuales que ens pot servir d'inspiració per a desxifrar l'enigma. En aquest cas, sempre és millor recórrer a cultures que comparteixin el mateix substrat cultural que la societat estudiada. Un cop fet això, ja estem preparats per a ordenar i exposar la nostra investigació.

Bibliografia

Angenot, V. (2011). "A Method for Ancient Egyptian Hermeneutics (with Application to the Small Golden Shrine of Tutankhamun)". A: A. Verbovsek; B. Backes; C. Jones. (ed.). *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie. Herausforderungen eines kulturwissenschaftlichen Paradigmenwechsels in den Altertumswissenschaften* (pàg. 255-280). Munic.

Bardinet, T. (1995). *Les papyrus médicaux de l'Égypte pharaonique*. París.

Blackman, A. M. (1988). *The Story of King Kheops and the Magicians. Transcribed from Papyrus Westcar, Berlin Papyrus 3033*. Whitstable.

Grieder, T. (1975). "The Interpretation of Ancients Symbols". *American Anthropologist* (núm. 77, pàg. 849-855).

Helck, W. (1984). "Die Lehre des Djedefhor und Die Lehre eines Vaters an seinen Sohn". *Kleine Ägyptische* (núm. 8). Wiesbaden.

Hernando Gonzalo, A. (2007). "Sexo, Género y Poder. Breve reflexión sobre algunos conceptos manejados en la Arqueología del Género". *Complutum* (núm. 18, pàg. 167-174).

Koch, R. (1990). "Die Erzählung des Sinuhe". *Bibliotheca Aegyptiaca* (núm. XVII). Brussel-les.

Mathieu, B. (1996). "La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne. Recherches sur un genre littéraire au Nouvel Empire". *Bibliothèque d'Étud* (núm. 115). El Caire.

Robins, G. (1993). *Women in Ancient Egypt*. Londres. [Trad. castellana: *Las mujeres en el antiguo Egipto*, Madrid, 1996.]

Roth, A. M. (2006). "Little women: gender and hierarchic proportion in Old Kingdom mastaba chapels". A: M. Bárta (ed.). *The Old Kingdom Art and Archaeology. Proceedings of the Conference Held in Prague, May 31 - June 4, 2004* (pàg. 281-296). Praga.

Sieber, I.; Herreman, F. (eds.) (2000). *Hair in African Art and Culture*. Munic / Londres / Nova York.

Tefnin, R. (1991). "Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne". *Chronique d'Égypte* (núm. 66, pàg. 60-88).

Sweeney, D. (2011). "Sex and Gender". A: E. Froot; W. Wendrich (eds.). *UCLA Encyclopedia of Egyptology* (pàg. 1-14). Los Angeles.

Žaba, Z. (1956). *Les Maximes de PtaHHotep*. Praga.

