

El conjunto familiar de Nikare

Caso de estudio 3

Marc Orriols i Llonch

PID_00207374



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
1. El análisis iconográfico	9
1.1. La composición	9
1.1.1. Las texturas	12
1.1.2. Los objetos y los gestos	13
1.2. Las figuras	15
1.2.1. La desnudez	18
1.2.2. Los tocados	19
1.2.3. El gesto	20
2. Conclusiones	22
2.1. Sobre el método de análisis iconográfico	22
Bibliografía	25

Introducción

El conjunto familiar de Nikare



¿Cómo analizar la imagen que abre este estudio? ¿Qué nos puede decir sobre las personas que la hicieron y sobre las personas representadas en ella? Antes de empezar el estudio de un elemento de cultura visual de historia antigua, hay que hacerse unas preguntas para encaminar nuestra investigación. En este caso, nos encontramos ante una imagen iconográfica, una escultura. Haremos el estudio de la pieza de manera indirecta, es decir, a través de una fotografía, por lo que cabe tener en cuenta que hay una serie de informaciones a las que no podremos tener acceso.

Todo objeto de la Antigüedad pertenece a un contexto arqueológico; por tanto, lo primero que nos tenemos que preguntar es cuál es o era este contexto. A partir de este, por un lado, podremos deducir ante qué tipo de objeto nos encontramos: de poder, espiritual, cotidiano, etc.; por el otro, nos permitirá conocer su cronología. Otra cuestión importante es quiénes son los personajes representados; de ellos, quién es el personaje principal y qué relación de po-

der/autoridad tiene sobre el resto y cómo tal cosa queda reflejada. Finalmente, cabe preguntarnos cuáles son las lecturas culturales y sociales que podemos extraer de la representación, finalidad última de nuestro análisis.

Tradicionalmente, tanto la egiptología como el resto de disciplinas históricas han estudiado los objetos visuales desde una perspectiva de la historia del arte, es decir, desde un punto de vista artístico. En efecto, esta es una perspectiva necesaria para realizar un estudio total de una pieza, pero la información social y cultural que nos aporta es casi nula. Además, es importante plantearnos si la pieza fue hecha como una obra de arte, es decir, preguntarnos si la cultura visual egipcia corresponde a nuestra concepción de arte. Para llenar este vacío de información, encontramos otras perspectivas interesantes, como la semiótica, de la École de Bruxelles, creada por R. Tefnin, o la más reciente perspectiva de género, enfoque que se llevará a cabo en esta actividad.

Los estudios de género en la historia

Como hemos visto en el módulo introductorio, la historia no es ajena a la época en la cual se hace y la forma de hacer historia es, en la mayoría de los casos, un reflejo del momento que se vive. La historia de los historiadores no es una descripción aséptica de una realidad objetiva, sino una construcción discursiva, hija de su tiempo y a la vez, condicionada por este, reflejo de este. Así, por ejemplo, el medievalista francés Georges Duby, que dedicó varias obras al estudio de los jóvenes en la Edad Media, explicaba que se había interesado por esta temática porque le preocupaba la realidad de los jóvenes de su tiempo, las inquietudes que condujeron al Mayo del 68. Una de las problemáticas más penetrantes de la realidad de nuestra sociedad actual es la que hace referencia al género en sentido amplio: la definición de la persona, la identidad, la relación entre grupos de edad y entre sexos, la condición social, la condición ideológica, etc. Así pues, la transformación de los valores de nuestra sociedad occidental y la busca de las igualdades, en todos los aspectos, hizo que en la segunda mitad del siglo XX apareciese una serie de grupos “marginados” de la historia que reclamaban sus derechos. Entre estos, el feminismo es uno de los que tuvo más repercusión social. La mujer reivindicaba su igualdad social frente al hombre. Las ciencias humanas y sociales se hicieron eco de estas reivindicaciones, y la mujer, como grupo social, empezó a ser objeto de estudio histórico y sociológico. A medida que los estudios sobre las mujeres, en un principio de cariz feminista, se iban consolidando dentro de las diferentes disciplinas académicas, nuevos grupos socialmente “marginados” reivindicaban sus derechos al grueso de la sociedad (es el caso, por ejemplo, de los colectivos homosexuales). De nuevo, las humanidades fueron sensibles a estas reivindicaciones y las fueron incorporando como problemáticas objeto de estudio. El resultado de todo esto fueron los estudios de género, que son un claro reflejo de las necesidades sociales de la cultura occidental. Son estudios sobre el indi-

Lectura recomendada

Para saber más, ved Tefnin (1991, págs. 60-88). Para su aplicación práctica, ved Angenot (2011, págs. 255-280).

viduo en sociedad y sobre el funcionamiento cultural de las sociedades, en los que se considera la edad, la identidad, el género, la clase social, la orientación sexual, la etnia, el estado civil y la religión.

A la hora de analizar una obra iconográfica del antiguo Egipto, ya sea bidimensional o tridimensional, hay que tener muy presente tanto su contexto como su cronología. La mayoría de objetos que han llegado hasta nuestros días provienen de tumbas o templos, es decir, pertenecen a lo que podemos denominar “arte” oficial, esto es, un “arte” ideal, no “real”. El autor no reproducía la realidad *stricto sensu*, sino que representaba una realidad filtrada por un *decorum* cultural oficial, formado a partir de unos cánones. Con esto no queremos decir que no hubiera cierta libertad al representar algunos aspectos físicos de una forma realista. Por ejemplo, sobre todo en escultura, las facciones de los personajes seguramente se acercaban a la fisonomía del individuo, ya que a partir solo del rostro somos capaces de distinguir un sujeto de otro. No pasa lo mismo en las representaciones bidimensionales, donde las caras son muy similares y es difícil distinguir los diferentes personajes únicamente a partir del rostro.

Detrás de estos cánones se esconden una serie de lecturas simbólicas que aportan al historiador una información encriptada. Por tanto, hay que analizar cada objeto con mucha atención para averiguar cuáles son estos elementos. Como se verá, muchas veces se trata de “anomalías” que no corresponden con la realidad que conocemos. Hay que decir que estas, como veremos, se repiten en las diferentes imágenes, es decir, son distorsiones de la representación realista que devienen canónicas. Así pues, si podemos obtener un catálogo de imágenes de una cultura antigua, seremos capaces de “descodificar” algunos de sus significados o describir su organización (Grieder, 1975, pág. 851). A partir de la identificación de estas, podemos hacer una lectura interpretativa desde una perspectiva de la historia cultural y de las mentalidades, y no una lectura desde la historia del arte, en este caso más descriptiva.

1. El análisis iconográfico

Como ejemplo de este proceso de análisis, estudiaremos un grupo escultórico familiar del antiguo Egipto. Primero de todo, es imprescindible conocer el contexto de la pieza. Desgraciadamente, esta obra fue encontrada fuera de su contexto arqueológico más inmediato, aunque dentro de la necrópolis de Saqqara. Su tipología nos indica que podría tratarse tanto de una estatua funeraria, vinculada a una tumba, como de una estatua votiva, vinculada a un templo. La necrópolis de Saqqara es uno de los cementerios más importantes del Reino Antiguo, en el que fueron enterrados varios reyes y los personajes de la élite vinculados a ellos. No se ha detectado ningún rastro de la existencia de un centro cultural propiamente dicho, por lo que podemos presentar la hipótesis de que el contexto original de la pieza sería el funerario, es decir, una tumba. Se trataría de las típicas esculturas que se depositaban en el interior de las tumbas para que los vivos hicieran el ritual funerario pertinente con la finalidad de que el difunto perdurara en vida en el Más Allá. Como veremos después, en el grupo escultórico se halla inscrito el nombre del propietario, un tal Nikare. En toda la necrópolis no se encuentra ninguna tumba que pueda coincidir con el personaje, pero a través del mercado de antigüedades se ha localizado una serie de bloques de piedra con su nombre, que podrían tratarse de restos de su tumba. Además de estos bloques, también se han localizado tres esculturas más del mismo personaje: otro grupo familiar muy similar a este, otra en la que el personaje aparece solo en una silla-trono y una en la que aparece representado como escriba. Por tanto, con todo esto, podemos afirmar que nos encontramos ante una obra que se puede categorizar como de “arte” oficial.

1.1. La composición

En el conjunto escultórico que estudiaremos hay representados tres personajes: a la derecha del grupo, un niño; en el centro, un hombre, y a la izquierda, una mujer. La tipología de las figuras nos indica que se trata de un objeto del Reino Antiguo, más concretamente de la Dinastía V (c. 2435-2306 a. C.). Además, como hemos visto, su contexto es funerario; por consiguiente, se trata de una imagen de espiritualidad, enmarcada dentro de un contexto sagrado. El conjunto representaría la familia del difunto.

La imagen nos muestra claramente quién es el personaje principal, el hombre. Este, a diferencia de los otros, se encuentra sentado sobre una silla-trono, enmarcado por los otros dos y en una posición algo más adelantada. Además, junto a su pierna izquierda encontramos una inscripción en jeroglíficos en la que aparece su nombre:  Nikare (N(i)-kA-Ra). A su antropónimo lo acompañan sus cargos y títulos:  “Inspector de los escribas del granero (sHD sXAw Snwt [sehedj sekhau shenut])” y el título  “conocido del rey (rx nsw

Datación de un objeto arqueológico

Hay dos maneras directas para datar un objeto arqueológico: una desde la arqueología, en caso de que la pieza se hubiera encontrado en el contexto, y otra a través de la historia del arte.

[rekh nesu]”). Este último se trata de un título honorífico que lo vincula directamente con la realeza. Tal cosa nos indica que nos encontramos ante un personaje de la élite y de la esfera áulica. De hecho, no deja de ser una confirmación de una obviedad, puesto que no todo el mundo podía costearse una estatua funeraria como esta y aún menos una tumba. Otro dato que nos aporta información interesante es la escritura de la inscripción: los jeroglíficos. La escritura jeroglífica se encuentra solo en contextos sacros. Los antiguos egipcios la llamaban  mdw-nTr [medu-netjer], literalmente ‘palabras de dios’ o ‘palabras divinas’. De hecho, el mismo término que utilizamos para denominarla sigue guardando esta misma noción, proveniente del griego ιερωλυτικη [hieroglífica], literalmente ‘grabados sagrados’. Su sacralidad hacía que solo se pudiera utilizar en ámbitos sagrados, como textos religiosos, tumbas, templos, etc., pues era una escritura destinada a las divinidades. Para el resto de ámbitos más funcionales, como la administración, las misivas, los recuentos, etc., se utilizaba el hierático, una escritura cursiva de la jeroglífica pero que ya no contenía el carácter sagrado de esta y por tanto estaba desacralizada. Así pues, la utilización de jeroglíficos en este documento nos indica que se trata de un objeto perteneciente a la esfera sagrada; se trata de otro indicio que nos hace pensar que, efectivamente, provendría de una tumba, tal y como ya habíamos especulado anteriormente. A pesar de ser una imagen de espiritualidad, también podemos hacer una lectura como imagen de poder. En este caso no se nos representa a ninguna divinidad, sino a una familia, la del difunto. Como hemos visto, este aparece en una posición predominante sobre las otras figuras; por lo tanto, está ejerciendo un poder sobre ellos dentro del núcleo familiar.

Al observar la pieza en conjunto, rápidamente se detecta una clara intencionalidad al representar las tres figuras a una misma altura. Si las observamos de torso hacia arriba, descubrimos que la cabeza del hombre sobresale ligeramente respecto de la cabeza de la mujer y del niño. En un primer momento, podemos pensar que se trata de una representación realista, ya que en general la altura de los hombres es superior a la de las mujeres y, evidentemente, a la de los niños. Pero al observar las figuras de torso hacia abajo, nos aparece la primera “anomalía”. El personaje principal, el hombre, está sentado, mientras que los demás se encuentran de pie. Aun así la altura de este supera en unos centímetros a la de sus acompañantes. Es decir, si el hombre estuviera de pie con las mismas proporciones superaría con creces tanto a la mujer como al niño. Por otro lado, las alturas del niño y de la mujer tampoco parecen proporcionadas. Hay que tener en cuenta que el niño que se está representando, por su fisonomía, podría tener entre 5 y 8 años, y aun así, su altura es exactamente igual a la de la mujer.

Una vez detectada esta “anomalía”, hay que recurrir a otras piezas para ver si se trata de una cuestión canónica o bien puntual. Para hacerlo, utilizaremos otro grupo escultórico perteneciente al mismo personaje, ubicado actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (MMA 52.19). En este se representa a Nikare junto con su esposa y, en este caso, una de sus hijas. La posición de los personajes es muy similar a la vista anteriormente: Nikare

aparece en medio sentado en una silla-trono, a su izquierda está representada su mujer arrodillada y, a su derecha, su hija. Pese a la similitud entre ambos grupos, hay una diferencia importante con respecto al anterior. En este caso, las proporciones entre los personajes son totalmente desmesuradas. El propietario, a pesar de estar sentado, tiene una medida gigantesca en contraste con sus dos acompañantes. Por otro lado, la niña parece tener una altura superior a la madre, aunque hay que considerar que la primera está de pie, mientras que la segunda se encuentra arrodillada.

Así pues, vistos estos ejemplos, parece que hay una clara intencionalidad al representar al hombre a una altura superior a la mujer y los niños. Un caso flagrante de ello lo encontramos en el grupo escultórico de Seneb, actualmente localizado en el Museo de El Cairo (JE 51280). Se da la circunstancia de que en este caso, Seneb, el hombre, es un enano, y por lo tanto, de menor estatura que su esposa. Al analizar este grupo escultórico, se observa rápidamente cómo esta diferencia de altura queda totalmente reducida. Siguiendo la misma metodología, observaremos primero las cabezas de ambos personajes. De nuevo la cabeza masculina supera por muy poco la de ella. Por otro lado, si miramos las figuras de torso hacia abajo, las diferencias son evidentes. Ambos personajes comparten el mismo asiento pero con una clara diferencia: los pies de ella tocan el suelo, mientras que él está sentado con las piernas cruzadas. Es evidente que esta posición deja un vacío en el lugar donde tendrían que ir las piernas. El autor, muy hábilmente, llena este espacio representando a dos de los hijos de la pareja, un niño y una niña, dando la sensación de que se trata de las piernas de él. Claramente encontramos una intencionalidad de esconder la altura real de Seneb, haciendo un juego forzado en la composición del propio grupo escultórico.

El “arte” egipcio presenta una composición de las imágenes muy diferentes a las de los cánones de la historia del arte en la Europa moderna. Una de estas diferencias radica en la perspectiva. Por ejemplo, para dar noción de profundidad, se representa un objeto sobre otro. Pero lo que aquí interesa es la llamada perspectiva jerárquica. Esta consiste en que los personajes de mayor importancia o rango se representan a mayor escala que los de menor rango. Así, las divinidades se representan más grandes que los reyes, estos a mayor escala que los personajes de la élite y estos más grandes que el resto de habitantes de la ribera nilótica. De este modo, por la ley de la perspectiva jerárquica, los grupos escultóricos analizados nos están indicando que el hombre era considerado con un rango superior a la mujer y los niños. En cuanto a las proporciones respecto a la mujer y los niños, nos encontramos en tres situaciones diferentes. En el caso del primer grupo escultórico de Nikare, el niño está representado a la misma altura que la madre. En el segundo, en el que aparece la hija, esta parece más alta que la madre pero en realidad no es así, puesto que la segunda está sentada. Finalmente, en el caso del grupo escultórico de Seneb, el niño y la niña se representan a la misma altura, muy inferior a la de la madre.

1.1.1. Las texturas

Otro aspecto interesante a analizar en el grupo escultórico de Nikare es el color de la piel de los personajes. La figura principal, masculina, tiene la piel pintada de color marrón, igual que el niño, también masculino. En cambio, la mujer tiene la piel coloreada en un tono amarillento. Al observar de nuevo el resto de grupos escultóricos estudiados, este hecho se repite. En el caso de Seneb, encontramos representados a los dos niños de sexos diferentes, niño y niña, él de color amarronado y ella de color claro. Un caso excepcional lo encontramos en MMA 52.19. El hombre y la mujer están policromados con los colores que les correspondería, él marrón y ella amarillenta. Pero la niña está pintada de color marrón, un color masculino. Es difícil saber a qué puede responder este cambio, pues no es usual encontrar niñas pintadas de marrón. Quizás el motivo podría ser que no se trata muy bien de una niña pequeña, como se representa en el resto de imágenes, sino de una prepúber, ya que está representada con unos pechos incipientes y la zona púbica con pelo.

Una vez más, nos encontramos ante una “anomalía”, dado que es obvio que la piel tanto de hombres como de mujeres era del mismo color. Así pues, nos encontramos de nuevo ante un canon establecido: la piel de los hombres es oscura, mientras que la de las mujeres es clara. Efectivamente, hay que buscar una lectura cultural en este hecho. Es evidente que el Sol tenía una presencia importante en el antiguo Egipto. A partir de esta premisa, por lo tanto, se puede deducir que el hombre ideal era aquel al que le daba el sol y que la mujer ideal era aquella a la que no le tocaba. Es decir, el espacio del hombre era el exterior, el público, mientras que el de la mujer era el interior, el privado o doméstico. Esta hipótesis se fundamenta al analizar los títulos de los cargos de hombres y mujeres; siendo uno de los más importantes el de escriba. Solo el hombre tenía acceso a la escritura, es decir, a la culturización y, por consiguiente, al acceso al conocimiento, a la administración y a los círculos áulicos. Los títulos masculinos están ligados a la administración, al sacerdocio y al rey, mientras que los femeninos, en reglas generales, están ligados al título del marido y en algunos casos a la religión; pero el título más predominante es el de  “señora de la casa” (nbt pr [nebet per]).

Los textos también nos dan fe de esta división de espacios. Varios ejemplos de ello los encontramos en las llamadas *Enseñanzas*: documentos literarios en los que un tutor alecciona a un alumno sobre la dimensión social y ética de la “vida ideal”. De este modo, estos se convierten en una fuente directa indispensable para conocer cómo era y qué se esperaba de la vida de un egipcio ejemplar.

En varios de ellos se nos ubica a la mujer de la clase alta en el ámbito doméstico. Por ejemplo, en las *Enseñanzas de Hordjedef* se nos dice:

“Si estás acomodado, establece un hogar; toma para ti una mujer como señora de la casa, y un hijo varón será parido para ti”.

Traducción del autor a partir de la edición de Helck (1984, págs. 4-5).

De manera muy similar a las *Enseñanzas de Ptahhotep*, se advierte al alumno que tiene que encontrar una esposa y mantenerla. En este caso, dice:

“Si estás acomodado, funda un hogar. Ama a tu mujer como le corresponde. Llenas estómago y viste su espalda; el aceite de ungir es el producto de conservación de su cuerpo. Alegra su corazón mientras vivas, pues ella es un campo fértil para su señor. No discutas con ella ante un tribunal, ni alimentes la fuerza de su cólera si su ojo mira como un viento tempestuoso. Así podrás mantenerla durante mucho tiempo en tu casa”.

Traducción del autor a partir de la edición de Žaba (1956, págs. 41-42).

Así pues, a partir del color de la piel y las fuentes textuales, podemos deducir que el espacio del hombre dentro de la sociedad egipcia era el público, mientras que el de la mujer era el ámbito doméstico. Con todo, hay que hacer una reflexión importante acerca de esta idea. Los objetos que estamos estudiando son objetos de la élite, es decir, los ideales que reflejan son de personajes de alto rango. Hay que tener en cuenta que este ideal no debería de ser el mismo para las personas de estrato social inferior. De hecho, en las escenas llamadas de “vida cotidiana”, en las que se representan básicamente trabajos de campo, elaboración de productos, etc., participan tanto hombres como mujeres. Por lo tanto, tenemos que entender que las mujeres de las clases sociales más bajas, que era la mayoría de la población, trabajaban también fuera de la casa del mismo modo que lo hacían los hombres.

1.1.2. Los objetos y los gestos

Otro aspecto interesante para analizar en el grupo escultórico de Nikare es la posición adoptada por cada uno de los personajes representados y si existen objetos asociados a ellos. Como ya hemos visto anteriormente, el protagonista del grupo es el hombre, de hecho es para él para quien se hace la escultura. Es por eso por lo que se le representa en el centro de la imagen flanqueado por las otras dos figuras. Además, lo encontramos sentado en una silla o trono, símbolo de poder, con los pies más adelantados que el resto. Sus dos manos reposan encima de los muslos, la izquierda plana apoyada sobre el faldellín y la derecha cerrada (no se percibe si guarda algo en su interior). Si analizamos las figuras masculinas representadas en los otros grupos escultóricos, de nuevo se repite el mismo “comportamiento”. En el caso del grupo MMA 52.19, ve-

Observación

En estos textos tanto el maestro como el alumno son hombres, por lo tanto la información que obtendremos es el *modus* conductual ideal de estos, quedando excluida la parte femenina. No existen textos en los que se nos informe de cómo tenía que comportarse una mujer; esta información solo la podemos extraer de manera indirecta a partir de los escritos dirigidos a los hombres. Traducción del autor a partir de la edición de Helck (1984, págs. 4-5).

mos exactamente la misma posición: él se encuentra sentado en una postura hierática sobre una silla-trono, con la mano izquierda abierta sobre el faldellín y la mano derecha cerrada. En este caso, a pesar de que está estropeado, en su interior esconde un rollo o cartucho. De hecho, es usual que en las representaciones escultóricas el hombre lleve un objeto en una de sus manos, siempre relacionado con el poder. Por ejemplo, en las esculturas de madera es común que el individuo se acompañe de un bastón, signo de autoridad. El grupo escultórico de Seneb parece diferir en este aspecto, ya que el personaje se lleva las dos manos hacia el pecho y no parece guardar nada en ellas.

La representación de la mujer es ligeramente diferente. En primera instancia, se encuentra relegada a la izquierda del grupo, en una posición secundaria. El brazo izquierdo lo tiene simplemente caído junto al torso, mientras que el derecho se intuye que pasa por detrás de la espalda del hombre, puesto que sobre el hombro derecho de este aparece la mano de ella en muestra de afectividad. Finalmente, tiene las piernas completamente juntas, con solo una ligera anticipación del pie izquierdo sobre el derecho casi imperceptible. En el caso del grupo escultórico MMA 52.19, vemos a la mujer confinada en el lado izquierdo del grupo. En este caso, se halla totalmente arrodillada, en una posición de inmovilidad, junto a la pierna izquierda de su esposo, que abraza con un gesto de afección. En el grupo escultórico de Seneb, la mujer no solo tiene uno de los brazos rodeando el hombro del hombre, sino que con el izquierdo también lo acaricia con un gesto atento. Así pues, la representación tanto de los hombres como de las mujeres es de nuevo canónica. Al hombre se le representa en una posición de poder y actividad, mientras que a la mujer se la representa estática y supeditada al hombre.

Finalmente, encontramos la figura del niño que, como la mujer, está representado en una posición secundaria en el conjunto del grupo, en el lado opuesto. Se encuentra de pie junto a la figura masculina, con los pies juntos. Tiene los brazos en posiciones diferentes: mientras que con el izquierdo parece abrazar a su padre, pasa el derecho por delante del pecho para llevarse un dedo a la boca. En el caso del grupo escultórico MMA 52.19, el niño, en este caso la hija del propietario del grupo, está de pie con los pies juntos, en uno de los lados del personaje principal. Respecto a los brazos, el izquierdo abraza la pierna de su padre, mientras que pone el derecho sobre uno de sus pechos. En el grupo escultórico del enano Seneb, encontramos la representación de dos de sus hijos, en este caso niño y niña, que encontramos relegados donde tendrían que ubicarse las piernas de Seneb, supeditados a la figura paterna. Ambos están colocados en la misma posición, de pie en una posición muy hierática, con los pies juntos, el brazo izquierdo estirado junto a su cuerpo y el derecho, de nuevo, sobre el pecho llevándose un dedo a la boca. Así pues, la posición en la que se representan los niños es muy parecida a la que encontrábamos en el caso de la mujer: una postura hierática e inmóvil, inferior a la figura masculina principal y con un gesto de aprecio o afectividad hacia la figura paterna.

1.2. Las figuras

Una vez hecho el análisis en conjunto del grupo escultórico, hay que analizar cada uno de los personajes individualmente.

Empezaremos por el hombre, personaje a quien está dedicada la escultura y al que se le representa en una posición hierática y predominante. Lleva la cabeza cubierta con la peluca típica al estilo del Reino Antiguo, periodo al que pertenece el grupo escultórico y que lo identifica como un personaje de la alta sociedad. Tiene el cuerpo completamente desnudo excepto por un faldellín corto hasta las rodillas. Las facciones de su cara son de una edad indeterminada, más características de una persona de mediana edad. Su torso es atlético y musculado. En los otros grupos escultóricos estudiados encontramos exactamente el mismo icono de hombre: ornado con una peluca, indicando un personaje de la élite y un cuerpo atlético y musculado.

Hay que tener presente que este icono de hombre musculado es una imagen canonizada. Como ya se ha comentado en varias ocasiones, nos encontramos ante personajes de la élite, y por lo tanto, vinculados a la Administración. Su trabajo estaba supeditado al interior de los edificios, como mucho podrían hacer tareas de revisión en el exterior. Sus cuerpos no se verían sometidos a un esfuerzo físico, siendo difícil pensar que pudieran tener estos cuerpos musculados. Hay que tener presente que no es usual que los propietarios de las tumbas se representen como ancianos. Son muy pocas las imágenes en las que así se les representa y, cuando se hace, normalmente se les representa calvos, con barriga y con un bastón. En cambio, cuando se representa a un personaje viejo de los estratos sociales más bajos, la visión es muy diferente. A estos se les muestra demacrados, socialmente inservibles e incluso se les falta el respeto. Por lo tanto, tenemos una visión diferente del personaje anciano de clase alta en contraste con el de clase baja. El primero representa sabiduría, poder y bienestar, mientras que el segundo es considerado un ser inútil socialmente. De hecho, la vejez, en general, era vista como una cosa abominable por los antiguos egipcios: representaba la decadencia del cuerpo y de la mente. Esto se refleja perfectamente en los textos. Por ejemplo, en las *Enseñanzas de Ptahhotep* se nos dice:

“¡Oh soberano, mi señor! La vejez ha acontecido, la vejez ha llegado, la impotencia ha llegado, la debilidad se manifiesta de nuevo. Aquel que pasa la noche entregado a ella se reencuentra con la infancia cada día. La vista ha disminuido, el oído se encuentra paralizado. La fuerza va desapareciendo para aquel cuyas facultades se están entumeciendo. La boca se encuentra silenciosa, ella ya no puede hablar. La mente se ha detenido, ella ya no puede recordar el ayer. Los huesos se han puesto a doler continuamente, el bien se ha transformado en mal. El hambre se ha ido. Lo que hace la edad con la gente es doliente en todos los aspectos. La nariz está tapada, él no puede respirar. Que se ordene a este servidor hacer un bastón para la vejez”.

Traducción del autor a partir de la edición de Žaba (1956, págs. 15-17).

De una manera similar, en el *Cuento de Sinuhé*, el protagonista describe de la siguiente manera peyorativa su avanzada edad:

“Oh!, que mi cuerpo rejuvenezca, porque ella, la vejez, ha caído sobre mí. La debilidad me ha llegado rápidamente, mis ojos son débiles, mis brazos flojos, y mis piernas han cesado de servir a mi corazón cansado”.

Traducción del autor a partir de la edición de Koch (1990, pág. 57).

De hecho, para los egipcios la vejez era tratada como una enfermedad más. En los llamados papiros médicos, por ejemplo, encontramos el llamado “Remedio para transformar un hombre viejo en un hombre joven” (Bardinet, 1995, págs. 521-522) o incluso remedios contra síntomas claros de envejecimiento, como puede ser la alopecia, la canicie, las arrugas faciales, la impotencia sexual de los hombres y la menopausia de las mujeres. Así pues, al hombre se le representa en plenas facultades físicas y de mediana edad. No importaba que en el momento de la muerte fuera una persona mayor; se le representaba en el momento de esplendor físico y mental para disfrutar de la eterna juventud en el Más Allá. Aun así, también encontramos personajes masculinos de la élite representados con una edad avanzada, pero en este caso como símbolo de sabiduría y de bienestar social.

La mujer también la encontramos ornada con una peluca en la cabeza, siendo identificada también como un personaje de la élite. Lleva un vestido en forma de tubo ceñido al cuerpo hasta un poco más arriba de los tobillos, que permite entrever un cuerpo completamente estilizado. Las mujeres de los dos otros ejemplos analizados llevan la misma indumentaria: la cabeza cubierta por una peluca y un vestido ceñido que pone atención en los pechos, la cintura y la región púbica. En todos los casos analizados encontramos la misma intencionalidad, la de mostrar el cuerpo de la mujer a pesar de que este no está desnudo. El tipo de vestido escogido nos permite descubrir el cuerpo de la mujer ideal: pechos firmes, cintura estrecha y caderas anchas. Además, hay una clara intencionalidad de marcar el pubis. Todo esto nos hace pensar en una representación que evoca a la fertilidad, recordando los rasgos característicos de las venus paleolíticas y neolíticas. De hecho, dentro del arte no oficial egipcio se encuentran unas figuras que repiten estos rasgos, las llamadas estatuillas de la fertilidad. En este caso están siempre desnudas, excepto en algún caso en el que van ornadas solo con lo que parece un cinturón, y se las representa con pechos voluptuosos, la cintura estrecha y la cadera ancha, pero sobre todo, con la zona púbica muy marcada. Estas figuras se encuentran en diferentes contextos, tanto funerarios como culturales, pero siempre relacionadas con la diosa Hathor, vinculada a la sexualidad y a la fertilidad. Así pues, ambas figuras buscan la misma finalidad: la fertilidad. La única diferencia entre ellas es que las mujeres de las esculturas van vestidas, a pesar de que un juego de transparencias nos permite intuir su cuerpo, y las figuras de fertilidad siempre se presentan desnudas.

Los textos nos describen esta imagen del cuerpo de la mujer ideal. En un poema del Reino Nuevo, un hombre describe el cuerpo de su amada de la siguiente manera:

“¡La única, la hermana sin par,
la más bella de todas!
Ella parece una estrella
que al nacer el nuevo año aparece,
con nítida blancura, con refulgente piel;
unos ojos graciosos con los que mirar,
unos labios dulces con los que hablar;
nunca pronuncia una palabra de más,
su cuello es largo, sus pechos resplandecen,
sus cabellos son de lapislázuli,
sus brazos brillan más que el oro,
sus dedos son flores de loto;
sus nalgas son generosas y su cintura estrecha.
Sus muslos al resto no desmerecen [...]”.

Traducción del autor a partir de la edición de Mathieu (1996, lám. 13).

Así pues, se nos presenta a la mujer como insignia de la fertilidad y la fecundidad. Como ya hemos visto anteriormente, las enseñanzas aconsejan a los hombres jóvenes buscar una mujer para que les dé hijos. De hecho, tener descendencia era una necesidad para cualquier egipcio. Los hijos se harían cargo de los padres cuando fueran mayores, pero todavía más importante, una vez murieran, eran los encargados de mantener su culto funerario, lo que les permitiría vivir en el Más Allá *ad infinitum*. Se nos presenta el cuerpo de una mujer joven, en pleno periodo de fertilidad y fecundidad. Nos podríamos atrever incluso a pensar que se trata de un ideal de mujer que no ha parido nunca, ya que no parece tener el cuerpo estropeado por el parto. De hecho, en uno de los cuentos del Papiro de Westcar se nos describe el cuerpo de la mujer ideal de la siguiente manera:

“Haced que me sean traídos veinte remos de ébano recubiertos de oro, con los mangos de sándalo revestido de electro, y haced que me sean traídas veinte mujeres de cuerpos hermosos, con los pechos firmes, trenzas y que no hayan sido abiertas por el parto. Que se haga que me sean traídas veinte redes y que se den estas redes a las mujeres cuando hayan depositado sus vestidos”.

Blackman (1988, pág. 7).

A esto hay que añadir que no es usual encontrar la representación de mujeres embarazadas en la iconografía oficial egipcia. Salvo la representación de algunas diosas como Nut y Taueret, que en algunos casos se las representa encintas, solo encontramos tres representaciones de mujeres en estado: una en la tumba de Ankhmakhor en Saqqara, y otras dos en las hierogamias de Hatshepsut y Amenhotep III en Deir el-Bahari y Luxor, respectivamente.

Finalmente encontramos el caso del niño, el personaje que difiere más de los otros. A diferencia del resto, está completamente desnudo, sin ninguna prenda de ropa que cubra su cuerpo. Además, lleva la cabeza rapada y de su lado derecho cuelga una cola hecha con su propio cabello. Con su brazo izquierdo parece abrazar a su padre, y el derecho se encuentra doblado sobre el pecho llevándose un dedo a la boca. No solo su sexo descubierto nos indica que se trata de un niño, sino también el color de la piel, marrón, indica su masculinidad. En el resto de imágenes que estamos analizando, todos estos rasgos se repiten. Los niños están representados totalmente desnudos, sin pelo, excepto por una coleta que cuelga por el lateral de la cabeza y, finalmente, se llevan

un dedo a la boca. En cuanto al color, a pesar de ser niños, lo más normal es que se sigan los mismos cánones que vemos para los adultos; los niños están pintados de color marrón, mientras que las niñas, como en el grupo familiar de Seneb, están pintadas de color amarillento. Aun así, en uno de los ejemplos estudiados hay una pequeña divergencia en este aspecto. En el grupo escultórico MMA 52.19, vemos que la niña está pintada de marrón. Es difícil encontrar una explicación a este hecho, pero hay dos rasgos que la diferencian del resto de los niños. Por un lado, esta no se lleva uno de los dedos a la boca, y por el otro, el cuerpo de la niña parece más el de una prepúber que el de una niña propiamente dicho, es decir, con unos pechos incipientes y con la zona púbica pintada de negro para representar el pelo.

1.2.1. La desnudez

Ahora pasaremos a analizar cada una de estas características para ver qué claves nos dan para conocer algunos aspectos de la cultura del antiguo Egipto. Es importante tener en cuenta de nuevo que estamos ante iconografía simbólica y que, por lo tanto, lo representado no tiene que corresponder con la realidad de la vida cotidiana.

Empezaremos por la desnudez. Podemos pensar que los niños y las niñas del antiguo Egipto iban completamente desnudos y que, por lo tanto, su representación podría responder a la realidad social y cultural de la época. Pero hay que ser escépticos con esta idea. Antes que nada, tenemos que considerar la climatología que imperaba en Egipto en aquel periodo. A pesar de que es durante el Reino Antiguo cuando empieza la desertización total de Egipto, las temperaturas no deberían de ser muy diferentes a las actuales. Con esto hay que tener en cuenta que los inviernos y las noches en las zonas desérticas pueden llegar a ser muy fríos, y por lo tanto es necesario el uso de ropa para abrigarse. Por otro lado, durante el día y en verano, la potencia solar dañaría la piel débil de los niños, por lo que es difícil pensar que fueran desnudos como norma. Si recurrimos a la arqueología, se han encontrado evidencias, ya desde la época tinita (c. 2900-2593 a. C.), de vestidos de niños. Estos muestran marcas de roces, lo que nos indica que fueron utilizados. Por lo tanto, sería un indicio para pensar que los niños, en la vida cotidiana, iban con ropa. Haciendo un amplio repaso de la iconografía infantil durante toda la historia del antiguo Egipto, rápidamente nos damos cuenta de que no en todos los periodos se les representaba desnudos. Así, es muy común durante el Reino Antiguo pero no en el Reino Medio, en el que hay una clara tendencia a representarlos vestidos. En lo referente al Reino Nuevo, parece que los niños vuelven a aparecer desnudos. Esto nos tiene que hacer pensar que es difícil, en caso de que se tratara de una imagen realista, que de golpe los niños pasaran de ir desnudos a ir vestidos, y que después de nuevo volvieran a ir desnudos. Así pues, todo parece indicar que la desnudez infantil en las representaciones es una convención icónica con un valor simbólico. En la iconografía egipcia, hay otros personajes que usualmente salen representados desnudos. Un primer grupo son algunos colectivos de trabajadores como los ganaderos, los alfareros, los pescadores o los

constructores de barcos. Todos estos trabajos están relacionados con el calor y la suciedad, por lo que se podría pensar que realmente hicieran sus trabajos totalmente desnudos. Una vez más, tenemos que pensar en el clima del país, que en muchos momentos es extremo y, por lo tanto, es difícil pensar que estos trabajos pudieran hacerse sin ropa. Además, tener los genitales expuestos sería un foco de infecciones importante. En algunos casos, los trabajadores de estos mismos oficios los encontramos representados vestidos o parcialmente vestidos con un faldellín que deja entrever sus genitales. Así pues, todo parece indicar que los trabajadores iban vestidos a la hora de hacer sus tareas. Otro de los colectivos que usualmente encontramos desnudos son los enemigos. Por lo tanto, la desnudez parece ser un indicador de bajo estatus social. De hecho, en los textos autobiográficos inscritos en las tumbas, donde el difunto presenta su vida “ideal”, que no “real”, es común encontrar la afirmación:

“Yo di pan al hambriento, cerveza al sediento y vestidos al desnudo”.

Esto nos indica que lo que era socialmente natural era ir vestido y, por lo tanto, la desnudez situaba en el ámbito marginal a aquellas personas que iban desvestidas. La desnudez era indicativo de bajo estatus social, pobreza y hasta pertenencia a una comunidad no egipcia. Así, se nos estaría presentando a los niños como personajes de bajo estatus social. Pero todavía podemos ir más allá. En las sociedades tradicionales, como la egipcia, los niños no pasaban a formar parte de su comunidad hasta haber superado el ritual de paso de la adolescencia. Hasta ese momento, no eran considerados seres sociales. Es solo a partir de este ritual cuando se les considera parte de la comunidad; incluso es a partir de este momento que se les considera seres sexuados, es decir, hombres y mujeres. Una vez superado el ritual de la pubertad, pasan a verse como seres realmente sociales y sexuales, es decir, adultos, momento en el que se les pasaría a representar vestidos. Podemos decir que no es que los niños fueran considerados de un estatus inferior a los adultos sino que, sencillamente, carecían de estatus social.

1.2.2. Los tocados

Otro de los rasgos diferenciales y representativos de los niños es el peinado, consistente en la cabeza rapada o semirrapada con una cola de caballo que nace más o menos en la parte superior de la cabeza y cae por un lado de la cara. Nos tenemos que plantear si esta coleta representaba una realidad o bien si, de nuevo, se trata de una convención icónica. En este caso, tenemos que recurrir antes que nada a la antropología física para averiguarlo. En la tumba del rey Amenhotep II (Dinastía XVIII) se localizó la momia de un niño de once años de edad, seguramente un príncipe. La importancia de ello radica en que el peinado que presenta es exactamente el que encontramos en la iconografía de los niños, es decir, la cabeza rapada y una larga cola lateral. El buen estado de conservación de la momia permite intuir que su pene no estaba circuncidado, por lo que todavía no había superado el ritual de paso de la adolescencia. Pese a ser solo un ejemplo, este hallazgo nos dice que realmente la repre-

sentación de la coleta en las cabezas de los niños respondía a la realidad. Para asegurar esta afirmación, recurriremos esta vez a la comparación etnográfica. Cabe decir que en las sociedades africanas –recordemos que la sociedad egipcia pertenece al sustrato africano– la manera de arreglar el cabello aporta una gran información sobre el individuo, como la etnia a la que pertenece, el género, la fase de su ciclo vital o su estatus social. En la África subsahariana, es habitual afeitarse la cabeza de los niños excepto el lugar que ocupa la fontanela, zona membranosa de la parte superior de la cabeza previa a su osificación total, la cual se deja cubierta de cabello (Sieber y Herreman, 2000, págs. 16 y 18). A medida que con el tiempo va creciendo el pelo, este se recoge en una cola resultante, una imagen similar a la que encontramos representada en la iconografía del antiguo Egipto. Esta es una costumbre que todavía perdura en diferentes etnias africanas como los mambila de Camerún (Sieber y Herreman, 2000, pág. 27) o los himba de Namibia (Sieber y Herreman, 2000, pág. 86), entre otros. Estos lo hacen como protección del niño, en un plano tan funcional como simbólico. Como es bien sabido, la fontanela es una de las partes más débiles de los bebés, por lo que debe estar protegida. Su preservación no solo es de carácter práctico, para amortecer posibles golpes, sino que también se considera un lugar débil por donde pueden entrar los espíritus malignos para instalarse en el interior del cuerpo del niño. De este modo, la coleta no solo es un elemento simbólico exclusivo de la iconografía, sino que podemos suponer que en la vida cotidiana ornaba las cabezas de los niños como identificable de su condición. No sabemos si en este caso la finalidad sería la misma que hemos visto en África, pero de ser así seguramente esto derivaría en un rasgo cultural.

1.2.3. El gesto

Finalmente, el último rasgo característico que encontramos en la iconografía de los niños egipcios es el gesto de ponerse el dedo en la boca. En primera instancia, podemos pensar que se trata de un hábito de los más pequeños, por lo que sería simplemente un icono que representaría un gesto habitual entre los niños. Efectivamente, es usual que los niños pequeños se lleven un dedo a la boca, pero este es el pulgar, ya que todavía no tienen desarrollada la movilidad independiente de los dedos de la mano, y este es el único que sobresale del resto. Si nos fijamos en las imágenes estudiadas, en todos los casos el dedo que el niño se lleva a la boca es el índice y no el pulgar, por lo que nos encontramos ante un icono con una finalidad simbólica de la que podemos extraer una información cultural. El dedo índice es el dedo más expresivo de la mano, y se utiliza tanto para indicar o hacer señales como para hacer énfasis en instrucciones imperativas u órdenes. No obstante, anteriormente hemos visto que los niños eran considerados seres carentes de estatus. Así pues, el hecho de ponerse el dedo índice en la boca nos indicaría que este dedo no era operativo por cuanto el niño, por su condición preadulta, carecía de autoridad.

De este modo, la iconografía nos da interesantes informaciones sobre la concepción que tenían los antiguos egipcios sobre los niños. Por un lado, la representación de su desnudez los categorizaba como seres presociales, y por otro

lado, la anulaci3n de su dedo 3ndice les quitaba toda posibilidad de dar 3rdenes. Todo esto cambiar3a en el momento del ritual de paso de la adolescencia, momento en el que pasar3an a ser adultos, es decir, seres sociales y sexuados.

2. Conclusiones

Este podría ser un ejemplo de la información que hemos extraído del conjunto familiar de Nikare. Se trata de una pieza enmarcada cronológicamente en la Dinastía V. A pesar de haberse encontrado fuera de su contexto arqueológico más cercano (una tumba), tanto su tipología como el hecho de haberse hallado en una necrópolis nos indica que su contexto era funerario. Se trata de la representación de una tríada familiar formada por el padre, personaje principal de la imagen, su mujer y su hijo. El primero, el destinatario del objeto, se muestra en una posición de poder sobre los otros: representado más grande y sentado en una silla-trono llevando símbolos de poder en sus manos. Tanto la iconografía como los textos nos muestran una visión del hombre hegemónico: viril, poderoso, proveedor, inteligente, activo, heterosexual, etc., lo que nos indica que la sociedad egipcia era una sociedad patriarcal. Por otro lado, a la mujer se la presenta sumisa frente a su marido, enmarcada en el ámbito doméstico y como madre de sus hijos. Finalmente tenemos a los niños, individuos concebidos culturalmente como asexuados y como seres presociales. Este estatus lo mantendrían hasta el ritual de la adolescencia, momento en el que se volverían culturalmente sexuados, hombre/mujer, y en el que pasarían a formar parte de su cultura, la egipcia.

“Sexo” y “género”

Es importante diferenciar entre el concepto de “sexo” y el de “género”. El primero se refiere al hecho biológico y a las características físicas del cuerpo, mientras que el segundo se refiere a los significados que cada sociedad atribuye a esta diferenciación, es decir, es cultural. Así pues, los niños egipcios eran de sexo masculino o femenino y de género “asexuado”. Ved Hernando Gonzalo (2007, págs. 167-174).

2.1. Sobre el método de análisis iconográfico

Como hemos visto en esta actividad, la mirada del historiador es muy importante a la hora de extraer información de un objeto de la Antigüedad; por lo tanto, es importante, antes que nada, plantearse qué información queremos obtener (evidentemente, lo ideal sería hacer el análisis de un objeto desde todas las perspectivas posibles, pero las perspectivas son construcciones teóricas y no las tenemos todas al alcance, o bien una puede esconder o invisibilizar el resto). Lo primero que hay que investigar es el contexto en el que se encontró el objeto, de ahí que tengamos que recurrir a la arqueología. Esta información nos aportará dos datos básicos para cualquier estudio histórico: su cronología y su ubicación espacial. Esta última es básica, puesto que el significado de un mismo objeto, según su contexto, puede diferir. Es importante en este punto hacer lecturas de fuentes secundarias, tanto del periodo que trabajaremos como del tipo de contexto del objeto. Una vez hecho esto, ya estamos preparados para hacer un análisis en profundidad del mismo.

Evidentemente, según el objeto tendremos que emplear una metodología u otra; en este caso, nos encontramos ante una obra que podemos analizar desde la cultura visual. Primero, lo que hemos hecho es un análisis de conjunto, intentando identificar a cada uno de los personajes y objetos que aparecen (en el caso estudiado solo tenemos representadas figuras humanas). En algunos casos, podemos encontrar inscripciones que nos ayudarán a hacer este trabajo.

Una vez identificados los diferentes individuos, hay que ver qué relación hay entre ellos; quién es el personaje principal, quiénes los secundarios, qué relaciones tienen entre ellos, si existe algún tipo de relación de poder de uno sobre los otros, etc. Una vez hecho esto, se pasará a comparar con otras imágenes similares, es decir, con la misma cronología y el mismo contexto arqueológico. Comparar unas piezas con las otras nos permitirá ver qué similitudes hay entre ellas, es decir, qué elementos se repiten. Una vez identificados, hay que analizarlos uno por uno para ver si se ajustan a una representación realista o bien si se trata de “anomalías” que se vuelven canónicas. El juego entre ambas formas de representación nos aporta gran información. Por un lado, las representaciones realistas nos pueden dar información de la vida cotidiana de la cultura objeto de estudio. Por otro, tanto las descripciones canónicas como las “anomalías” nos aportan una información encriptada culturalmente. Detectar la anomalía y contraponerla al canon nos puede dar las claves culturales para su interpretación. En este caso, hay que recurrir a otras fuentes primarias, básicamente textuales, para descifrar las diferentes anomalías que hemos identificado. En muchos casos, es imprescindible recurrir a la comparación etnográfica, puesto que nos puede aportar información no registrada en las fuentes textuales, que nos puede servir como fuente de inspiración para descifrar la adivinanza. En este caso, siempre es mejor recurrir a culturas que compartan el mismo sustrato cultural que la sociedad estudiada. Una vez hecho esto, ya estamos preparados para ordenar y exponer nuestra investigación.

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

Koch, R. (1990). *Die Erzählung des Sinuhe (Bibliotheca Aegyptiaca XVII)*. Bruselas.

Mathieu, B. (1996). *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne. Recherches sur un genre littéraire au Nouvel Empire (Bibliothèque de Étude 115)*. El Cairo.

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

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

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

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

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

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

