

# **VISIONES DE LA MUJER EN LA PLÁSTICA EGIPCIA DEL IMPERIO NUEVO**

**CARMEN TEJERA PINILLA**

Este trabajo se centra en un aspecto en concreto de la producción artística egipcia durante el Imperio Nuevo: la imagen de la mujer en diferentes roles sociales. Para ello habría que comenzar reflexionando sobre la estructura social egipcia durante ese periodo y el papel que ocupa la mujer en esa sociedad, aspecto que se desarrolla en cada uno de los apartados, estructurados de acuerdo a diferentes aspectos como la religión, el poder, la familia, el ocio y el trabajo. Las obras que se han seleccionado comprenden imágenes icónicas del arte egipcio a la vez que otras menos populares, pero cargadas de un encanto y una delicadeza que justifican su inclusión.

## **1. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO: EL IMPERIO NUEVO EGIPCIO**

### **1.1. Estructura social durante el Imperio Nuevo. El papel de la mujer.**

Aunque en la sociedad egipcia se consideraba que hombres y mujeres de la misma clase social tenían los mismos derechos y las mismas posibilidades de una vida de ultratumba, las principales ocupaciones de la mujer estaban circunscritas al hogar y a la familia. Aun así, la libertad de la que gozaba la mujer egipcia en comparación a otras sociedades contemporáneas se refleja en sus representaciones artísticas, donde aparecen acompañando a sus maridos en sus negocios o desempeñándolos ellas mismas.

Las mujeres no poseen una tumba propia, a excepción de las reinas, sino que se entierran con el marido o el pariente masculino más cercano. La mujer se suele representar a la izquierda del hombre en las esculturas de bulto redondo, lo que en las artes bidimensionales se traduce en situarla detrás, aunque realmente indica al lado, adaptado a la superficie plana. Las mujeres suelen tener un tamaño menor que los hombres, en base a la perspectiva jerárquica, aunque hay excepciones, principalmente entre las mujeres de la familia real. En las mujeres no se suele representar la edad avanzada, que en los hombres se equipara con la sabiduría. Las carnaciones responden a un ideal estético, en el que la mujer suele aparecer con un tono de piel más claro que el hombre, al que se asocia con actividades al aire libre. Sin embargo, las

mujeres de los sectores populares sí que realizaban trabajos en el exterior, por lo que la palidez es una convención aplicada a las mujeres de la elite social, que se va debilitando durante el Imperio Nuevo.

En cuanto a las actitudes, las mujeres de la elite social aparecen sentadas o en posiciones más decorosas, de pie abrazando a su marido, mientras que las de los sectores populares desempeñan trabajos que las obligan a adoptar posturas más variadas y consideradas más indignas.

## **1.2. La plástica egipcia durante el Imperio Nuevo: técnicas y temas. La pintura de tumbas**

En este trabajo se incluyen relieves y pinturas murales, consideradas complementarias. El relieve pintado era la forma ideal de decoración en templos y tumbas, pero no en todos los casos se combinan las dos manifestaciones artísticas. La selección de una, otra o ambas técnicas depende del material sobre el que se realice, del grado de dureza que permita o no esculpir el relieve previo a la pintura. También, el doble proceso implica una mayor inversión de tiempo y un esfuerzo económico que no todos los propietarios podían asumir, aunque muchas de las obras, incluidas las nobiliarias, eran patrocinadas por la Casa Real.

Estas obras eran ejecutadas por el *escriba diseñador*, que realiza el dibujo previo sobre el que el tallista o escultor ejecuta el relieve y posteriormente se añade la pintura, no se sabe si por el propio escriba diseñador u otro artesano. No existe en Egipto una palabra que defina al *artista* o *pintor*, cuyo trabajo se valora dentro de la artesanía (James, 1985, p. 8). Aunque los artistas están sometidos a un rígido sistema de convencionalismos, se han escogido obras que desafían algunos de estos condicionamientos, mostrando el grado de creatividad de la plástica egipcia al alejarse de los círculos oficiales.

La pintura egipcia se caracteriza por la importancia del color como reflejo de la vida de ultratumba. Estos pigmentos naturales se aplican mediante la técnica del temple o del *gouache*, utilizando como aglutinante algún tipo de goma o cola, sobre una capa de yeso y escayola que se aplicaba sobre el muro, con o sin relieve. El dibujo se pasaba del boceto, realizado en pequeñas piezas de madera, cerámica o piedra (*ostraca*), a la pared mediante un sistema

de cuadrículas que se puede apreciar en muchas de las pinturas.

Las escenas que se representan, pertenecientes en su mayor parte a edificios funerarios, se corresponden con temas de la vida de ultratumba, pero no tienen un carácter narrativo, sino simbólico. Son pinturas con función ritual, cuya finalidad no era ser contemplada, sino recrear el ambiente que el difunto encontraría en la vida del Más Allá. La composición suele estructurarse en registros horizontales y se acompaña en la mayoría de los casos de textos jeroglíficos que permiten interpretar el sentido de estas obras.

### **1.3. Justificación de las obras seleccionadas**

Se han seleccionado obras representativas de las diferentes etapas del Imperio Nuevo, destacando el periodo de Hatshepsut (dinastía XVIII), Akenatón y la etapa amarniense (dinastía XVIII) y la época de los Ramésidas (dinastía XIX y XX), sobre todo el reinado de Ramsés II, ya que se considera que son los tres momentos artísticos más fecundos. Asimismo, se han escogido obras de diversas manifestaciones artísticas, relieves y pinturas, procedentes de templos y de tumbas, y conservadas *in situ* o custodiadas por un museo, para mostrar la amplitud de la plástica egipcia de este periodo.

Estas obras se presentan ordenadas cronológicamente en cada una de las secciones, intentando que cada una muestre imágenes de diferentes periodos y manifestaciones artísticas. Se ha seguido la cronología de Michalowski (1991) para mantener una coherencia en el desarrollo de la exposición.

## **2. LA IMAGEN DE LA MUJER EGIPCIA A TRAVÉS DEL ARTE**

### **2.1. De lo sublime a lo grotesco. La mujer egipcia frente a la otra.**

En esta sección se va a establecer una comparación entre la figura femenina del *Relieve de una pareja real* del NeuesMuseum de Berlín y el que representa a *Ity, la reina del Punt*, del templo de Deir el-Bahari. Esta oposición refleja la idea de dualidad propia del arte egipcio, la contraposición entre el orden y la belleza (Egipto) y el desorden y la fealdad (el extranjero).

El ideal de belleza egipcio presenta a una mujer delgada, elegante, con caderas redondeadas, cintura estrecha, pechos pequeños y firmes, cuello largo, piel pálida y luminosa, y pelo negro azulado. En el Imperio Nuevo se

representa la transparencia de las ropas, que muestran estos rasgos anatómicos. Tanto hombres como mujeres mostraban un interés por el atuendo y el adorno, y ambos sexos usaban pelucas. Durante el Imperio Nuevo se generalizó un tipo de peluca femenina con el cabello trenzado, que se podía disponer de diferentes maneras. Durante la etapa amarniense, se impone la peluca nubia, corta y rizada, que recuerda a la del Imperio Antiguo. Se podían hacer de cabello. Las pelucas eran usadas por las clases privilegiadas, aunque algunas sirvientas se pudieron permitir ese lujo. Aunque se conocían las sandalias, las mujeres solían ir descalzas. Las joyas no solo se consideraban un adorno, sino que podían tener una función apotropaica.



**Relieve de una pareja real.** Caliza policroma. Relieve rehundido (24,8 x 20 x 6,5 cm). Dinastía XVIII. Reinado de Akenatón (1372-1354 a.e.). NeuesMuseum de Berlín<sup>1</sup> (ÄM 15000).

Esta pareja real se ha interpretado como Akenatón y Nefertiti, Tutankamón y Anjesenamón o como Semenekhkare, hermano de Akenatón, y la princesa Meritaton (Michalowski, 1991, p. 204). Esta figura femenina presenta unos rasgos propios de la época amarniense, caracterizada por el manierismo de las formas que se plasma principalmente en el cráneo ovoide y el vientre abultado. Estos rasgos anatómicos son consecuencia de la asunción de un nuevo canon estilístico durante el reinado de Akenatón, que dio lugar a que la representación más realista del

faraón deviniera en una deformación sistemática del resto de los personajes representados.

Aun así, aquí se ha escogido esta obra por la sensualidad y la ondulación de sus formas, que presenta semejanzas con uno de los iconos de la belleza femenina egipcia, el *Torso de una princesa de El Amarna*, conservado en el Museo del Louvre. Ambas obras dejan traslucir las formas turgentes bajo un vestido plisado y transparente, enfatizando el ombligo, el pliegue abdominal y el triángulo púbico, alusivos a la fertilidad femenina.

Las ropas egipcias estaban realizadas en lino, porque aún no se habían introducido la seda y el algodón. Como se puede observar, la preocupación por

el atuendo no es únicamente femenina, ya que la figura masculina exhibe un faldellín plisado y decorado y un collar al igual que su amada. Se ha calculado que había unos cuarenta tipos de vestimentas masculinas en la sociedad del Antiguo Egipto, mientras que al atuendo femenino era más monótono (Watterson, 1991, p. 97).

Durante la dinastía XVIII se produjo un cambio en el diseño de los vestidos egipcios, basado en el lujo, que dio lugar a unos ropajes más elaborados. En este caso, la mujer viste un vestido muy corto y ceñido al cuerpo, y sobre él una especie de capa larga plisada anudada bajo el pecho, todo de color blanco aunque rodeado por una banda dorada a ambos lados. Se pasa de unos vestidos tubulares, que se mantenían desde el Imperio Antiguo, a las ropas transparentes de la dinastía XVIII, hasta llegar a unos ropajes más amplios en las dinastías XIX y XX (Robins, 1993, p. 183).

El gesto de oler un capullo de flor de loto tiene una significación más compleja que el de inhalar el perfume de la flor. Por un lado, alude a la idea de regeneración, ya que el loto es una flor que se cierra por la noche y se vuelve a abrir al amanecer, y por otro, el acto de respirar (que en egipcio se equipara a oler) hace referencia a la resurrección del difunto.

En el noveno año de su reinado, Hatshepsut mandó una expedición al Punt, dirigida por su visir Senenmut, y para conmemorarla encargó los relieves de la terraza intermedia del templo de Deir el-Bahari. El Punt es un territorio tropical difícilmente identificable en la región del Cuerno de África, con el que Egipto mantenía relaciones comerciales, que algunos autores sitúan en Somalia.



**La reina de Punt, Ati/Aty/Iti.** Caliza. Bajorrelieve Dinastía XVIII. Reinado de Hatshepsut (1505-1484 a.e.). Templo de Hatshepsut en Deir el-Bahari.

Al representar estos territorios extranjeros, se relajan los convencionalismos formales del arte egipcio, que llevan a mostrar a la reina de

esos territorios, Ati, esposa del rey Parehu, con obesidad mórbida, frente a las formas gráciles y concupiscentes de las mujeres egipcias. La exageración muestra una mayor búsqueda de realismo y a su vez la demonización del *otro* mediante el recurso a la fealdad. También se ha planteado que esta esteatopigia esté asociada a la prosperidad, aunque en el caso de la plástica egipcia parece que este convencionalismo está limitado a los hombres. O quizás, tan solo sea una representación verista de la soberana, aquejada de elefantiasis.

En Deir el-Medina se ha encontrado un ostracón que representa a la reina Aty, con carnes abultadas en sus extremidades, fechado tres siglos después del reinado de Hatshepsut, lo que refleja la influencia que tuvo esta imagen

## **2.2. La mujer diosa. La religión.**

Las mujeres desempeñan en la religión los mismos roles que en la sociedad: esposas y madres, protectoras de sus familias y de la humanidad. Pese al elevado número de dioses y diosas, ninguna de ellas llegó a convertirse en diosa estatal, lo que refleja una posición secundaria. Varias de ellas ostentan el rol de diosa madre, como Nut, Mut o Isis, y otras del amor, como Hathor y Bastet. La fertilidad se vincula a dioses masculinos, habiendo tan solo una diosa menor asociada, Renenutet. La principal función de las diosas es la protección, como Isis y Neftis. Otras diosas encargadas de temas menos femeninos son Maat, diosa de la justicia y el orden social, o Sekmet, relacionada con la guerra y la medicina.

Además de diosas femeninas, también hay mujeres que actúan como sacerdotisas en los templos de estas diosas, tanto casadas como solteras, y procedentes de todos los grupos sociales en el Imperio Nuevo. Su función principal es actuar como personificaciones de las diosas en las ceremonias y como cantantes y músicas (Watterson, 1991, p. 39).

En esta imagen, la Gran Esposa Real de Ramsés II, Nefertari, ofrece una libación a la diosas Hathor, Serket y Maat, escena que se adapta a un registro de tamaño decreciente al estar situada en la rampa que da acceso a la cámara funeraria. Los espacios entre los personajes están ocupados por jeroglíficos y una mesa con ofrendas. La reina Nefertari viste una túnica blanca

que transparenta las piernas y los brazos, una peluca negra y se adorna con un collar y un tocado con forma de buitre que alude a la diosa Nekhbet, representante del Alto Egipto. En una de sus patas porta el signo jeroglífico *shen* o



**Maat, Serket, Hathor y Nefertari.** Pintura mural sobre yeso. Dinastía XIX. Reinado de Ramsés II (1301-1235 a.n.e.). Tumba de Nefertari en el Valle de las Reinas (QV 66).

eternidad. Esta diosa se presenta también como la madre mítica del faraón, asociada a Hathor y en escenas de nacimientos reales, lo que legitima a Nefertari como la primera esposa y madre del descendiente real.

Las otras diosas se disponen frente a Nefertari de forma decreciente, Hathor y Serket sentadas y Maat de rodillas. Hathor es una de las grandes diosas egipcias, surgida en época predinástica y vigente hasta la dominación romana, lo que ha dado lugar a diferentes advocaciones. En esta imagen está representada en su forma femenina, con los cuernos de vaca y el disco solar alusivos a su forma bovina. Como diosa antropomorfa se asocia con la maternidad y el nacimiento, y dentro de este papel maternal, destaca especialmente como madre del rey. Al igual que Sekmet, lleva en una mano el *ankh*, símbolo de la vida eterna o con connotaciones sexuales, y el cetro *was*, símbolo del poder.

Serket era una diosa escorpión que surge en el Imperio Antiguo, cuya misión es velar por el rey difunto. Se asocia con la sanación de los efectos mortíferos del escorpión y también se identifica como diosa madre, ya que este artrópodo es símbolo de maternidad. Finalmente, la diosa Maat personifica la verdad, la justicia y el orden cósmico (Wilkinson, 2003, p. 150). Se la representa alada y con una pluma sobre la cabeza.

Amenherkhepshef era hijo de Ramsés III y Tiye, príncipe y heredero al trono, aunque murió joven, con quince años. Esta tumba está decorada con escenas del heredero y principalmente del faraón Ramsés III, relacionándose con diferentes dioses. Se ha escogido una escena en la que el rey y la diosa Isis se disponen afrontados, muy similar a otra en la que aparece con la diosa

Hathor. En esta escena los personajes enlazan sus manos simbolizando un abrazo, mostrando la ley de la máxima claridad en los dedos de las manos. El faraón se viste con un mandil colorido, unas sandalias muy elaboradas y se cubre con el *nemes* adornado con el *ureus*. La diosa viste una túnica roja hasta los tobillos, que señala alguna de las formas corpóreas, y porta en su cabeza el tocado de Nekhbet y un disco solar con cuernos. Se mantiene la convención de diferenciar las carnaciones según el sexo, pero se rompe la de los pies en el caso de Ramsés III, que muestra la diferencia entre el izquierdo y el derecho, mientras que los de la diosa solo enseñan el pulgar.



**Ramsés III e Isis.** Pintura mural sobre yeso  
Dinastía XX. Reinado de Ramsés III (1198-  
1166 a.n.e.). Tumba de Amenherkhepshef  
(QV 55).

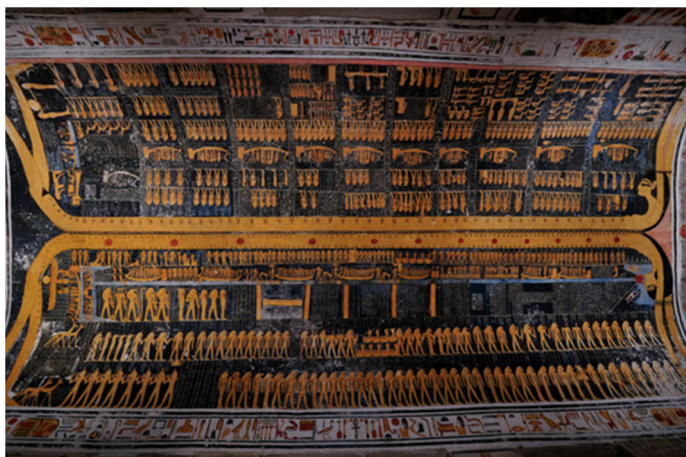
La diosa Isis tiene su origen en el Imperio Antiguo, llegando a convertirse en la más importante del panteón egipcio. Con el paso del tiempo se fue asociando con otras diosas hasta llegar al sincretismo con Hathor, de quien toma alguno de sus atributos iconográficos y sus características mitológicas (Wilkinson, 2003, p. 146). Isis era hija de Nut y Geb y hermana y esposa de Osiris, a quien logra revivir tras haber sido descuartizado por su hermano Set, y concibe a Horus. Antes de adoptar los cuernos de Hathor a partir de la dinastía XVIII, se la identificaba con el signo jeroglífico “trono” en la cabeza. Posteriormente, en época

ptolemaica, será frecuente la imagen de la diosa amamantando a Horus. Esta representación como madre y esposa real es la que se muestra en la tumba, legitimando el papel del faraón y de su heredero, así como la de protectora de los fallecidos.

La representación de la diosa Nut se suele situar en las cubiertas de los templos y tumbas, dando lugar a un *techo astronómico*, ya que evoca la creación del mundo. Esta imagen se ubica en el techo de los corredores y de la cámara con pilares de la tumba de Ramsés V y Ramsés VI. La diosa Nut personifica la bóveda del cielo, como madre de los cuerpos celestes que ingería y volvían a salir de su matriz cada día. Se la muestra de forma



alargada, con los brazos y piernas estirados, tocando el horizonte. Esta diosa



**La diosa Nut.** Pintura mural sobre yeso. Dinastía XX. Reinado de Ramsés VI (reinado efímero, ca. 1150 a.n.e.). Tumba de Ramsés VI en el Valle de los Reyes (KV 9).

se asocia a la idea de resurrección, al ser ella y su hermano Geb, el dios de la tierra, los padres de Osiris.

La escena se basa en el *Libro del día* y el *Libro de la noche*, separadas ambas por una banda estrellada, a cuyos lados se muestran dos imágenes de perfil de la diosa. En las escenas del *Libro del día*, la diosa Nut,

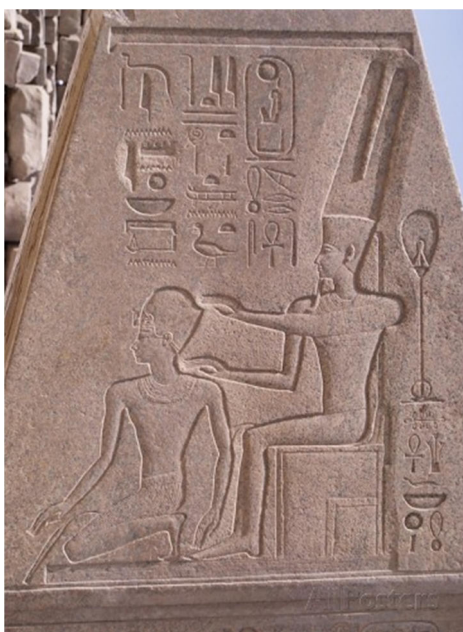
embarazada del dios Sol, es ayudada en el parto por las diosas Isis y Neftis, soportadas por el dios Shu que aparece en la barca solar. Debajo aparecen otras dos barcas, la de la noche y la del día, pasando el sol de una a otra. En los registros aparecen diferentes dioses, que arrojan cuchillos al agua para matar a la serpiente Apofis, y cuatro babuinos que saludan al sol. Posteriormente el sol es devuelto a Nut, que lo traga e inicia el ciclo nocturno por el interior de la diosa. En esta sección, aparecen imágenes de espíritus, nobles y muertos, y las diosas Isis y Neftis pasándose el sol de una a otra (Weeks, 2006, p. 326-327).

### **2.3. La mujer reina, la mujer faraón. El poder**

En Egipto hubo cuatro reinas que asumieron directamente el poder, tan solo una de ellas, Hatshepsut, en el Imperio Nuevo. Sin embargo, la Gran Esposa Real, la esposa principal del faraón, también gozó de una indiscutible autoridad, ya que se la consideraba hija y esposa de un dios. Para algunos autores (Watterson, 1991), la descendencia tenía un carácter matrilineal, de forma que estas esposas eran las hijas del faraón anterior, y serían su hijo y su hija los próximos reyes de Egipto, aunque otros (Robins, 1993) discuten esta línea sucesoria y prefieren una filiación masculina.

Su papel se reforzó durante el Imperio Nuevo y se basaba principalmente en engendrar un heredero varón que sucediera al faraón, o, al menos, una hija que se casara con este (Watterson, 1991, p. 156). Así, en el caso de Tiy, la esposa de Amenofis III, prohibió que las demás esposas del faraón tuvieran hijos varones, sentenciando a los que nacían, de forma que tan solo tuvo un sucesor varón, su hijo Amenofis IV, futuro Akenatón.

Las reinas solían mostrarse haciendo ofrendas tras sus maridos, a menor tamaño, o dirigiéndose a las diosas, como intercesoras femeninas, en tumbas y templos.



Hatshepsut fue la tercera reina de Egipto, perteneciente a la dinastía XVIII, hija de un rey, Tutmosis I, y esposa y medio hermana de otro, Tutmosis II. Cuando este murió, Tutmosis III, hijo del faraón con otra esposa, Aset, se convirtió en rey y Hatshepsut en regente, cargo desde el que fue ostentando progresivamente más poder hasta convertirse en reina, relegando al heredero a un segundo plano. La reina contaba con el apoyo de una poderosa camarilla y sobre todo de su visir

Senenmut. Basó su legitimidad sido elegida por su padre y la corte de dioses egipcios. No derrocar a Tutmosis III, sino estableció una corregencia como forma de gobierno en la que ella sumía el poder y el protagonismo, lo que permitió que este sistema se mantuviera al respetar la ficción de un reinado masculino.

**Hatshepsut arrodillada a los pies de Amón sedente.** Granito. Relieve rehundido. Dinastía XVIII. Reinado de Hatshepsut (1505-1484 a.n.e.). Obelisco de Hatshepsut en el templo de Karnak.

en haber presentada a llegó a que

La reina basó su prestigio en la paz, a diferencia de los faraones que la precedieron, más belicosos, y realizó una propaganda estatal mediante la construcción de obras dedicadas a Amón, como los obeliscos de granito del Templo de Karnak, que encargó a Senenmut que trajera desde Asuán. El acto de erigir obeliscos estaba restringido a los faraones, con lo que Hatshepsut se equipara a los reyes masculinos. Igualmente, se representa haciendo ofrendas

directamente a los dioses, otra prerrogativa real (Robins, 1993, p. 46). Este obelisco formaba parte de una pareja erigida por la reina en el sexto año de su mandato, pero el otro se rompió y se esparció por Karnak (Weeks, 2006, p. 90).

En sus representaciones, Hatshepsut viste una indumentaria masculina, aludiendo a los atributos reales asociados al faraón, pero conserva los rasgos femeninos, entre ellos los pechos. A los siete años de su reinado Hatshepsut abandonó los títulos de reina y adoptó los de rey, representándose en los monumentos con esta apariencia andrógina. Tras diez años de reinado no se



tiene constancia de qué sucedió, si murió de forma natural o fue finalmente derrocada por Tutmosis III.

Amenofis IV convirtió en Gran Esposa Real a una mujer de origen común, la sobrina de su madre, la reina Tiy, esposa de Amenofis IV, también de origen no

real. Su padre fue sacerdote de Amón y su madre fue la nodriza de Akenatón, lo que los convirtió en hermanos de leche, lo que refleja el prestigio que tenía esta función en la sociedad egipcia.

Las circunstancias del reinado de Amenofis IV, con la crisis de El Amarna, dieron lugar a que Nefertiti asumiera un papel tan extraordinario. En una imagen del Fine Arts Museum de Boston aparece Nefertiti golpeando a los cautivos, una imagen inusual en una esposa real, ya que ni una reina como Hatshepsut se mostró nunca en esta actitud belicosa. La masacre del enemigo es un tema eminentemente masculino, asociado a faraones como Ramsés II, lo que puede implicar que Nefertiti asumiera la corregencia con su marido en los años finales (Robins, 1993, p. 54).

**Akenatón y Nefertiti (The Wilbour Plaque).** Caliza sin policromar. Relieve rehundido (15,7 x 22,1 x 4,1 cm). Dinastía XVIII. Reinado de Akenatón (1372-1354 a.e.). Brooklyn Museum<sup>1</sup>(16.48).

En esta pieza se reproduce la imagen icónica de Nefertiti, tal como se la conoce por el busto de Tutmés. Nefertiti es la reina egipcia que ha sido representada en más ocasiones. Aparece con su esposo en una disposición afrontada, manteniendo la convención de la diferencia de tamaño propia de la

perspectiva jerárquica, que se observa en otros relieves de la pareja real, sobre todo en el del Museo Egipcio de El Cairo, donde el tamaño disminuye desde el faraón a la menor de sus hijas.

Otra similitud entre este relieve y el busto del Neues Museum de Berlín es su función como modelo. Se cree que esta obra está completa, que no es un fragmento de una pieza mayor, y que el orificio que presenta en la parte superior era para ser colgada y que los alumnos la copiaran, al igual que hacían los aprendices en el taller de Tutmés con el busto de Nefertiti.

El faraón viste el gorro *khat* similar al de la reina, aunque este tiene una forma más ovoide, siguiendo la estilización propia del manierismo amarniense. Los dos tocados portan el *ureus*, un atributo apotropaico, y tienen perforadas las orejas para ponerse pendientes. El *ureus* es también un atributo de realeza, asociado a la diosa Wadjet, la cobra del Bajo Egipto, y a la diosa Hathor como el ojo de Ra (Robins, 1993, p. 23).



La reina Nefertari entre las diosas Hathor e Isis. Relieve rehundido policromado. Dinastía XIX. Reinado de Ramsés II (1301-1235 a.n.e.). Pequeño Speos de Abu Simbel.

En sus representaciones, Hatshepsut viste una indumentaria masculina, aludiendo a los atributos reales asociados al faraón, pero conserva los rasgos femeninos, entre ellos los pechos. A los siete años de su reinado Hatshepsut abandonó los títulos de reina y adoptó los de rey,

representándose en los monumentos con esta apariencia andrógina. Tras diez años de reinado no se tiene constancia de qué sucedió, si murió de forma natural o fue finalmente derrocada por Tutmosis III.

Ramsés II mandó construir para su esposa favorita, Nefertari, un *speos* en Abu Simbel, en Nubia, no se sabe si como una prueba de su devoción, del poder que ejercía o con un propósito propagandístico. El interior del templo funerario está decorado con escenas en las que aparece la reina haciendo ofrendas a diversas diosas relacionadas con la maternidad, entre las que destaca Hathor, a la que se dedica el recinto. El tema fundamental es la maternidad divina. La asociación entre Nefertari y Hathor sitúa a la reina como

Gran Esposa Real y como madre del faraón.

En la escena seleccionada, Nefertari se sitúa entre las diosas Hathor e Isis, ambas cubiertas con el tocado de cuernos propio de Hathor. Las tres figuras llevan en la mano el *ankh*, símbolo de la vida. La escena se dispone de forma simétrica ocupando la reina la posición central y cada diosa se sitúa a un lado, manteniendo la misma postura. Con sus manos coronan a Nefertari, que porta sobre un gorro que le recoge el cabello la corona *atef* de Amón sobre un disco solar con cuernos como los de las diosas. Las tres mujeres llevan en la frente el *ureus*, a lo que la reina añade otro símbolo de serpiente, alusivo a Wadjet con el disco solar. Las diosas visten unas túnicas ceñidas y se representan de acuerdo a la ley de la frontalidad, lo que hace que destaque un pecho y un pezón, igual que la reina, que lleva un vestido más ancho que transparenta su anatomía y un pañuelo atado que cae sobre los hombros.

#### **2.4. La mujer madre, la mujer hija. La familia**

Las mujeres egipcias tenían una esperanza de vida de unos veinte años. Contraían matrimonio tras la menstruación (lo que se conocía como el tiempo de purificación) y tenían una media de cuatro o cinco hijos, uno por año. Las condiciones higiénicas daban lugar a una elevada mortalidad infantil y puerperal, incluso entre los grupos sociales privilegiados. El embarazo se vivía como parte de la vida, sin medicalizar, se daba a luz en casa y el parto estaba atendido por matronas, una de las profesiones que podían desempeñar las mujeres.

A los doctores se acudía más bien por problemas para concebir un hijo. El propósito reproductivo del matrimonio quedaba patente en la existencia de acuerdos en los que se establecía un periodo de prueba de un año, tras el que se anulaba el vínculo si la mujer no había logrado quedarse embarazada. Así, hay papiros médicos que plantean una serie de test de fertilidad en función de la apariencia de los pechos femeninos o las someten a pruebas, valorando en función de las veces que vomita el número de hijos que va a tener. Esta preocupación por la fertilidad se traduce en los exvotos de figuras femeninas desnudas, con las formas relacionadas con la maternidad más exageradas. que se colocaban en altares dedicados a Hathor, Taweret y Bes, y en las

tumbas para asegurar la reproducción en la otra vida. De la misma forma, hay pruebas de embarazo basadas en la orina y para saber el sexo del bebé.

Inicialmente el parto se hacía en cuclillas, pero en el Imperio Nuevo ya se había generalizado el uso de una silla de parto, realizada en madera y con el asiento terminado en forma semicircular, frente a la que se disponía la matrona. En la sociedad egipcia se otorga a la placenta y al cordón umbilical unas propiedades mágicas en relación a la concepción.

Los egipcios criaban a todos sus hijos, a diferencia de otros pueblos como los griegos que practicaban el infanticidio femenino. La crianza era responsabilidad materna, destinando una serie de dependencias de las casas más grandes a la madre y su descendencia, lo que constituye el *harén* (Watterson, 1991, p. 127). Se cree que en las familias reales pudiera haber unas habitaciones para los hijos del faraón, *la casa de los hijos reales* (Robins, 1993, p. 40).

El sexo condicionaba el rol en la sociedad egipcia y en la familia real. El hijo podía aspirar a ser heredero, pero la hija quedaba limitada a reina en potencia (Robins, 1993, p. 37). Aunque se dio el caso de algunas reinas mujeres, dependió sobre todo de las circunstancias de cada caso en particular, ya que no era la establecido por la tradición.



**La reina Ahmose Ta Sherit embarazada de Hatshepsut.**  
Caliza. Bajorrelieve. Dinastía XVIII. Reinado de Hatshepsut  
(1505-1484 a.n.e.). Relieve del Templo de Deir el-Bahari.

El semispeos de Deir el-Bahari es una obra áulica en la que Hatshepsut justifica su posición en el trono, en base a su nacimiento divino como hija de Amón y la reina Ahmose. Fue diseñado y construido por su visir Senenmut, como una obra de propaganda. Estos ciclos iconográficos mostraban el nacimiento real desde la concepción, que se produce cuando la reina madre es visitada por Amón-Ra que toma la forma del faraón. Estas representaciones se hacían *a posteriori*, una vez que se había designado al heredero real, ya que en el momento del nacimiento no establecido quién sucedería al faraón

(Robins, 1993, p. 41).

No es habitual la representación de mujeres encinta, tan solo en los ciclos alusivos a los nacimientos reales, como este caso. La madre del heredero real es conducida por los dioses a la sala de parto, mostrando un ligero abultamiento en el vientre. Aunque la reproducción ocupaba gran parte de la vida de las mujeres egipcias, se las representaba convencionalmente como figuras delgadas. Tan solo se representa el embarazo de forma más exagerada o realista en el caso de la diosa Taweret, protectora de los partos (Robins, 1993, p. 80).

La gran esposa real de Tutmosis I, la reina Ahmose no tuvo hijos varones, pero su hija Hatshepsut se casó con el hijo de una esposa menor, Tutmosis II, y a su vez ella tuvo una hija, Neferure, y ningún hijo, y esta se casó con el hijo de una esposa menor de su padre, Tutmosis III, accediendo así a la realeza (Watterson, 1991, p. 156). La reina viste el tocado de buitre, de la diosa Nekhbet, protectora del Alto Egipto, considerado un símbolo real y divino (Robins, 1993, p. 23), lo que distingue a Ahmose entre las demás esposas reales y legitima su papel de madre de la heredera.



**Estela votiva de Akenatón, Nefertiti y las princesas Meretaten, Meketaten y Ankhesenpaaten.** Caliza. Relieve rehundido (33,5 x 39,5 x 3,5 cm). Dinastía XVIII. Reinado de Akenaton (1372-1354 a.e). NeuesMuseum de Berlín<sup>1</sup> (14145).

Esta estela, que formaba parte de un altar doméstico, representa a la familia real, formada por Akenatón, Nefertiti y las tres mayores de sus seis hijas. Estas estelas se encontraban en domicilios particulares, lo que eleva a la pareja real, junto a Atón, es una triada a la que se dirigían las plegarias, asumiendo Nefertiti el papel de las diosas

que habían sido prohibidas en la religión monoteísta establecida por Akenatón (Robins, 1993, p. 54).

Los reyes aparecen en actitud afectuosa con sus hijas, a las que abrazan y acarician, mientras reciben la protección divina de Atón, el dios solar,

que envía a través de sus rayos el símbolo *ankh*. De esas seis hijas, la mayor, Meretaten, se casó con Akenatón a la muerte de Nefertiti, y posteriormente con su hermano Smenkare. Luego Akenatón se casó con su tercera hija, Ankhesenpaaten, que cuando Meretaten murió se casó con su hermano. A la muerte de este, Ankhesenpaaten se casó con Tutankamón, que era hijo de Akenatón con otra esposa real, Kiya, o su hermano (Watterson, 1991, p. 154). Esta serie de matrimonios interfamiliares es cuestionada por otros autores (Robins, 1993, p. 29).



Menna era un escriba encargado de llevar el catastro de la propiedad de la tierra y su mujer, Henut-tawy, era cantora de Amón. La tumba se caracteriza por mostrar unas escenas muy vivas, con numerosos detalles, aunque no de una calidad excelente (Hodel-Hoernes, 1991, p. 85). Entre ellas destacan una chica sacándole a otra una espina de un pie, dos campesinas peleándose y una madre amamantando a su hijo.

sus hijos hasta los tres años, una medida anticonceptiva creencia de que la lactancia embarazo, pero también como de proporcionar alimento de una forma sana (Robins, 1993, p. 89). Las madres trasladaban a sus hijos en una tela dispuesta a modo de portabebé (Watterson, 1991, p. 123).

Las mujeres egipcias amamantaban a quizás como basada en la impide el una forma

**Madre e hijo en escena de cosecha.**  
**Tumba de Menna.** Pintura mural sobre yeso. Dinastía XVIII. Reinado de Tutmosis IV (1425-1408 a.n.e.) o Amenofis III (1408-1372 a.n.e.). Tumba de Menna (Tebas) (TT 69).

El fin de la infancia establecido en los cuatro años, cuando los niños empezaban a ir al colegio, aunque no era el caso de los hijos de los campesinos. La enseñanza estaba restringida para los hijos de los grupos privilegiados y las hijas de los escribas en ocasiones. Por tanto, la educación de las hijas de las familias campesinas se recibía de la madre, tanto de las faenas domésticas como de un código de conducta basado en la humildad, el autocontrol y las buenas maneras. Las hijas debían ayudar a las madres en las



tareas del hogar, como preparación de lo que sería su futuro. Las madres podían recibir ayuda de otras mujeres de la familia, solteras o viudas, y gran parte de las casas, a excepción de las muy pobres, contaban con servicio doméstico, aunque no sería el caso de la campesina de la imagen.

Las familias campesinas se mantenían con una dieta frugal, en el límite de la subsistencia, auxiliados por las obras de caridad de los ricos basadas en dar comida a los pobres. La alimentación se basaba en pan, cebolla, queso, judías y algunos peces y aves que pudiera cazar. La comida se distribuía jerárquicamente, de manera que la esposa servía primero al marido y a los hijos, de forma que estas mujeres campesinas serían las peor alimentadas de toda la sociedad. Este tema se repite siete siglos después en la tumba de Montuemhet.

### **2.5. La mujer bailarina, la mujer música. El ocio**

En el Imperio Nuevo se puso de moda decorar las tumbas con escenas de banquetes, a los que asisten hombres y mujeres, aunque este tema se remonta al Imperio Antiguo. Esta representación reflejaba la costumbre de los sectores privilegiados de celebrar grandes banquetes con muchos invitados. La organización de estos eventos recaía en la esposa, que supervisaba la limpieza de la casa y la preparación del pan, la cerveza, el vino, la carne, la vajilla y la decoración, incluyendo las guirnaldas de flores de los invitados. Las escenas de banquetes y fiestas constituyen unas de las manifestaciones más interesantes de la pintura egipcia, por su libertad creativa. Esta temática aludía tanto a la provisión de comida y bebida como de diversión en la vida de ultratumba (James, 1985, p. 28).

En el banquete se sentaban juntos hombres y mujeres y eran atendidos por sirvientas tan solo cubiertas por una especie de tanga, que también se ocupaban de sustituir los conos aromáticos que llevaban en las cabezas. En estas fiestas era habitual y deseable emborracharse, tanto hombres como mujeres. Como ha sucedido en muchas otras épocas, la representación artística de la música tiene connotaciones sexuales, así como otros elementos ya propios de la plástica egipcia como las pelucas, la flor de loto, los monos, los patos o el sistro, instrumento musical símbolo de Hathor, la diosa del amor. Estas escenas contribuían a recrear un ambiente erótico para el propietario de

la tumba, a la vez que se relaciona con la fertilidad y el nacimiento, proyectados a la vida de ultratumba (Watterson, 1991, p. 8).

No existe para los egipcios una palabra que se corresponda con *prostituta*, que se puede equiparar con cantante o bailarina profesional, que también realizan intercambios sexuales a cambio de dinero, lo que refuerza el carácter erótico de este motivo decorativo.

Por otro lado, la música y el baile son rasgos consustanciales de la sociedad egipcia, asociados a todo tipo de celebración. Algunas mujeres desempeñaban estas tareas como profesionales, formándose desde pequeñas. Entre su repertorio se incluyen ejercicios acrobáticos, saltos, piruetas y bailes con bolas, espejos e instrumentos musicales. Aunque la profesión de músico estaba abierta a hombres y mujeres, estas tuvieron un gran protagonismo en el Imperio Nuevo.



**Banquete funerario con representación frontal de mujer.** Pintura mural sobre yeso (88 x 119 x 22 cm). Finales de la dinastía XVIII (ca. 1350 a.e.). British Museum. Tumba de Nebamún (Sala 61)<sup>1</sup> (EA 37984, EA 7981).

Nebamún fue un noble tebano que vivió alrededor de 1412-1402 a.e. Su tumba muestra algunos de los mejores ejemplos de la pintura del Imperio Nuevo, con escenas de

caza en los pantanos, el estanque con una perspectiva abatida, labores agrícolas, los boyeros conduciendo el rebaño, y los escribas recontando los gansos y tasando los impuestos. Entre ellas destaca la representación del banquete por mostrar por primera vez una figura femenina en disposición frontal, rompiendo con la perspectiva aspectiva.

En esta escena aparecen cuatro mujeres músicas y dos bailarinas, junto a una mesa con vasijas de vino y guirnalda de flores y uvas, dispuesta según la perspectiva egipcia en franjas. Los instrumentos más antiguos de la música egipcia fueron la flauta y el arpa. La flauta carece de lengüeta y se coloca de forma lateral. Otros instrumentos similares eran parecidos al clarinete y al oboe (Watterson, 1991, p. 50), que se puede corresponder con el que toca una de las figuras femeninas, aunque según James (1985, p. 28) sería una flauta doble. Las otras mujeres tocan las palmas siguiendo el ritmo de la música,

mientras una de ellas las choca con su rodilla, a la vez que cantan una canción cuya letra aparece escrita en los jeroglíficos, que trata sobre el dulce olor de las flores dadas por el dios Ptah y creadas por Geb, dios de la tierra. Los invitados de estas fiestas portan en la cabeza un cono compuesto por ungüentos perfumados que se iban derritiendo a medida que avanzaba la fiesta, perfumando y refrescando sus cuerpos (James, 1985, p. 28).

En el Imperio Nuevo se introduce la representación femenina adolescente desnuda, sobre todo en las representaciones de músicas, bailarinas y sirvientas en las tumbas de la dinastía XVIII. Estas figuras llevan joyas, un tanga y una peluca muy sofisticada, con unas connotaciones sexuales que las relacionan con la diosa Hathor (Robins, 1993, p. 185).



Nakht era un escriba del templo de Amón, considerado también un astrónomo, casado con Tawy. Aunque la tumba está incompleta, ya que algunas zonas solo fueron cubiertas por yeso sin pintar, ha dejado ejemplos tan soberbios como la escena de las bailarinas en el banquete funerario, situada en la sala transversal.

La imagen se distribuye en varios registros. En el

inferior aparecen tres músicas: una flautista, una y una arpista, junto a un

**Mujeres músicas y bailarinas.** Pintura mural sobre yeso. Dinastía XVIII. Reinado de Tutmosis IV (1425-1408 a.e.) o Amenofis III (1408-1372 a.e.). Tumba de Nakht (Tebas) (TT 52).

registros. En el mujeres tocadora de laúd criado de mayor

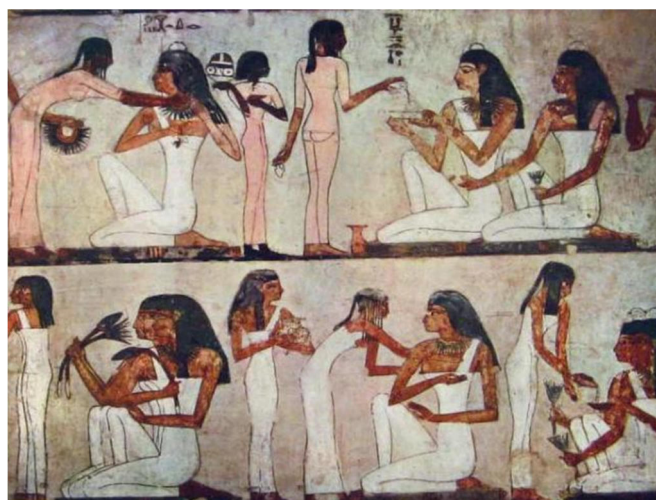
tamaño que atiende la mesa con las viandas; en el intermedio los invitados masculinos y en el superior las invitadas dispuestas en series de tres atendidas por una sirvienta semidesnuda que conecta los dos grupos. El número tres no debe ser interpretado de forma literal, sino aludiendo al concepto egipcio de pluralidad (Hodel-Hoenes, 1991, p. 34).

Lo que tradicionalmente se ha tenido por una flauta debe interpretarse como un doble oboe. El laúd no se conoció en Egipto hasta el Imperio Nuevo, en que se hicieron muy populares, siendo de dos tipos: todo de madera o con la caja hecha en un caparazón de tortuga. Contaban con dos o tres cuerdas, que se fijaban con borlas, y tenían trastes en el mástil. El de la imagen es

monocromo, luego parece realizado únicamente en madera, con un largo mástil con dos borlas. El arpa es uno de los instrumentos más antiguos de la música egipcia, usado en un primer momento para acompañar a las cantantes. Había dos tipos de arpa, angular y arqueado, como el de la imagen, usado en Egipto desde la IV dinastía. El tamaño y el número de cuerdas es variable, de cuatro a diez o más, fijadas a la estructura mediante clavijas, aunque su función no era para afinar el arpa, lo que se hacía destensando las cuerdas. Las arpas se solían realizar en madera, aunque los modelos más sofisticados incluían hueso y cerámica (Watterson, 1991, p. 50), como sería el de esta pintura, cuya policromía sugiere diferentes materiales, como la piel de leopardo que cubre la caja de resonancia (Wilkinson, 1983, p. 53).

Las tres mujeres alternan la ropa y la desnudez. Las de los extremos visten unas túnicas blancas de lino, siendo el blanco el color de la alegría y la celebración. Estas vestimentas dejan ver el contorno del cuerpo, aunque no son ceñidas. La figura central viste un ligero tanga y enseña un pecho, ya que el otro está cubierto por el laúd, que parece duplicarse para mostrar el movimiento de la bailarina, reforzado por sus formas sinuosas. Su imagen recuerda a la *Tocadora de laúd* que aparece en un vaso cosmético de la Dinastía XX, actualmente en el British Museum. Aunque sus carnaciones son oscuras, son algo más claras que las de las figuras masculinas que las acompañan. Las tres músicas llevan joyas: brazaletes, collares, argollas, pelucas, diademas y conos de ungüentos sobre la cabeza.

Rehmiré era visir de Tutmosis III y Amenofis II, el cargo civil más elevado, y tanto su esposa como su madre procedían de la corte (Hodel-Hoenes, 1991, p. 142). Su tumba tiene un amplio programa decorativo, del que se ha seleccionado la escena del banquete, distribuida en cinco registros.



**Banquete funerario con mujer de espaldas.** Pintura mural sobre yeso. Dinastía XVIII. Reinados de Tutmosis III (1504-1450 a.e.) y Amenofis II (1450-1425 a.e.). Tumba de Rehmiré (Tebas) (TT 100).

En esta imagen se representan los invitados, agrupados por sexos, y entre ellos ocupa un lugar predominante la madre del titular, sentada sobre un escabel. El primer registro está dedicado a los hombres, mientras que los cuatro restantes son mujeres, tres músicas y otras invitadas y criadas. Las asistentes al banquete se sientan en el suelo, de rodillas, sobre una manta o cojín (excepto la madre) y se disponen individualmente o en parejas, atendidas por una o dos sirvientas que sirven para separar cada grupo y establecer las divisiones verticales. Entre todas ellas destaca la imagen de una joven de espaldas, rompiendo con la convención de la perspectiva aséptica que la colocaría de perfil, de manera que se representan las nalgas y la espalda, mientras el rostro se mantiene de perfil.

Las sirvientas están mostradas a menor tamaño que las invitadas, por su juventud y por su menor categoría social, y sus vestidos están pintados en un tono más apagado que el de las invitadas, de blanco. Entregan a estas comida, bebidas y flores de loto, y algunas invitadas llevan sobre la cabeza los conos de ungüentos. Aparecen tres mujeres músicas: una toca un arpa arqueada, con unas diez cuerdas, otra un laúd y la tercera una especie de tambor de forma rectangular. Las canciones están escritas en jeroglíficos junto a las figuras femeninas, y otras dos mujeres las acompañan con las palmas.



**Ostracón de la acróbata.** Piedra caliza policromada (11,5 x 17 x 4 cm). Dinastías XVIII, XIX y XX (1580-1085 a.n.e.). Museo Egipcio de Turín<sup>1</sup> (Cat. 7052 RCGE 10716).

En Deir el-Medina, ciudad cercana a Tebas donde residen los artesanos del Valle de los Reyes y de las Reinas, se han encontrado muchos ostraca, piezas de caliza o cerámica sobre las que se realizaban los bocetos de las pinturas que se desarrollaban en las tumbas reales y de los funcionarios.

En el Imperio Nuevo se puso de moda el baile con acrobacias, con bailarinas que realizan volteretas o se arquean haciendo el puente. Estas figuras aparecen semidesnudas, con el pecho descubierto y vistiendo tan solo un pequeño pareo con piedrecitas que sonaban al ritmo del movimiento de la acróbata. Se enfatiza el ombligo,

elemento muy destacado de la anatomía femenina. La figura de la bailarina está dibujada con un trazo firme que delimita su perfil y permite mantener la ley de la máxima claridad en sus manos y sus pies, ya representados el derecho y el izquierdo, rompiendo con la convención del Imperio Antiguo de mostrar los dos pulgares. El ojo, sin embargo, sigue representado de frente mientras la cabeza y el resto del cuerpo están de perfil, y las extremidades se señalan mediante multiplicación de perfiles. El cabello está compuesto por rizos de color oscuro que se ondean siguiendo las contorsiones del cuerpo, por lo que se puede deducir que no sería una peluca. No lleva joyas, tan solo unas argollas, lo que realza la desnudez del cuerpo y reitera la posición circular adoptada por el cuerpo, que también se repite en el estampado de la tela. Los pendientes femeninos se generalizan en el Imperio Nuevo.

Esta representación aparece multiplicada en la Capilla Roja de Hatshepsut del Templo de Karnak, asociada a la celebración de la fiesta Opet, y en la tumba de Kheruef (TT 192). No se sabe si esa postura implicaba alguna connotación ritual o simbólica, en cualquier caso, recuerda a la adoptada por la diosa Nut.

## **2.6. La mujer campesina. El trabajo**

Estas escenas recrean la vida laboral de los egipcios, centrada en trabajos agrícolas desempeñados por los sectores populares o por los nobles propietarios de las tumbas, con un carácter simbólico. El ciclo agrario regía la vida en Egipto, siendo la base del calendario, que se dividía en tres periodos, *ajet*, *peret yshemu*, correspondientes a la inundación, la siembra y la cosecha, respectivamente.

La mayoría de las mujeres pertenecían a sectores populares, donde desempeñaban labores agrícolas o trabajos domésticos, como sirvientas o en sus propias casas. En las actividades más caseras, las mujeres aparecen cocinando, haciendo pan, cerveza o atendiendo en los banquetes, mientras que las campesinas aparecen yendo al mercado o trabajando en el campo en labores de recolección, escardando el grano. Sin embargo, la mayoría de las actividades agrícolas eran realizadas por los hombres, al ser consideradas más duras, y las mujeres se limitaban a separar el grano de la paja o a seguir a los hombres recogiendo en cestas los granos que se les caían, lo que muestra la

gran escasez en la que vivían, como se observa en las pinturas de la tumba de Nakht (TT 52). En la única cosecha en la que participaban era la del lino, que se arranca de raíz en vez de cortarlo, ya que quizás la cuestión era evitar que la mujer cortara el grano por razones rituales o la relación de este cultivo con el tejido al que sí se dedican (Robins, 1993, p. 121). Las mujeres campesinas se levantaban temprano, antes de la salida del sol, y se acostaban al poco de anochecer, sobre las 6 de la tarde. La comida más importante era la cena, y en el caso de las familias campesinas se comía sentado en el suelo o en cuclillas, utilizando los dedos.

Ramose fue visir durante los reinados de Amenofis III y Amenofis IV/Akenatón, y estaba casado con Mert-Ptah. Esta tumba combina relieves, que quedaron sin policromar, con pinturas murales, como la imagen seleccionada. La escena de la procesión funeraria ocupa dos registros en la sala transversal, siendo la



**Plañideras.** Pintura mural sobre yeso. Dinastía XVIII. Reinado de Amenofis III (1408-1372 a.n.e.) o Amenofis IV/Akenatón (1372-1354 a.n.e.). Tumba de Ramose (Tebas) (TT 55).

parte central la ocupada por las plañideras (Hodel-Hoernes, 1991, p. 52). Las mujeres se disponen en cinco filas, siguiendo la tradición, y están precedidas por una mujer que muestra un pecho flácido, probablemente la esposa de Ramose, abrazada por una niña que tiembla de miedo. El otro grupo de plañideras se disponen en filas de nueve, y en dos grupos de mujeres sentadas que se arrojan ceniza sobre sus cabezas.

Ser plañidera era una profesión en Egipto, en la que a cambio de un salario debían escenificar el duelo en el exterior de la casa del difunto durante el proceso de momificación, que duraba unos setenta días y formar parte del cortejo funerario hasta la tumba. Este dolor se acompaña de lamentos y gestos como tirarse ceniza encima, rasgarse las ropas, arañarse las mejillas. Es un trabajo que se inicia desde una edad muy temprana, como se observa en algunas de las integrantes del grupo (Watterson, 1991, p. 45).

La pintura egipcia se caracteriza por su falta de expresión de las

emociones, derivado del hieratismo de las imágenes faraónicas. El único sentimiento que se refleja es la pena, pero no mediante el gesto triste, sino introduciendo la representación de las lágrimas o la agitación del cuerpo.

La función de esta imagen es doble, por un lado, la representación del acto de duelo, donde las plañideras lloran la muerte del difunto, y por otra, la simbología del gesto de dolor, que tiene un propósito ritual ya que contribuye a la regeneración en el Más Allá.



**La esposa de Sennedjem arando en la otra vida.** Pintura mural sobre yeso. Dinastía XIX. Reinados de Sethi I (1312-1298 a.e.) y Ramsés II (1301-1235 a.e.). Tumba de Sennedjem (Tebas) (TT 1).

Esta tumba pertenece a Sennedjem y a su esposa Iy-neferti, que vivieron durante el reinado de Sethos I y Ramsés II. La escena más representativa de esta tumba es la que muestra al matrimonio trabajando la tierra

como agricultores. No constituye una acción cotidiana sino la recreación de la vida del Más Allá, en la que el difunto realizaría estas tareas agrícolas en el *Campo de las cañas* o campo-*iaru*, las tierras de Osiris (Wilkinson, 1983, p. 51). Así, se asegura la resurrección del difunto y su esposa a esta vida de ultratumba.

Estos campos están irrigados por canales y tienen cultivos de lino y trigo. El hombre aparece segando con una hoz y la mujer tras él recogiendo las espigas en un cesto, en el caso del trigo; el lino, en cambio, se arranca, por lo que ambos lo recogen. En el mismo registro, Sennedjem ara la tierra con un arado uncido a unos bueyes, junto a un sicomoro, e Iy-neferti arroja las semillas en los surcos. En el registro inferior aparecen árboles frutales, palmeras datileras y arbustos, como símbolo de la abundancia de la tierra.

Esta imagen está tomada del Libro de los Muertos, del Sortilegio 110, en el que se hace referencia al campo de las ofrendas, donde se ara, se cosecha, se come y se bebe (Hodel-Hoenes, 1991, p. 254). Este texto acompaña a las imágenes del matrimonio, explicando el sentido de la escena.



Las mujeres de la familia real y de los escribas de la elite social solían contratar nodrizas para que amamantaran a sus hijos. Estas mujeres también pertenecían a sectores privilegiados, ya que solían ser las esposas o madres de los altos oficiales. Ser ama de cría de los hijos del rey



**Relieve de la nodriza Tia.** Caliza policromada (23.1 cm x 54 cm x 3.7 cm). Dinastía XVIII. Reinado de Akenatón (1372-1354 a.n.e.). Metropolitan Museum (1985.328.5).

confería un prestigio y un vínculo de por vida con la familia real, como se observa en la representación de estas nodrizas junto a los faraones. Algunas esposas reales, como se vio en el caso de Nefertiti, o de Sathor, la esposa principal de Tutmosis III, eran hijas de las nodrizas reales, lo que las hermana con los faraones.

No solo los grupos favorecidos contrataban nodrizas. También se tiene constancia de que las familias trabajadoras de Deir el-Medina contaban con sus servicios, aunque no se sabe si por incapacidad de la madre para proporcionar leche, por defunción o si era una costumbre arraigada en todos los sectores sociales como símbolo de prestigio. Estas nodrizas provenían de familias campesinas o sirvientes (Robins, 1993, p. 89). La nodriza es una mujer que ha dado a luz y ha perdido a su propio hijo, o amamanta a los dos a la vez. Es inusual mostrarlas en el acto de dar el pecho, más bien se las muestra sentadas con los niños y tapadas, sin que ningún elemento aluda explícitamente al vínculo que les une. En otras ocasiones, aparece el niño y ella sosteniéndose un pecho, pero sin que lacte. Sin embargo, en la Época Baja será frecuente la representación de diosas amamantando a sus hijos, un tema que se continúa en el cristianismo con las vírgenes bizantinas galactotrofusas.

En este caso, se sabe que es Tía, la nodriza de la hija del rey, Ankhesenpaaten, por la inscripción que aparece, ya que por sus atributos parece una princesa, al llevar una trenza en el pelo. Las nodrizas suelen mostrar un peinado que les asemeja a las mujeres de la elite, el pelo caído

hacia atrás y dos gruesos mechones a ambos lados de la cara. La nodriza aparece inclinada, en una genuflexión, portando unos panes, lo que le otorga un carácter ritual. Parece que la nodriza no lleva ropa en la parte superior de su cuerpo, dejando ver un pecho que legitima su posición en la corte. Aunque forman parte de dos escenas diferentes, a su lado se aprecian algunos rasgos del rey, a un mayor tamaño que refleja la perspectiva jerárquica. Se observan todos los dedos de la mano, en función de la ley de la máxima claridad, y el convencionalismo en los pliegues del *shendit*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE GARCÍA, S. (2013). *Arte en el Antiguo Egipto. Claves para su interpretación*. Cuenca: Alderabán.
- ARNOLD, D. (1996). *The royal women of Amarna. Images of beauty from Ancient Egypt*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- BONGIOANNI, A. y SOLE CROCE, M. (2007). *Los tesoros del Antiguo Egipto*. Madrid: Libsa.
- DAVIES, W. V. (ed.) (2001). *Color and painting in Ancient Egypt*. Londres: The British Museum Press.
- DORMAN, P. (1984). Egyptian Art. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol.XLI, n. 3.
- HODEL-HOENES, S. (2000). *Life and death in Ancient Egypt*. Nueva York: Cornell University Press.
- JAMES, T. G. H. (1985). *La pintura egipcia*. Madrid: Akal.
- LLOYD, A. B. (2010) (Ed.). *A companion to Ancient Egypt. Vol 1 y 2*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- MICHALOWSKI, K. (1991). *El arte del Antiguo Egipto*. Madrid: Akal.
- ROBINS, G. (1993). *Women in Ancient Egypt*. Londres: The British Museum Press.
- ROEHRIG, C. (2005). *Hatshepsut. From queen to pharaoh*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- SCOTT, N. (1973). The daily life of the Ancient Egyptians. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol.XXXI, n. 3.
- VALDESOGO MARTÍN, M. R. (2011). *El arte egipcio. Cómo interpretar y comprender la obra plástica en el Antiguo Egipto*. Madrid: Dilema.
- WATTERSON, B. (1991). *Women in Ancient Egypt*. Nueva York: St. Martin's Press.
- WEEKS, K. R. (2006). *Los tesoros de Luxor y el Valle de los Reyes*. Madrid: Libsa.
- WILKINSON, C. (1983). *Egyptian wall paintings. The Metropolitan Museum of Art Collection of Facsimiles*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- WILKINSON, R. H. (2003). *The complete gods and goddesses of Ancient Egypt*.