

Estudios Orientales – Monografías RIPOA

2

**Irtysen, ¿artesano o artista?
La palabra y la imagen en la estela
Louvre C 14**

Pilar Moreno Puertollano

2025

Editores de la serie

Roxana Flammini y Carlos Gracia Zamacona

Editores de área

Mesopotamia, Levante y Anatolia: José Virgilio García Trabazo
Egipto: Abraham I. Fernández Pichel
Estudios bíblicos: Amparo Mateo Donet

Comité científico

Pascal Vernus
James P. Allen
Michel Mouton

Jean-Claude Margueron †
Angelo di Berardino
Pablo Andiñach

Equipo editorial

Josué Santos Saavedra
María Ribes Lafoz
Samantha González
Briana Jackson
Beatriz Noria-Serrano

Cristiana Conti
Ana Arroyo
Sika Pedersen
Daniel Sánchez Muñoz
César Guerra Méndez

Editora técnica

Beatriz Noria-Serrano

Editor web

César Guerra Méndez

ISBN: 978-84-09-76676-5

ISSN: 2794-0128

Red Iberoamericana de Investigadores en Próximo Oriente Antiguo (www.riipoa.web.uah.es) Seminario de Historia Antigua II

Universidad de Alcalá

Alcalá de Henares (Madrid) – España



Con el apoyo de:



Resumen: El presente trabajo se centra en el estudio de la estela Louvre C 14, perteneciente al escultor Irtysen, que vivió en Egipto en tiempos de Montuhotep II (2009-1959 a.C.). Esta estela es de un grandísimo interés porque es única en su género ya que, hasta el momento, constituye el único testimonio en primera persona sobre temas muy específicos referidos al ejercicio de la profesión de escultor. Desde su descubrimiento, esta estela ha suscitado una gran curiosidad por parte de los expertos, ya que entraña una serie de dificultades filológicas que todavía no han sido resueltas de forma definitiva. Son muchas las interpretaciones que todavía se podrían hacer, sobre todo de ciertos pasajes oscuros, pero el presente trabajo no pretende aportar nuevos significados lingüísticos a los ya propuestos (aunque sí se ha realizado una transliteración y traducción completa del texto, sin la cual no tendría sentido este estudio). El objetivo del presente trabajo es aportar a los estudios previos, que hasta el momento se han centrado exclusivamente en el texto, una visión de conjunto del mensaje de Irtysen, atendiendo igualmente la parte figurativa de la estela que las propias palabras del escultor. Para ello se han consultado numerosos catálogos y fondos de museos. Tras un exhaustivo estudio comparativo con otras estelas anteriores y contemporáneas, se ha llegado a la conclusión de la gran originalidad iconográfica de la estela, por lo que se intentará demostrar que el artista se valió de dos lenguajes distintos, pero complementarios —el textual y el figurativo—, para transmitir su original mensaje: la reivindicación de la excelencia de su trabajo como artista y el reconocimiento de su categoría social.

Abstract: This paper focuses on studying the Louvre C 14 stela, belonging to the sculptor Irtysen, who lived in Egypt during Mentuhotep II (c 2009-1959 BC). This stela is of great interest because it is unique. To date, it constitutes the only first-person testimony on particular topics related to the exercise of the sculptor's profession. Since its discovery, this stela has aroused great curiosity from experts because it involves a series of philological difficulties that have not been definitively solved. Many interpretations could still be made, especially of specific obscure passages. Still, the present work intends to contribute something other than new linguistic meanings to those already proposed—although a complete transliteration and translation of the text have been carried out, without which this study would be incomplete. This work aims to contribute to previous studies, which have focused exclusively on the text, and provide an overall view of Irtysen's message, taking into account the pictorial part of the stela and the sculptor's own words. To this end, numerous catalogues and museum collections have been consulted. After an exhaustive comparative study with other previous and contemporary stelae, Irtysen's stela stands out because of its iconographic originality. For that reason, an attempt will be made to show that the artist used two different but complementary languages —textual and pictorial—, to transmit his original message: the vindication of the excellence of his work as an artist and the recognition of his social category.

Palabras clave: Irtyesen, Louvre C 14, Montuhotep II, escultor, artesano, estela, Reino Medio, puerta.

Key-words: Irtyesen, Louvre C 14, Mentuhotep II, sculptor, craftsman, stela, Middle Kingdom, door.

ÍNDICE

1.	LA ESTELA LOUVRE C 14 Y SU PROTAGONISTA	4
1.1.	Procedencia y primeras noticias de la estela	4
1.2.	Texto de la estela	8
1.3.	Algunas consideraciones sobre la estructura del texto	9
1.4.	El protagonista de la estela: Irtysen.....	10
1.5.	Irtysen: supervisor de artesanos, escriba y escultor.....	12
2.	SOBRE EL ARTE DE LA ESCULTURA EN TIEMPOS DE IRTYSEN.....	16
2.1.	El oficio de escultor.....	16
2.2.	Movilidad del oficio de escultor.....	24
2.3.	Organización del oficio de escultor	26
2.4.	Estatus social	31
2.5.	Obras firmadas.....	38
3.	EL MENSAJE ESCRITO DE IRTYSEN	49
3.1.	Transliteración, traducción y comentarios del texto de la estela.....	50
3.2.	Conclusión sobre el mensaje textual	58
4.	EL MENSAJE FIGURATIVO DE IRTYSEN	60
4.1.	Las puertas en la cultura egipcia.....	60
4.2.	Simbología de las puertas.....	62
4.3.	Las puertas falsas.....	63
4.4.	Puertas falsas con puerta de doble hoja.....	66
4.5.	Estelas con puerta de doble hoja.....	74
4.6.	Las puertas de Irtysen.....	86
5.	ABREVIATURAS	93
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	94
6.1.	Recursos y bases de datos online	106
7.	ANEXO TEXTOS.....	107
7.1.	Texto 1.....	107
7.2.	Texto 2.....	108
8.	ANEXO LÁMINAS.....	109

1. LA ESTELA LOUVRE C 14 Y SU PROTAGONISTA

1.1. Procedencia y primeras noticias de la estela

La estela de Irtysen (fig. 1, lám. 1), datada en la dinastía XI, concretamente en el reinado de Montuhotep II (h. 2009-1959 a.C.)¹, tal y como figura en el encabezamiento de la autobiografía narrada en la misma, fue encontrada por Thédénat-Duvent en Abidos a principios del siglo XIX. La pieza fue comprada más tarde por Cousinéry, quien la vendió al Museo del Louvre en 1838², donde se conserva desde entonces con número de inventario C 14. Se trata de una estela de piedra caliza con formato rectangular, más alta que larga (117,5 × 56 cm), con su parte superior redondeada, dando lugar a un luneto con curva poco pronunciada, siguiendo la tipología característica de las estelas de cenotafio propias de la ciudad de Abidos durante el Reino Medio.

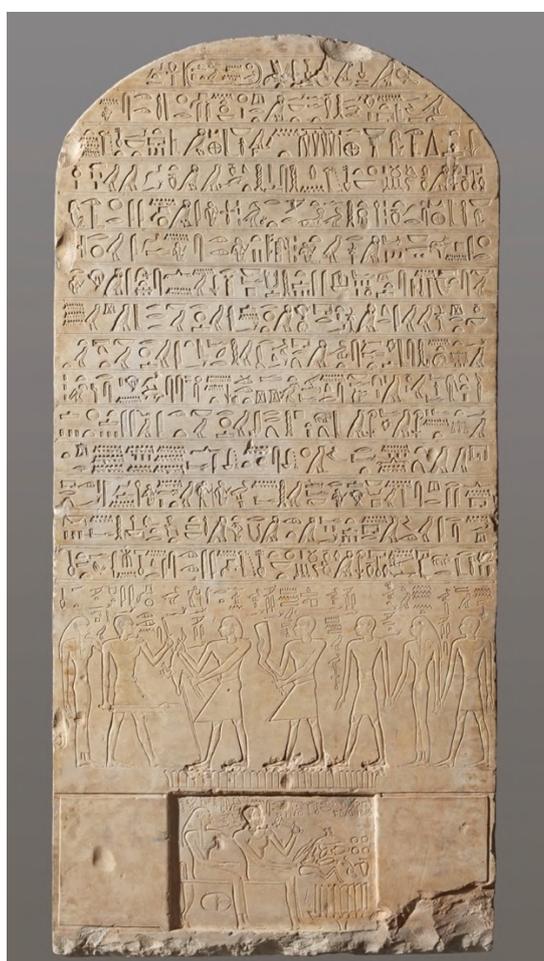


Figura 1. Estela de Irtysen. Louvre C 14.

© 2015 Musée du Louvre / Christian Décamps.

¹ Cronología de su reinado siguiendo la propuesta más actual de Hornung – Krauss – Warburton 2006: 491.

² Ficha completa del Museo de Louvre <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010022840> [consultado el 04/09/2025].

Forma el cuerpo principal de la estela un largo texto formado por quince líneas, que arrancan desde el propio luneto, relleniéndolo por completo y que ocupan, aproximadamente, las tres quintas partes de la estela. Bajo este largo texto, están representadas dos escenas funerarias en dos registros diferentes. En el primero de ellos, Irtyzen y su esposa reciben de pie las ofrendas que les entregan cinco miembros de su familia³. Bajo esta escena y en un registro diferente, se representa a Irtyzen y a su esposa, disfrutando ambos del banquete funerario, sentados ante una mesa repleta de ofrendas. La escena tiene lugar dentro de una capilla, representada por la presencia de una cornisa *cavetto* y por las dos puertas que la enmarcan, las cuales se muestran abiertas de par en par. La factura del texto es muy cuidada, en bajo relieve, con jeroglíficos realizados con esmero y perfectamente reconocibles. Las escenas representadas están ejecutadas en relieve inciso, de manera menos cuidada, con escasa atención a las anatomías y proporciones de las figuras, tal y como se había venido haciendo a lo largo del Primer Periodo Intermedio (h. 2118-1980 a.C.). Se trata de figuras muy estilizadas, nada pesadas, por ser de extremidades largas y ligeras, lo que confiere a las escenas una mayor expresividad y cierto movimiento, al no seguir de manera estricta las normas de proporción que habían imperado durante el Reino Antiguo y que volverían a imponerse en el Reino Medio⁴ (1980-1760 a.C.).

La primera noticia que se tiene de esta estela proviene de los tiempos más tempranos de la Egiptología, pues se debe nada menos que a Champollion quien la describe en una carta, publicada en 1826, comparándola en estilo con una estela de Turín⁵ y atribuyéndola a la dinastía XXI, al creer leer en ella el nombre de Mandou-ftep dentro del cartucho, nombre que asocia con el del rey Mendes o Smendes⁶. En estos tiempos en los que los padres de la Egiptología se dedicaban a desentrañar los significados de todos los textos que caían en sus manos, vemos cómo cometían lo que, a nuestros ojos, por la ventaja que nos proporciona el paso del tiempo, son ahora errores, pero que ilustran a la perfección la difícil y emocionante tarea que debieron ejecutar aquellos pioneros del desciframiento de los jeroglíficos. Champollion no pudo reconocer el nombre de Montuhotep, puesto que este rey no estaba constatado en las listas de Manetón, que eran las que él manejaba. Se da la circunstancia de que el nombre de este rey es también el del segundo hijo de Irtyzen —Aasen para Champollion— el cual aparece en la estela ante la mesa de ofrendas de su padre y al que también identifica como el propio faraón *Mandou-ftep* y por ende a Irtyzen como padre del faraón⁷.

Años después, en 1842, Lepsius⁸ publicó el primer dibujo de la estela (fig. 2); y en 1847, Prisse d’Avennes⁹ publicó un nuevo dibujo (fig. 3), junto con una breve reseña, en la que hace una sencilla descripción de los personajes y aclara el error de Champollion al haber identificado a Aaßen o Nirißen (que es como él traduce el nombre de Irtyzen)

³ Para detalle de títulos y filiaciones, véase infra 10-12.

⁴ Sobre cuestiones de proporción en el arte egipcio véase: Robins 1994.

⁵ Por toda referencia Champollion da “número de inventario 45”.

⁶ Champollion 1826: 114-117, 164.

⁷ Texto completo en Anexo Textos: Texto 1, 107-108.

⁸ Lepsius 1842: lám. IX.

⁹ Prisse-d’Avennes 1847: 2, lám. VII.

como padre del faraón Montuhotep¹⁰.



Figura 2. Reproducción de la estela de Irtysen. Louvre C 14.
(Lepsius 1842: lám. IX).

¹⁰ Texto completo en Anexo Textos: Texto 2, 108.

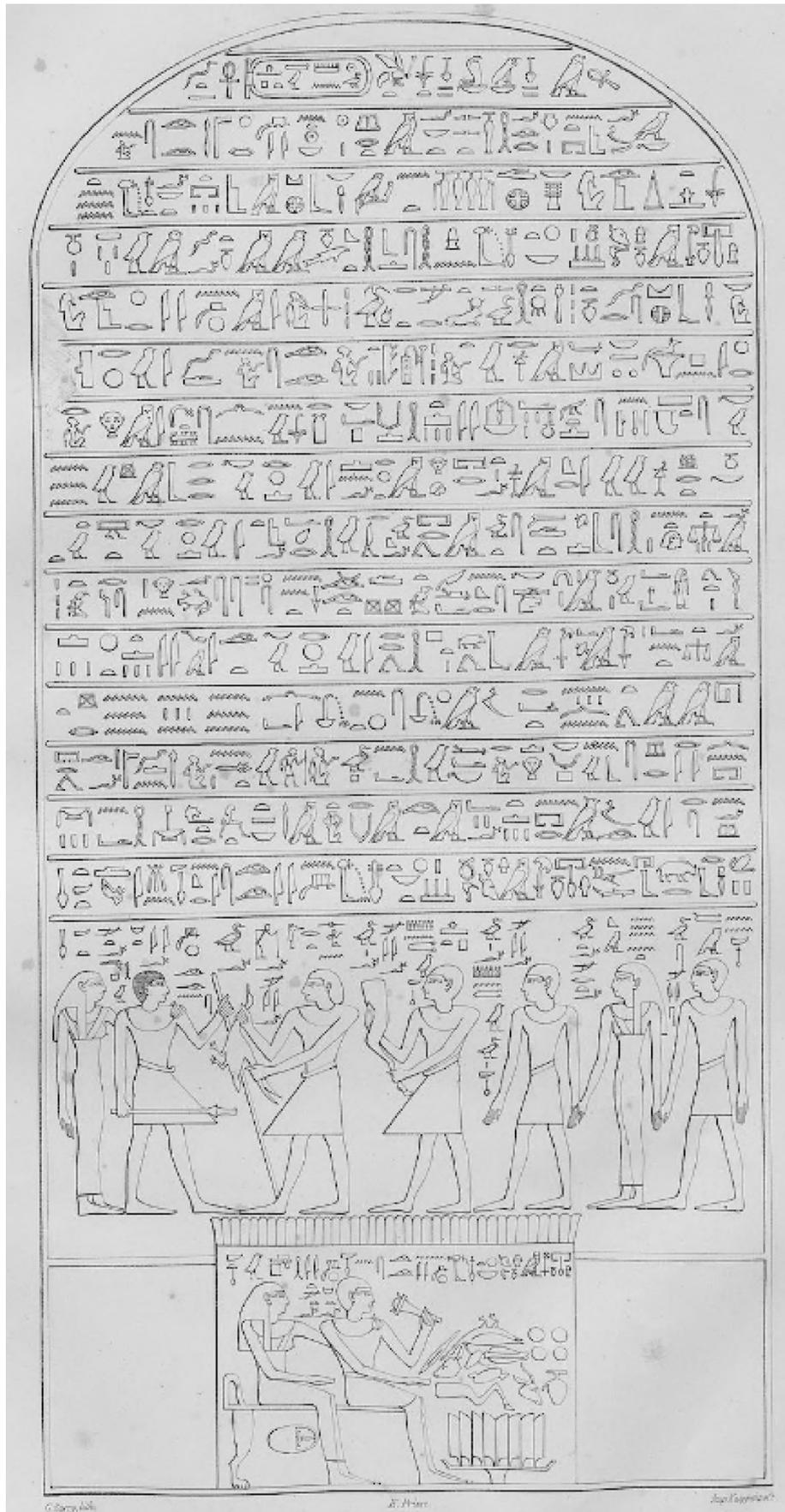


Figura 3. Reproducción de la estela de Irtysen. Louvre C 14.
(Prise-d'Avennes 1847: lám. VII).

La primera publicación extensa sobre la estela se debe a Maspero¹¹, quien aporta la primera traducción del texto, siendo el primero en identificar a Irtyesen como artista¹². Es interesante destacar que en su valoración personal aprecia la fina factura de los jeroglíficos de la estela, sin embargo, no da ninguna importancia a la representación figurativa de la misma:

The fact is, the first draught of the hieroglyphics, which was done in red ink, and remains to this day visible, is exceedingly fine, but the carving, although very elaborate, is by no means excellent¹³.

A partir de entonces han sido muchas las traducciones, comentarios y estudios que se han hecho de la estela, dado el gran interés que ha suscitado siempre el mensaje de Irtyesen¹⁴.

1.2. Texto de la estela

El texto que ofrece esta interesantísima estela aporta información muy significativa sobre el arte de la escultura y el oficio de escultor, siendo, hasta el momento, el único documento encontrado que trate sobre el tema. Sin embargo, debido a su singularidad, son varios los pasajes que encierran significados ciertamente oscuros, ya que el texto contiene una serie de términos únicos que no han podido ser aún verificados en otros documentos paralelos. Todo ello es la razón del interés que esta estela ha suscitado desde su hallazgo hasta hoy en día, siendo un auténtico reto para sus estudiosos encontrar el verdadero significado de todas las palabras de Irtyesen.

Será en el capítulo posterior, dedicado al mensaje escrito de Irtyesen, donde se analice de manera detallada cada una de las afirmaciones que proclama el escultor en su autobiografía sobre el arte de su profesión¹⁵. Sin embargo, antes de dar paso a la presentación de su protagonista y las circunstancias históricas, sociales y profesionales que rodearon su vida, es forzoso presentar el texto completo de la estela. La traducción de las quince líneas de la estela que se propone a continuación está abierta a futuras interpretaciones y, como todas las previamente aportadas en diferentes publicaciones, no deja de ser más que una propuesta. El texto completo es como sigue:

¡Que viva el Horus Sema-Tauby, el de las Dos Señoras Sema-Tauby, el rey del Alto y Bajo Egipto, el hijo de Ra, Montuhotep, que viva eternamente! Su fiel servidor de su afecto, el que hace todo lo que él alaba en el transcurso

¹¹ Maspero 1877: 555.

¹² Maspero 1877: 557.

¹³ Maspero 1877: 555.

¹⁴ Maspero 1877; Madsen 1909; Sottas 1914; *PM* V: 98; Baud 1938; Wilson 1947: 245, n. 68; Badawy 1961; Schenkel 1965: 245-249, n. 403; Barta 1970; Obenga 1994; Andreu – Rutschowskaya – Ziegler 1997: 79-81; Wildung 2000: 60-63, 179, n. 10; Fischer-Elfert 2002; Barbotin – Devauchelle 2005: 56-57; Chioffi – Rigamonti 2007: 335-355; Romanova 2014: 5-19; Mathieu 2016; Stauder 2018; Fitzenreiter 2019.

¹⁵ Para transcripción, transliteración y traducción, véase infra 50-58.

de cada día, el venerable ante el gran dios, Irtysen. Pueda el rey conceder una ofrenda de Osiris¹⁶, Señor de Busiris, Khentimenty, Señor de Abidos, en todos sus lugares buenos y puros, (en cuanto) ofrenda invocada de miles de panes, cerveza, reses, aves, lino y ropa y todas las cosas buenas y puras, pan de “heseb”, cerveza “hamet”, provisiones del Señor de Abidos, aceite “sefer”, leche de Hesat, con lo que desean alimentarse los espíritus (*3hw*), para el venerado ante Osiris y ante Anubis, Señor de la Tierra Sagrada, el supervisor de artesanos, escriba y escultor, Irtysen, el cual dice: Yo conozco los secretos de las palabras divinas y la realización de las ceremonias festivas; en cuanto a cualquier magia, yo la he adquirido y nada de ella se me ha escapado. Ciertamente soy un artista excelente en su arte, que ha ascendido a lo más alto por su conocimiento. Yo conozco la materia y los cálculos de lo correcto y el extraer o el profundizar hasta que un miembro quede bien. Yo conozco el modo de andar de una imagen masculina, el venir de una femenina, la postura correcta de once aves, el ademán poderoso de golpear a un cautivo; cómo es el mirar de un ojo hacia su antagonista y la cara aterrorizada de las víctimas; la medida de un brazo que arponea al hipopótamo y la zancada del que corre. Yo sé cómo preparar los pigmentos y las cosas que nosotros incrustamos, sin permitir que el fuego los destruya ni que lo podamos lavar con agua. Además, nadie podrá revelarlos, excepto yo sólo, junto con mi hijo mayor de mi carne porque el dios ha ordenado que él haga lo que se le reveló. Yo he visto sus obras, ejerciendo en cuanto supervisor de trabajo en todo tipo de metales valiosos, desde la plata y el oro, hasta el marfil o el ébano. Una ofrenda invocada de miles de panes, cerveza, reses, aves, lino ropa y todas las cosas buenas y puras para el venerado Irtysen, excelente, justo de voz, nacido de Idet, justa de voz.

1.3. Algunas consideraciones sobre la estructura del texto

El texto de la estela de Irtysen se inicia¹⁷, a diferencia de otras estelas anteriores o coetáneas, siempre encabezadas con la típica fórmula de ofrendas, con la titulación del rey Montuhotep II, concretamente su tercera versión, que sólo aparece constatada a partir del año treinta¹⁸. Es ésta la primera referencia a la persona del rey, quien, a lo largo de la estela seguirá estando presente, al ser aludido de diferentes formas, con una evidente intención por parte del escultor de dejar patente su posición privilegiada muy cercana al círculo real. Efectivamente, a continuación, se presenta Irtysen a sí mismo como favorito del rey, utilizando una de las fórmulas modelo en este tipo de estelas autobiográficas: *su fiel servidor de su afecto, que hace todo lo que es loable diariamente*¹⁹. Tras la cual

¹⁶ Sobre la tipología de fórmula de ofrendas del Reino Medio ver Franke 2003: 39-57.

¹⁷ *ꜥnh hrw sm3-t3wy nbty sm3-t3wy nswt-bity z3-rꜥ mn-htpw ꜥnh dt* (línea 1); ¡Que viva el Horus Sema-Taui, el de las Dos Señoras Sema-Taui, el rey del Alto y Bajo Egipto, el hijo de Ra Montuhotep, que viva eternamente!

¹⁸ Vandersleyen 1994: 319; Postel 2003: 386 y ss.

¹⁹ *b3k.f m3ꜥ n st-ib.f irr hzzt.f nbt m hrt hrw nt rꜥ nb im3hy hr ntr ꜥ3 irty-sn* (línea 2).

aparece por primera vez en la estela el nombre de Irtyesen, si bien, sin mencionar aún su título o cargos.

Este tipo de encabezamiento fue una innovación de la dinastía XI²⁰. Aparece constatado en la estela de Tjeti (*tti*)²¹, jefe del Tesoro en tiempos de Intef II y III, y en la de Intef, hijo de Tjeti²², contemporáneo éste de Irtyesen. También es utilizado en la estela (de la que se conserva tan sólo un fragmento) de otro supervisor de escultores: Intef-nakht (*in-iti.f-nht*)²³, que asimismo vivió en tiempos de Montuhotep II, personaje sobre el que Barta sugiere que podría tratarse del propio Irtyesen²⁴. En todas estas estelas el esquema compositivo es el mismo: tras la titulación real, la fórmula referida “su fiel servidor...”, el nombre y los títulos de los interesados, comienza la autobiografía propiamente dicha, iniciada tras un conciso *dd.f* (él dijo), siendo el colofón del texto una fórmula de ofrendas. La estela de Irtyesen sigue este mismo esquema, aunque con algunas variantes, ya que, tras su nombre y antes de su autopresentación, incluye una fórmula de ofrendas adicional, justo antes de su *dd.f*, sin renunciar a concluir el texto con la típica fórmula de ofrendas de cierre de texto.

Otros ejemplos de esta misma modalidad de encabezado, aunque posteriores en el tiempo, son las del asistente del portador del sello, Mery²⁵, del reinado de de Senusert I, o la del chambelán (*imy-hnt*) Semti el Joven²⁶, de tiempos de Amenemhat II, o la de Inheret-nakht (*in-hrt-nht*)²⁷, mayordomo de la contabilidad de cereales (*imy-r-pr hsb it*), ya del Reino Medio tardío, de la época de Sesostri III. Estelas todas ellas de personajes muy influyentes y pertenecientes a la élite.

No es nada habitual que una estela contenga dos fórmulas de ofrendas, como sucede en la de Irtyesen. Las ofrendas de la segunda son las acostumbradas de pan, cerveza, vasijas de alabastro y ropa, mientras que en la primera se citan además otras cuatro ofrendas que sólo se utilizan en las dinastías XI y XII²⁸ como son el pan *hsb*, la cerveza *h3mt*, el aceite *sfirt* y la leche de Hesat²⁹.

1.4. El protagonista de la estela: Irtyesen

Todo lo que se conoce hasta el momento sobre la personalidad, familia y cargos

²⁰ Lichtheim 1988: 51, n. 1.

²¹ BM EA 614. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/142> [consultado el 04/09/2025].

²² MMA 57.95. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/402> [consultado el 04/09/2025].

²³ Cairo TN 3.6.25.1. Landgráfová 2011: n° 19. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/5371> [consultado el 04/09/2025].

²⁴ Barta 1970: 130.

²⁵ Louvre C 3. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/244> [consultado el 04/09/2025].

²⁶ BM EA 574. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/58> [consultado el 04/09/2025].

²⁷ BM EA 575. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/1107> [consultado el 04/09/2025].

²⁸ Barta 1970: 61.

²⁹ *t n hsb hn(k)t h3mt sfir[t] hdt h3st* (línea 4).

de Irtyesen viene referido en esta estela, dado que no se han encontrado, por el momento, otros documentos que puedan aportar alguna información más sobre él.

Su propio nombre, Irtyesen , ha sido objeto de debate y son diferentes las traducciones que se han sugerido por parte de los diferentes estudiosos que han analizado el texto de la estela: Aasen³⁰, Aaçen o Niriçen³¹, Iritisen³², Arouisen³³, Mertisen³⁴, Iri-Iru-Sen³⁵, Sen-irui³⁶ e Irtyesen. Y es que, como nombre propio masculino, es el suyo también la única referencia constatada hasta la fecha³⁷. Los datos que se conocen de su familia son únicamente también los que aparecen descritos en su estela. Su madre se llamaba Idet (*idt*)³⁸, sin embargo, su padre no es mencionado. En la escena central, en la que se representa a Irtyesen y a su esposa Hapu (*hpw*)³⁹ recibiendo las ofrendas que les traen varios miembros de su familia, se pueden leer en las etiquetas los nombres y filiación de todos ellos, aunque sin alusión alguna a sus ocupaciones⁴⁰. Se trata de sus familiares más cercanos. El que abre la comitiva es el hijo mayor, Senusert (*z-n-wsrt*), que porta un ganso para sus padres; tras él, otro hijo, Montuhotep, que, en su caso, les ofrece una pata trasera de res. Se consideraban estas dos ofrendas de gran importancia ya que ambas servían para transmitir al difunto fuerza vital⁴¹. A continuación, y cerrando la comitiva, figura un grupo formado por tres personas que avanzan tomados de la mano. Esta manera de estar representados podría dar a entender que se trata de un padre, una madre y un hijo. Son nombrados como su hijo Sa-Montu (*z3-mntw*)⁴², su hija Qemunet (*kmwnt*)⁴³, y el hijo de ella, Temnen (*tmnn*)⁴⁴ (el posesivo es femenino). Este Sa-Montu podría ser realmente hijo de Irtyesen y estar casado con su hermana, pero también podría ser el esposo de ésta, y ser nombrado como “su hijo” en la estela. Ambas opciones son posibles⁴⁵. Todos ellos miran en dirección a sus padres, quienes les reciben mirando hacia ellos. Irtyesen porta el cetro *shm* en su mano derecha, y el bastón largo en la izquierda, como símbolos de dignidad, mientras su esposa Hapu coloca su mano sobre el hombro izquierdo de Irtyesen. Hasta aquí todos los datos que se conocen de la vida personal de Irtyesen. El resto de su

³⁰ Champollion 1826: 114-117.

³¹ Prisse-d'Avennes 1847: 2.

³² Maspero 1877: 555.

³³ Madsen 1909: 245.

³⁴ Sottas 1914: 153.

³⁵ Barta 1970.

³⁶ Murray 1930: 5-6.

³⁷ *PN I*: 42.18. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/name/1618> [consultado el 04/09/2025].

³⁸ *ms n idt* (línea 15). *PN I*: 53.19. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/179> [consultado el 04/09/2025].

³⁹ *PN I*: 238.14.

⁴⁰ Texto junto a cada figura de los familiares en la escena de las ofrendas: *hmt.f mrt.f hpw /z3.f smsw.f mry.f z-n-wsrt / z3.f mry.f mntw-htp /z3.f mry.f z3-mntw / z3t.f mrt.f kmwnt /z3.s mry.s tmnn.*

⁴¹ Barta 1970: 16.

⁴² *PN I*: 282.7.

⁴³ *PN I*: 279.1.

⁴⁴ *PN I*: 391.5.

⁴⁵ Sobre la ambigüedad de las relaciones de parentesco en las representaciones figurativas véanse los trabajos de Olabarria 2020a y 2022.

autopresentación está dedicado por entero a su proclama sobre el buen hacer de su profesión y la posición privilegiada que tuvo con el rey.

1.5. Irtysen: supervisor de artesanos, escriba y escultor

Tras el largo encabezamiento, es en la línea seis donde Irtysen hace finalmente relación de sus títulos, presentándose a sí mismo como “supervisor de artesanos, escriba y escultor”⁴⁶. El hecho de ser poseedor de estos tres títulos dice mucho de su formación, ya que indica que fue un hombre perfectamente preparado para el ejercicio de su arte en todos sus aspectos más importantes. Como escultor, él mismo estaría capacitado de ejecutar las obras; como supervisor de artesanos, sería el responsable de la dirección de otros trabajadores relacionados con los encargos; y por su condición de escriba, tendría un completo conocimiento de los textos religiosos y funerarios, por lo que controlaría el trasfondo conceptual de las obras, abarcando todos los aspectos de las mismas, desde la composición general hasta las iconografías utilizadas.

Al ser “supervisor de artesanos”  (*imy-r ḥmwt*), es de suponer que él mismo tendría un amplio conocimiento de las diferentes artes manuales al uso, dominando desde los aspectos más técnicos de cada una de ellas hasta los más artísticos, siendo, además, el máximo responsable de la gestión de todos los asuntos relacionados con la organización del ejercicio de la profesión, y el responsable final de los trabajos de cualquier índole realizados por los artesanos a su cargo. Este cargo le permitiría relacionarse en los ámbitos más elevados pues, sin duda, sería él quien recibiría los encargos, ya fueran del rey, del templo o de otros miembros de la élite, y el que reportaría la marcha de los mismos a sus respectivos patrones. Todo lo cual, le conferiría de una gran consideración e influencia entre sus colegas de profesión.

Es difícil precisar qué tipo de artesanos tendría Irtysen a su cargo, pero seguramente su tarea de supervisión abarcaría todo el proceso de creación artística, englobando desde trabajos más acordes al término *irw* (literalmente “el que hace”), tales como la preparación de paramentos, aplicaciones de yesos, pulidos, etc., hasta los trabajos plenamente creativos y más cercanos a nuestro concepto actual de artista como serían los trabajos de dibujo, talla, esculpido, etc., designados más apropiadamente por el término *ḥmwt*⁴⁷.

El signo  (Gardiner U24), que forma la raíz de la palabra, representa un taladro para la piedra. Este término se usó originalmente como una designación colectiva para los trabajadores de la piedra o para los fabricantes de vasijas de piedra⁴⁸. Para Laboury⁴⁹, la palabra *ḥmwt* define un grado de creación o habilidad artística superior. Ciertamente, la raíz *ḥm* significa extraer una parte con fuerza de otra parte ajustada y aparece en palabras tales como la maza de un mortero (*ḥm*), la mujer que ha parido o puede parir (*ḥmt*) o la pata delantera de la vaca, que con fuerza entra y sale en el suelo al caminar

⁴⁶ *imy-r ḥmwt zš ksty* (línea 6).

⁴⁷ *Wb.* III: 84-85.

⁴⁸ Barta 1970: 63.

⁴⁹ Laboury 2020: 158 y Laboury – Devillers 2022: 166.

(*wḥm*)⁵⁰. También en *nḥm* (*n+ḥm*) cuyo significado es “liberar” de una opresión, por ejemplo. A juzgar por el ideograma U24, la forma *ḥmw* podría significar, literalmente, “el que perfora la piedra y saca el cilindro que sobra”⁵¹.

Un *ḥmww* , era un “artista experto” que practicaba el *ḥmwt*, es decir, que era capaz de sacar algo del interior de una materia usando la fuerza, o lo que es lo mismo, de extraer la esencia de las cosas y darles otra forma. Y esta capacidad superior era lo que le diferenciaba de un *jrww*, quien no era más que un operario.

Sin embargo, el término *ḥmwt* es muy genérico y abarcaría muchas formas de trabajo relacionadas con el arte. Para Devillers⁵², la clasificación de oficios englobados por esta expresión iría desde artesanos (sin mayor especificación) o *ḥmww*, hasta escultores (*ksty*), dibujantes (*zš kdwt*), orfebres (*nby*), constructores (*kdw*), carpinteros (*mdḥw*) y fabricantes de sandalias (*tbw*). De manera que se puede interpretar que era un término de significado ciertamente amplio, pero siempre relacionado con maestrías relacionadas con la producción artística y estética, abarcando desde ocupaciones que actualmente se califican como artes mayores (escultor, pintor, arquitecto) hasta las artes menores o artesanías (orfebre, ebanista, etc.).

Existen ejemplos que vienen a confirmar la amplitud de significación de esta palabra que englobaría trabajadores de muy diferente índole, como son ciertos textos encontrados en algunas mastabas del Reino Antiguo, en las que se refieren al personal que trabajó en ellas como *ḥmwt*, sin especificar si sus labores eran constructivas o decorativas. Así en la mastaba de Nefer-khufi de la dinastía V, en Guiza⁵³, reza en la pared norte de la capilla funeraria, en referencia a la tumba:

A todos los artesanos que la hicieron, les dio una compensación muy grande⁵⁴.

Igualmente, en la mastaba de Remenuka, también en Guiza⁵⁵ y de la dinastía VI, el dueño habla de los artesanos que construyeron su tumba e incluso de la forma de pago:

Hice esta tumba a cambio de pan y cerveza, que di a cada artesano que hizo esta tumba⁵⁶.

Es interesante señalar que, además, el término *ḥmwt* aparece en otros contextos que nada tienen que ver con el mundo de las artes, siendo, en estos casos, más apropiada la traducción como “experto”, o incluso, como “artista”, utilizándose este término de

⁵⁰ Sobre el término *wḥm* referido a la pezuña de la vaca véase Kootz 2019: 19-20.

⁵¹ Comunicación personal de Carlos Gracia Zamacona (04/07/2022).

⁵² Laboury – Devillers 2022: 168.

⁵³ G 2098.

⁵⁴ [iz?].fḥmwt nb iri sw rdī.n.f.n.sn db3(.w) ʿ3 wrt citado en Thesaurus Linguae Aegyptiae: <https://thesaurus-linguae-aegyptiae.de/sentence/IBUBd4aQYpBlaU5NpbdsE3DAO10> [consultado el 04/09/2025].

⁵⁵ G 8817, arquitrabe B.

⁵⁶ iri.n(i) iz pn ḥr t ḥ(n)kt rdī.n(i) n ḥmwt nb(t) irit iz pn citado en Thesaurus Linguae Aegyptiae: <https://thesaurus-linguae-aegyptiae.de/sentence/IBUBd6pQjm9W90jtpsNiVgMbXSE> [consultado el 04/09/2025].

manera figurada, de la misma manera que se usa hoy en día, con el sentido de alguien que sabe hacer muy bien algo. En este sentido, en el séptimo discurso del cuento del *Campesino Elocuente* el protagonista habla de la naturaleza de los funcionarios diciendo de ellos:

son los que disipan el mal; son maestros del bien; son artesanos (o artistas) de la creación de lo que existe, que pueden atar una cabeza cortada⁵⁷.

Como en casi toda su narración, donde el campesino utiliza todo tipo de comparaciones y metáforas para sus alegaciones, en este caso se vale de la palabra *ḥmwt* para referirse a los funcionarios como “personas expertas” o “experimentadas”, es decir “artistas” en su trabajo.

Pero los conocimientos de Irtyesen no se limitaban a los de tipo artesanal porque, además, él era escriba  (zš), lo que le hacía no sólo conocedor de la palabra escrita y de textos religiosos (como él mismo declara más adelante), sino que lo convertía en un maestro en el arte del dibujo puesto que, al consistir la escritura egipcia en signos figurativos, consecuentemente conllevaba un dominio de las formas⁵⁸. El conocimiento de la escritura estaba reservado sólo a unos pocos y requería de muchos años de aprendizaje, siendo uno de los oficios más valorados por la sociedad de su tiempo. La profesión de escriba era la recomendada a los jóvenes en los textos que nos han llegado del llamado género sapiencial o didáctico. Como señalaba Khety a su hijo Pepy en la *Sátira de los Oficios*, mientras le acompaña a la escuela de la Residencia⁵⁹:

(el oficio de escriba) es más grande que cualquier otra función; no existe en la tierra su igual.

Esta condición de escriba, sin duda, proporcionaría a Irtyesen una situación privilegiada y muy reconocida entre los demás miembros de su misma profesión artística, los cuales no contarían con su misma preparación intelectual.

Pero, ante todo, Irtyesen era escultor  (*ksti*)⁶⁰. Un escultor orgulloso de su oficio. Es el primer artista de la historia que habla de su trabajo como un talento que no está al alcance de cualquiera y que sólo unos pocos elegidos pueden lograr. Al igual que hicieran otros altos funcionarios y miembros de la élite de su tiempo, que utilizaron sus estelas para encumbrar sus logros en las empresas militares o civiles en las que participaron, Irtyesen nos habla con orgullo de su arte porque para él fue su maestría su gran logro particular.

Cabría entonces preguntarse si existieron en el Reino Medio otros personajes tan preparados como Irtyesen, poseedores de los mismos tres títulos: supervisor de artesanos, escriba y escultor, o que, al menos, ejercieran conjuntamente dos de ellos. Para encontrar

⁵⁷ *ḥmwt pw nt šhpr ntt tẓw tpi ḥsk.(w)*, *Campes.* 320. Allen 2014: 304.

⁵⁸ Barta 1970: 64.

⁵⁹ Papiro Sallier II. Versión de Serrano Delgado 2021: 318.

⁶⁰ Ward 1982: n° 1561.

una respuesta a esta pregunta se ha consultado la base de datos creada por Ilin-Tomich⁶¹, disponible en Internet. Esta excelente herramienta, que aporta gran cantidad de información sobre personas y oficios del Reino Medio, recoge 107 entradas que se refieren a personas que ejercieron el oficio de escultor. Son datos constatados en estelas, sellos, y otras inscripciones. Pues bien, no hay constancia de que alguno de ellos fuera además supervisor de artesanos, ni de que tampoco alguno fuera también escriba, títulos ambos dignos de mención si así los hubieran ostentado. Se podría afirmar por todo ello que el caso de Irtysen fue único en su tiempo.

⁶¹ Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de> [consultado el 04/09/2025].

2. SOBRE EL ARTE DE LA ESCULTURA EN TIEMPOS DE IRTYSEN

2.1. El oficio de escultor

Para conocer el estilo de vida de los escultores durante el Reino Medio, aparte del testimonio de Irtysen, no se dispone más que de los datos dispersos que aportan otras estelas de escultores, las representaciones artísticas de ellos mismos ejerciendo su oficio —todas ellas procedentes de tumbas del Reino Antiguo— y, por último, lo que algunos textos literarios han podido revelar al respecto. Los datos son, por tanto, de procedencia e índole muy diversa, muy dilatados en el tiempo y, lamentablemente, muy escasos. No obstante, es posible recrear una aproximación al oficio de escultor mediante el análisis minucioso y el establecimiento de comparativas de toda la información recogida.

Es ampliamente aceptado por los eruditos que en la cultura del antiguo Egipto los oficios eran enseñados, principalmente, de padres a hijos. Es de suponer, por lo tanto, que el oficio de escultor también así lo fuera. El propio Irtysen afirma en la línea trece de su estela que inició a su hijo mayor en el secreto de su arte. Sin embargo, no ha llegado noticia alguna sobre el proceso de aprendizaje de los escultores. Existe una cantidad significativa de escenas en las decoraciones figuradas de las tumbas en las que se representa a escultores trabajando en sus esculturas, sin embargo, en ninguna de ellas aparecen niños aprendices trabajando junto con ellos. Hay un caso muy interesante, en las paredes de la tumba de Ankhmahor en Saqqara, de la dinastía VI, en donde aparecen dos niños⁶² (uno de ellos muy deteriorado) que comparten el mismo espacio que ocupan cinco escultores mientras están trabajando en cuatro estatuas. Según indican sus respectivas leyendas, se trata de hijos del visir, no de niños aprendices. No deja de ser ésta una representación del todo anecdótica y costumbrista, en la que los escultores de la tumba han querido dejar reflejada la curiosidad de estos niños, quienes, con su ir y venir, pasarían algún tiempo enredando en el taller mientras se realizaban las estatuas de su padre.

En lo que respecta al oficio de escriba, existen evidencias de la impartición de clases para su formación en escuelas desde el Primer Periodo Intermedio⁶³. Sin embargo, sería muy arriesgado pensar que existieran escuelas similares para los escultores, a pesar de que parte de su trabajo —el concerniente con la elaboración de jeroglíficos— estaba íntimamente relacionado con los conocimientos propios de los escribas, porque, como queda reflejado en la *Sátira de los Oficios*, ambas profesiones no gozaban de la misma consideración socialmente:

Cuando (aún no) es (más que) un niño, ya comienza el escriba a florecer. Se le

⁶² Ambos niños se llaman Ishfi. No está del todo claro si es el mismo niño en dos edades distintas, o dos niños diferentes. Véase para este respecto: Kanawati – Hassan 1997: 35, lám. 7a y 40.

⁶³ Baines 1983: 580. Para los escribas, cf. los trabajos de Piacentini 2002, y, más recientes, los de Allon – Navrátilová 2017 y Ragazzoli 2019.

saluda; es enviado para realizar misiones cuando (aún) no ha alcanzado (la edad) de llevar faldellín (?). Nunca vi a un escultor como mensajero, ni que un orfebre fuera enviado⁶⁴.

En cuanto a aspectos relacionados con el ejercicio del oficio del escultor, se han conservado en los relieves de tumbas del Reino Antiguo un buen número de escenas de escultores trabajando en sus estatuas, aunque, sorprendentemente, ninguna de ellas refleja el trabajo del escultor en relieves, cuando es éste precisamente el medio a través del cual se ha plasmado para la eternidad el ejercicio de su oficio.

Las escenas que nos han llegado datan de tiempos bastante anteriores a Irtyesen, no obstante, son muy ilustrativas sobre el oficio. Gracias a estas escenas se conocen muchas de las herramientas, soportes y técnicas que usaban estos artistas. De gran interés es la escena de la tumba de Ty, en Saqqara, de la dinastía V, en la que se representa a varios escultores trabajando juntos en lo que serían hasta ocho estadios diferentes del trabajo de escultor (fig. 4). Desafortunadamente, sólo tres se conservan completos. En ellos se pueden apreciar las diferentes fases en que constaba el trabajo de la escultura, desde el desbaste inicial de la piedra, pasando por el tallado propiamente dicho de la escultura, hasta el pulido final. Asimismo, se representan las diferentes herramientas utilizadas, como las mazas, cinceles (fig. 5), piedras para pulir y azuelas.

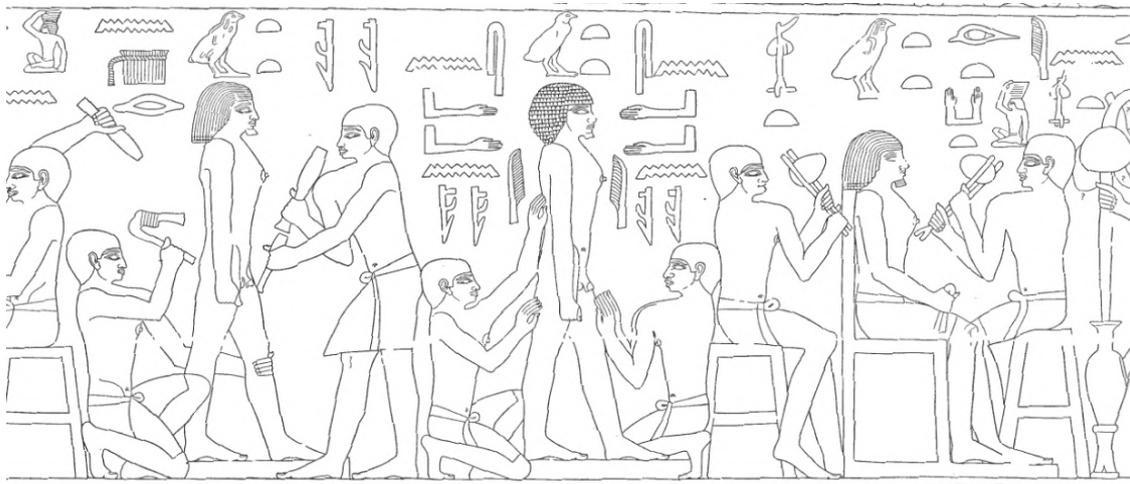


Figura 4. Tumba de Ty. Saqqara. Dinastía V. Capilla muro sur.
(Wild 1966: lám. 173).

⁶⁴ Papiro Sallier II. Versión de Serrano Delgado 2021: 318.



Figura 5. Maza y cincel. Dinastía XII, Senusert I. MMA 24.1.76
© The Metropolitan Museum of Art.

El trabajo en relieves implicaba el esfuerzo de varios artífices puesto que las superficies a tallar necesitaban una serie de tratamientos previos antes de acometerse la obra escultórica propiamente dicha. Estos trabajos de preparación de superficies, consistentes en rascados, enyesados y pulidos, seguramente serían ejecutados por los aprendices del oficio. Una vez preparadas las superficies, se acometía el trabajo de diseño de la composición. Para ello, se dibujaban cuadrículas, normalmente en color rojo, que servían de ayuda para el ajuste tanto de las figuras como de los jeroglíficos en sus debidas proporciones⁶⁵. Sin embargo, el uso de estas cuadrículas es algo posterior a la estela de Irtyesen, pues no se utilizaron antes de la dinastía XII⁶⁶. Lo que sí conocería Irtyesen, muy probablemente, sería un sistema de líneas horizontales a modo de guías que empezó a utilizarse desde la dinastía V y que tuvo su continuidad a lo largo de todo Primer Periodo Intermedio⁶⁷. Un buen ejemplo de este primitivo sistema se puede apreciar en la estela Cairo CG 20003 (fig. 6). Resulta muy interesante la conservada en la estela inacabada de Useruer (*wsr-wr*) (fig. 7), de principios de la dinastía XII, que se conserva en el Museo

⁶⁵ Cf. Robins 1994.

⁶⁶ Robins 1994: 64.

⁶⁷ Robins 1994: 70-71, fig. 4.6.

Británico⁶⁸. En ella se pueden apreciar las diferentes fases que formarían el proceso de creación artística. Sin duda el primer paso habría sido la fase de planificación del conjunto total de la obra, mediante la utilización de bocetos realizados en papiros u *ostraca*. Tanto las escenas como el texto serían previamente seleccionados para formar un programa iconográfico coherente, el cual sería diseñado por personas cualificadas en lo que a iconografía y reglas del decoro se refiere, que algunas veces podrían ser los propios escultores, según su preparación en la materia, pero seguramente las más de las veces estarían asesorados por escribas o sacerdotes. En el caso de Irtyesen, si se consideran los conocimientos que él decía poseer, muy probablemente sería él mismo el responsable de esta primera fase creativa, y no sólo de la ejecución final de la obra. Sin olvidar que, a su vez, él mismo también sería supervisado por alguna entidad superior, coartando cualquier contravención de las normas del *decorum*, puesto que no hay que olvidar que los artistas y artesanos estaban completamente integrados en las estructuras socioeconómicas dependientes de la monarquía y de los templos, lo que propiciaba que quedara poco espacio a la expresión de la genialidad.

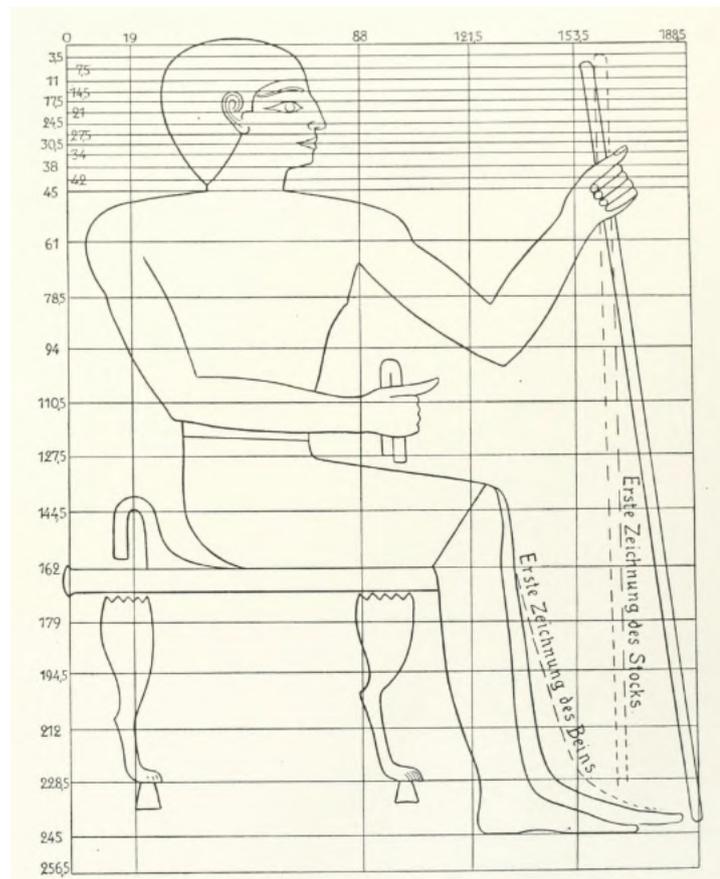


Figura 6. Sistema de líneas característico del Primer Periodo Intermedio.
Museo del Cairo CG 20003.
(Lange – Schäfer 1902: lám. 119)

⁶⁸ BM EA 579. Véase *Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom*: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/2319> [consultado el 04/09/2025].



Figura 7. Estela inacabada de Useruer. Dinastía XII. BM EA 579.

© The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

No se tiene noticia de cómo sería el lugar de trabajo de los escultores en el Reino Medio, ni siquiera del Reino Antiguo, porque las escenas referidas a ellos en las tumbas no aportan información alguna al respecto. Existe constancia de cómo serían los obradores referidos a otros oficios manuales, como carpinteros o tejedores, gracias a las maquetas funerarias tan utilizadas en la primera mitad del Reino Medio, pero por el momento, no se ha encontrado ninguna que represente un taller de escultura⁶⁹. Sí se tienen datos de tiempos muy posteriores a Irtyesen, como es el conocido taller del escultor Tutmosis, autor del busto de Nefertiti. Es de suponer que trabajarían en estos talleres

⁶⁹ En cuanto a escenas artesanales, sólo se han representado talleres de artesanía de la madera (preparación de tablones), alfareros, artesanos del metal y fabricantes de sandalias. Existe, sin embargo, una estatuilla que se cree que representa a un escultor, pues lleva un mazo en la mano. Sin embargo, está sentado y no está activo. Se trata de la pieza conservada en el Museo de Turín, con número de inventario S.1207. Véase sobre esta estatuilla Donadoni 1988: 18; Seipel 1989: 42, n° 39; Ballet – Cuvigny 2000: 189, 233, cat. 164. Mi agradecimiento a Gersande Eschenbrenner Diemer por la información facilitada mediante comunicación personal.

cuando se tratase de esculturas pequeñas, estelas y otro tipo de monumentos similares, pero no sería así cuando fueran grandes obras, ni, lógicamente cuando se trabajase en los relieves de tumbas y templos.

Según ha quedado plasmado en las escenas del Reino Antiguo, los escultores trabajaban en equipos, normalmente de pie, pero también se les representa a veces sentados en taburetes (fig. 4). Cuando el tamaño de las estatuas era grande, el trabajo se realizaba al aire libre, con la ayuda de andamios, como puede verse en la decoración de la tumba de Rekhmire (TT 100) de la dinastía XVIII, en Sheikh Abd el-Qurna (fig. 8). Y muchas veces en las propias canteras, donde se han encontrado restos de diferentes épocas⁷⁰.



Figura 8. Tumba de Rekhmire (TT 100), Sheikh Abd el-Qurna. Dinastía XVIII.
MMA 30.4.90

(Nina de Garis Davies 1935, © The Metropolitan Museum of Art)

Durante el Reino Medio muchos escultores, seguramente los mejores, se

⁷⁰ Connor 2018: 24.

formarían y trabajarían en la corte de Itji-Tauy, en proyectos propios de la Residencia, pero, al mismo tiempo, hay constancia de la existencia de talleres provinciales plenamente establecidos. Los más importantes fueron los de Abidos, donde vivió y trabajó una importante comunidad para producir estelas privadas para la necrópolis⁷¹; pero, además, hay noticia de otros puntos del país, como son Edfu, Elkab, Hieracópolis, Esna, Gebelein, Elefantina, y la menos conocida Rizeikat⁷².

En su estudio sobre la escultura en el Reino Medio tardío, Connor llega a distinguir dos tipos de producciones artísticas: una, de encargos de la corte y también de la élite más alta, y otra de trabajos para una élite más baja. La homogeneidad observada en los encargos del primer grupo podría demostrar que pertenecían a escultores formados en instituciones reales⁷³. De ser así, probablemente sería ésta la formación recibida por Irtyesen porque, aunque en su estela no especifica nada al respecto, sí que habla, como más adelante se verá, de su dominio en iconografías referidas exclusivamente al faraón. En cuanto a la producción para élites más bajas, se trataría de trabajos de pequeñas esculturas y estelas para capillas privadas y cenotafios.

De la existencia de trabajos de escultores ajenos a la corte hay constancia ya desde la dinastía V, como demuestra la inscripción en la estatua sedente del sacerdote Memi⁷⁴:

Mandé hacer estas estatuas a un escultor, que quedó satisfecho con el pago y lo que hice por él⁷⁵.

Se han encontrado algunos ejemplos curiosos que llevan a pensar que quizás podría existir algún tipo de trabajo en serie o producciones de *stock*. Se trata de obras que han quedado incompletas, muy probablemente a la espera del encargo, a las que más adelante se les añadiría el nombre o, incluso, el texto. Es el caso de la estatuilla de Uadjnefer⁷⁶ (fig. 9), del Reino Medio tardío, que representa a tres figuras (dos hombres y una mujer) y, sin embargo, los nombres en la parte trasera corresponden a dos mujeres y un hombre⁷⁷; o la estela CG 20097 donde el escultor ha tenido serios problemas para acomodar el texto en el espacio del que disponía para ello⁷⁸, o la estela de Bruselas E.04860, donde se puede leer: “para el ka de...”, pero nunca se llegó a escribir el nombre de su destinatario⁷⁹.

⁷¹ Ilin-Tomich 2017: xii.

⁷² Para un completo estudio de estos talleres durante el Reino Medio tardío véase Ilin-Tomich 2017.

⁷³ Connor 2018: 27.

⁷⁴ Estatua procedente de su tumba en Guiza (D 32+32 A), ahora en el Museo Egipcio de Leipzig (Leipzig 2560).

⁷⁵ *Urk.* I: 225.

⁷⁶ Estocolmo, Medelhavsmuseet 1993: 3.

⁷⁷ Connor 2018: 27.

⁷⁸ Whelan 2016: 290.

⁷⁹ Whelan 2016: 287.



Figura 9. Estatuilla de Uadjnefer. Museo de Estocolmo: MME 1993:3.
© Medelhavsmuseet.

En cuanto a los pagos por los servicios prestados por los escultores no se tiene tampoco mucha información. Eaton-Krauss hace referencia a ciertas afirmaciones que aparecen en tumbas del Reino Antiguo donde el dueño asegura que ha hecho un pago apropiado a los artesanos⁸⁰. No se especifica en qué consiste este pago, pero sería en forma de provisiones, completándolo, a veces, con algún artículo de lujo. En la tumba de Pepiankh, de tiempos de Pepi II, en Meir, sobre la escena de los escultores y junto a una buena cantidad de ofrendas se puede leer: “pan y cerveza para los escultores”. Estas inscripciones tienen, sobre todo, la intención de documentar la generosidad del dueño de la tumba⁸¹. De gran interés es el *ostrakon* hallado en la tumba de Meketre (TT 280) de la dinastía XII⁸² (fig. 10), en el que se especifican los pagos hechos a los artesanos que trabajaron en la tumba: un dibujante, cuatro tallistas, ocho canteros y cinco escultores, entre otros. El pago consiste en 96 panes a repartir entre todos ellos⁸³.

Pero seguramente recibirían también, de forma esporádica, algunos regalos más valiosos en agradecimiento o pago a sus servicios. Tal es el caso del supervisor sección de escultores Ptah-pu-uah (*pth-pw-w3h*), quien poseyó un objeto que podría considerarse de lujo, como es un soporte en forma de anilla de loza vidriada en azul para la sujeción de algún recipiente funerario, quizás como remuneración por algún servicio prestado⁸⁴.

⁸⁰ Eaton-Krauss 2001: 140.

⁸¹ Eaton-Krauss 2001: 140.

⁸² MMA 20.3.161.

⁸³ James 1962: 85-87, pl. 23.

⁸⁴ Petrie Museum of Egyptian Archaeology LDUCE-UC34347. Véase University College London: <https://collections.ucl.ac.uk/Details/collect/74364>. [consultado el 04/09/2025].

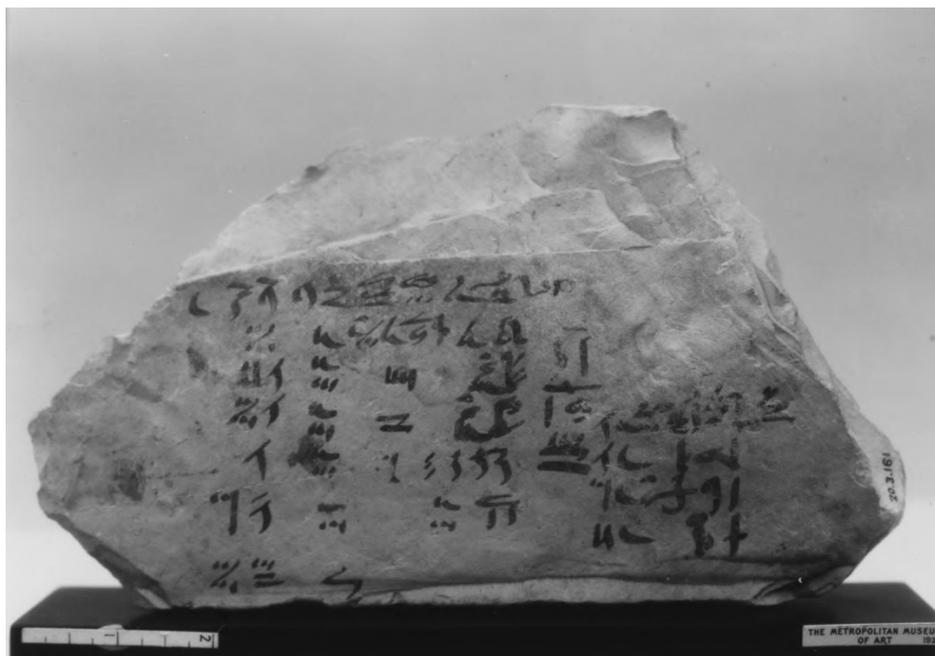


Figura 10. Ostracon. Tumba de Meketre (TT 280). Dinastía XII. MMA 20.3.161
 © The Metropolitan Museum of Art.

2.2. Movilidad del oficio de escultor

Durante el Reino Antiguo, los escultores, como los demás artistas o artesanos, dependían de una institución oficial, ya fuera de la corte o del templo, y cuando trabajaban para particulares en grandes proyectos era porque habían sido cedidos por el rey a los súbditos que así lo mereciesen⁸⁵. Al ser trabajos realizados en la mayoría de los casos para tumbas, es lógico pensar que los escultores gozarían de mayor movilidad que otros artesanos adscritos a las haciendas, sin embargo, en ningún caso viajaban por su cuenta en busca de trabajo⁸⁶. Al final del Reino Antiguo, con la fragmentación de la autoridad central, los artistas siguieron dependiendo de instituciones, pero en este caso de índole provincial, lo que se puede deducir por la aparición de diferentes estilos locales⁸⁷. Durante el Reino Medio, el centro artístico volvió a estar en la órbita de la corte, en Lisht, pero, a pesar de la nueva centralización recuperada en este periodo, existieron talleres a lo largo de todo el país tal y como vienen demostrando estudios de tipo paleográfico, fraseológico, iconográfico y artístico⁸⁸.

Está documentada en este periodo cierta movilidad en cuanto a artistas formados en la Residencia que eran enviados a otros lugares a realizar algún trabajo. Tal es el caso del escultor Shen-setji (*šn-sti*)⁸⁹, supervisor de escultores y escultor en tiempos de Senusert I. Su estela es una de las más grandes y mejor elaboradas perteneciente a un

⁸⁵ Eaton-Krauss 2001: 137.

⁸⁶ Eaton-Krauss 2001: 137.

⁸⁷ Eaton-Krauss 2001: 138. Sobre talleres locales ya en el Reino Medio, véase: Simpson 1974; Franke 1994; Freed 1996.

⁸⁸ Cf. Ilin-Tomich 2017: 71.

⁸⁹ Los Angeles County 50.33.31. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/2090> [consultado el 04/09/2025].

escultor, lo que puede evidenciar que disfrutó de un estatus social elevado (fig. 11). Al final del largo texto de su estela el escultor declara:

Yo he actuado como supervisor de escultores en Amenemhat-Itji-Tauy, ¡Que viva para siempre!, además, he venido a este templo para trabajar bajo la Majestad del Rey del Alto y el Bajo Egipto Kheperkare, amado de Khentamentiu, señor de Abidos, al que se da vida como Ra por siempre y para siempre⁹⁰.



Figura 11. Estela de Shen-Setji. Los Angeles County 50.33.31.

© Los Angeles County Museum of Art.

Cuando Shen-setji abandona Itji-Tauy para trabajar en el templo de Osiris de Abidos es ya un experimentado escultor pues ha ejercido durante su estancia en la capital el cargo de supervisor de escultores. Seguramente fue allí donde se formaría trabajando en encargos relacionados con la corte hasta alcanzar esa categoría superior.

En muchos casos esta movilidad venía provocada por la necesidad de extraer rocas de las canteras para la realización de estatuas y su correspondiente transporte a su lugar definitivo. Para ello se formaban expediciones integradas, entre otros, por todo tipo de

⁹⁰ Véase traducción completa en Faulkner 1952: 3-5.

artífices. En algunas ocasiones, parte del trabajo, sobre todo el de desbastado, sería iniciado en la cantera como así ha quedado demostrado⁹¹. Existen tres inscripciones en las paredes rocosas de los *wadis* de Hammamat y Sinaí, que dejan constancia de este tipo de expediciones. La más interesante es la del *wadi* Hammamat⁹², organizada en tiempos de Montuhotep IV con el objetivo de traer un sarcófago. Con la tropa viajaron varios artistas, todos ellos necesarios para la buena consecución del proyecto: un albañil (*hrty-ntr*), un artesano (*hmwty*), un cantero (*iky*), un escultor (*ksty*) y un escriba de contornos o dibujante (*zš kdwt*). Las otras dos evidencias, menos interesantes por aportar sólo la lista de los integrantes de esta expedición, son las inscripciones Hammamat G 74 de la dinastía XI, en la que participó un escultor llamado Meryu⁹³; y Sinaí 85, de tiempos de Amenemhat III-IV, en la que está mencionado el escultor Ankhu⁹⁴.

2.3. Organización del oficio de escultor

Tanto las estelas, como las decoraciones figuradas de las tumbas, las inscripciones en las rocas de los *wadis*, y otros repertorios escritos son una fuente fundamental para el conocimiento de los diferentes tipos de títulos y oficios existentes en Egipto a lo largo de toda su historia. Sobre el oficio de escultor, y en particular sobre los que ejercieron este arte durante el Reino Medio, se tiene constancia de casos suficientes que sirven para aportar cierta luz sobre la situación social que pudieron gozar estos artistas, datos que, igualmente, sirven para recrear una aproximación a la que podría haber sido la organización profesional de este oficio en aquellos tiempos.

Sobre esta cuestión en particular, la organización del oficio de escultor no se diferenciaría mucho de otras actividades manuales. En el escalón más bajo del oficio estarían los aprendices, que en la mayoría de los casos serían los propios hijos de los escultores y otros niños. No ha quedado constancia de la existencia de algún tipo de prueba o suerte de examen a ser superado por parte de los aprendices para acceder a un grado superior o al título de escultor, circunstancia que no descarta que efectivamente sí la hubiera⁹⁵; de no ser así, el ascenso a escalafones superiores tan sólo dependería de la asignación gradual de tareas cada vez más complicadas, hasta ser considerados por sus maestros dignos de ejercer el oficio como auténticos escultores. Si se extrapola (con toda la cautela necesaria en estos casos) los tres grados o escalafones en los que estaban organizados los oficios en el sistema gremial medieval, no es difícil imaginar que, quizás, la sociedad egipcia funcionara de manera similar, de modo que entre el grado de aprendiz y el de maestro existiera alguna categoría intermedia, paralela a la que ejercía el oficial en la organización gremial. De esta forma, las tareas más tediosas y en absoluto artísticas o creativas, como serían el pulido de superficies, el afilado de herramientas, la limpieza del taller, etc. estarían al cargo de los niños aprendices, mientras que, a medida que estos

⁹¹ Connor 2018: 24.

⁹² Hammamat M 113.

⁹³ Goyon 1957: 94, lám. XXII.

⁹⁴ Gardiner – Peet – Černý: 94.

⁹⁵ Se volverá más adelante sobre ello, pues la estela de Irtyesen podría aportar alguna ayuda al respecto, según sugiere Fischer-Elfert 2002: 24.

fueran creciendo y aprendiendo el oficio, se les asignaría cada vez tareas de mayor responsabilidad, convirtiéndose así en auténticos ayudantes del maestro. Esta suerte de oficiales seguramente tendría un papel bastante activo en las obras, interviniendo en tareas más cercanas al propio ejercicio del arte de la escultura, siendo seguramente su cometido principal el descargar de gran parte del trabajo al maestro escultor, quien realizaría las correcciones finales y las partes de la obra más comprometidas y delicadas. De época posterior a Irtysen han llegado a nosotros pruebas evidentes sobre esta distribución del trabajo entre el maestro y sus asistentes, como son las observadas por Baines⁹⁶ en los relieves inacabados de la pared sur de la Sala de las Barcas del Templo de Seti I, en Abidos y las más recientemente señaladas por Stupko-Lubczynska⁹⁷ en los relieves del Templo de Hatshepsut en Deir-el Medina. En ambos casos se advierten, efectivamente, diferentes manos a la hora de ejecutar las obras: unas, más torpes, en pleno proceso de aprendizaje, y otras, más experimentadas, responsables de las correcciones y remates finales.

Un ejemplo que podría ilustrar que este sistema podría ya existir desde el Reino Antiguo es una escena de la tumba de la dinastía V perteneciente a Ibi, en Deir el-Gebrawi. En ella aparecen tres escultores trabajando en diferentes estatuas⁹⁸. Los tres comparten el mismo espacio y la misma actividad, trabajando cada uno de ellos de manera individual en una pieza distinta; sin embargo, tan sólo figura el nombre de uno de ellos: Seni⁹⁹. Esta ausencia de identidad en los otros dos personajes podría indicar que se trataba de dos escultores en proceso de formación, carentes, por lo tanto, de la categoría suficiente como para que sus nombres pudieran quedar reflejados en la obra. Al no tratarse de niños, podría pensarse que ya habrían superado la fase inicial como aprendices, siendo su categoría más cercana a la de asistentes del escultor principal. Desafortunadamente, no nos ha llegado prueba escrita de un título particular para designar a esta categoría intermedia, a excepción de la mención de un *t3w s'nh*¹⁰⁰ en la estela Philadelphia E 16012, cuya traducción como “ayudante de escultor” no está del todo clara.

Por encima de la categoría de escultor, estaban los supervisores de escultores *im-r kstiw*¹⁰¹, quienes tendrían a su cargo una serie de trabajadores, siendo también los responsables de gestionar, además de la propia obra escultórica, otro tipo de tareas relativas a la organización del trabajo: pagos, relación directa con el patrón, etc. Hay constancia de este título ya desde el Reino Antiguo¹⁰², como es el caso del supervisor Teti, cuyo nombre aparece junto a los de otros tres escultores, los cuales estarían bajo su mando, en la tumba de Duaen-re en Saqqara¹⁰³.

Del Reino Medio han llegado a nosotros más de treinta atestiguaciones de este

⁹⁶ Baines 1989: 26-27.

⁹⁷ Stupko-Lubczynska 2022: 8.

⁹⁸ Véase infra 39, fig. 18.

⁹⁹ Ware 1927: 188.

¹⁰⁰ Miller 1937: 5.

¹⁰¹ Ward 1982: n° 407.

¹⁰² Jones 2000: 958.

¹⁰³ Mariette 1889: 350, citado en Ware 1927: 207.

cargo¹⁰⁴. Se han conservado, además, cuatro sellos de escarabeo pertenecientes a personas con este título y sólo uno de un escultor¹⁰⁵, objetos que utilizarían muy probablemente en el ejercicio de su cargo.

Es de suponer que los supervisores de escultores serían personas mucho más preparadas y con mayor experiencia que los trabajadores a los que controlaban, teniendo seguramente muchos de ellos conocimientos que abarcarían otras materias tales como el conocimiento de los textos funerarios. Existe un caso de la dinastía XI, el supervisor de escultores Intef, de quien queda constancia en una inscripción en la roca en el Wadi el-Shatt el-Rigal¹⁰⁶, el cual, además de este cargo ostentaba otros títulos como gran sacerdote *wab* de la mansión de oro¹⁰⁷ y escultor de palacio (*w^cb ʕ3 m hwt-nbw; mdḥw kstiw m ʕh*).

En la estela Louvre C 39, de la dinastía XIII, aparece representado como personaje secundario, pero no sin cierta preeminencia —puesto que son sólo otros dos más los personajes que allí figuran—, el supervisor de escultores Senebtifi (*snb-ti.fi*), hijo del supervisor de escultores Heru-nefer (*hrw-nfr*). Esta coincidencia en el ejercicio de un mismo cargo de responsabilidad entre un padre y un hijo, podría indicar que el título pudiera ser heredado¹⁰⁸.

Hay constancia de un título muy específico, relacionado con el de supervisor de escultores, que aparece atestiguado dos veces en una misma estela de la dinastía XIII¹⁰⁹. Es el de “supervisor de escultores de la cámara del chambelán”, *imi-r(3) kstiw n ʕt imi hnt*¹¹⁰. Son dos los personajes citados que ostentan este título: Iremsatef (*ir-m-z3t.f*) y Ptah-er-uah (*pth-r-w3h*). Se da el caso de que también existe una atestiguación sobre los artesanos que trabajarían en dicha cámara del chambelán en una referencia en el papiro Boulaq 18¹¹¹. Pero no se tienen más datos al respecto.

Se han atestiguado otros títulos utilizados en el Reino Medio, relacionados con el oficio de escultor, de los que, hasta hoy, nos ha llegado sólo un ejemplo de cada uno. Tal es el caso del título de *mdḥ kstiw m ʕh*, que viene a significar también “supervisor de escultores” (en este caso de palacio) como se traduce en el Ward¹¹², donde se sugiere además que este título de oficial tendría, sin embargo, un grado diferente al de *imi-r(3) kstiw*, pues ambos títulos aparecen juntos en un mismo texto. Se trata de la inscripción en roca ya comentada del Wadi el-Shatt el-Rigal, de la dinastía XI. Este título, que debió caer en desuso a principios del Reino Medio, fue, sin embargo, más ampliamente utilizado en el Reino Antiguo¹¹³.

¹⁰⁴ Todos los datos estadísticos aquí referidos están sacados de la base de datos creada por Ilin-Tomich Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/info>. [consultado el 04/09/2025].

¹⁰⁵ Martin 1971: 220, 1287, 1288, 1592, 654.

¹⁰⁶ Petrie 1888: lám. XV, n° 473.

¹⁰⁷ Nombre dado al taller de escultores. Jones 2000: 166. Traducido por Winlock 1940: 149 como canteras de alabastro.

¹⁰⁸ No hay datos suficientes para poder confirmar esta cuestión. En relación a este tema véase Favry 2016.

¹⁰⁹ Cairo CG 20520. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/675> [consultado el 04/09/2025].

¹¹⁰ Ward 1982: n° 408.

¹¹¹ Quirke 2004: 34.

¹¹² Ward 1982: n° 818.

¹¹³ Jones 2000: 1743, 1744, 1745.

Único también es el caso de Renef-ankh (*rn.f.ꜥnh*), guardián de los secretos en la cámara de oro (taller de escultura) y escultor (*hrj-sšt3 ḥwt-nbw; ksti*)¹¹⁴; o el caso del que no nos ha llegado el nombre, registrado en un bloque de piedra procedente de la capilla de Ameniseneb¹¹⁵, en Hawara, del Reino Medio tardío, que contiene el título (*hri*)-*tp kstiw*, es decir, jefe de los escultores.

A finales del Reino Medio se empezó a utilizar un nuevo cargo que ha sido atestiguado para diez oficios diferentes. Es el cargo *imi-r(3) wꜥrt n X*, donde X indica el oficio¹¹⁶. Para Ward la traducción sería “supervisor del gremio de X” y para Quirke “supervisor de sección de X”¹¹⁷. Este título está atestiguado para escultores (*imi-r(3) wꜥrt n kstiw*) sólo en cuatro ocasiones. Una de ellas es en un soporte de fayenza que debía de servir para sostener algún tipo de recipiente en donde se nombra a Ptah-pu-uah como poseedor de este cargo¹¹⁸; otros dos casos son en dos estelas diferentes en las que ostenta este título un hombre llamado Inadjut (*in-ꜥdwt*)¹¹⁹; y un cuarto caso en la estela BM EA 844 (fig. 12) en la que, junto a otros escultores, se nombra con este título a un tal Nehy (*nhy*).



Figura 12. Estela BM EA 844.

© The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

Es interesante señalar que en esta última estela también aparece Inadjut, pero

¹¹⁴ Cairo CG 20457. Véase: Quirke 2004: 77.

¹¹⁵ Ashmolean AN 1889.1021.

¹¹⁶ Ward 1982: n° 118.

¹¹⁷ Traducción del término según Quirke 2003: 90.

¹¹⁸ Petrie Museum of Egyptian Archaeology LDUCE-UC34347. Véase University College London: <https://collections.ucl.ac.uk/Details/collect/74364> [consultado el 04/09/2025].

¹¹⁹ Estelas Leiden AP 42 y Habachi Heqaib n° 47.

todavía simplemente con el título de escultor, por lo que es uno más de los artistas que está trabajando bajo la supervisión de Nehy, cargo al que tendría la oportunidad de acceder más adelante. Casi todos los oficios en los que está constatado este título de “supervisor de sección” —título que podría indicar una cierta tendencia a la agrupación de tipo profesional— son de carácter artesanal, puesto que, además de los escultores, también lo utilizaron los fabricantes de patas de muebles, fabricantes de barcos, joyeros, orfebres de oro y de cobre, canteros, escribas de contornos, además de para lavaderos y jefes!¹²⁰.

Sería muy aventurado afirmar que existió algún tipo de agrupación de tipo profesional entre los miembros de este oficio durante el Reino Medio, pero sí es interesante observar que hay un cierto número de estelas, todas pertenecientes al Reino Medio tardío, en las que aparecen representados varios artistas, lo que, al menos, indicaría cierto grado de camaradería entre ellos. Ejemplos de este respecto son la estela Cairo CG 20715¹²¹, perteneciente al escriba de contornos Senefer (*snfr*), junto con el que aparecen sus dos hijos, también dibujantes, y el escultor Senebef (*snb.f*); y Cairo CG 20722¹²² en la que se citan hasta diez escultores. Muy interesante, por la variedad de títulos relacionados con el oficio de escultor que quedan constatados en ella, es la estela BM EA 844 (fig. 12)¹²³. Es una pieza de tamaño realmente reducido (36 × 23,5 cm), pero muy bien aprovechada porque se prescinde en esta estela de la parte figurativa, estando reflejados sólo los nombres, títulos y filiaciones de los interesados. La fórmula de ofrendas introductoria dedicada a Anubis es común para todos. Tras ella aparecen inscritos los nombres, entre otros, de los escultores Kemes (*kms*), Renef-seneb (*rn.f-snb*), Renes-seneb (*rn.s-snb*), Beby (*bb.y*), Iunau (*iwn-3w*), el supervisor de escultores Seshenu (*sšnw*), el supervisor de sección Nehy (*nh.y*) y el supervisor de sección de canteros¹²⁴ Kebu (*kbw*).

Existen algunas estelas en las que aparecen relacionados un escultor y un escriba de contornos (*zš kdw*), lo que podría indicar cierta asociación de ambos para la realización de trabajos hechos en equipo. Un ejemplo de ello es la estela del Museo de Budapest¹²⁵, de finales de la dinastía XII, en la que un escultor (de nombre ilegible) aparece entre los familiares y allegados del propietario de la estela, el escriba de contornos Meref-imeny (*mr.f-imny*). De gran interés es el caso del anteriormente mencionado escultor Inadjut, también de finales de la dinastía XII o principios de la XIII, quien hasta en tres ocasiones¹²⁶ aparece asociado al escriba de contornos Iufernisen (*iw.f-n.i-r.sn*).

¹²⁰ Ward 1982: n^{os} 109-119.

¹²¹ Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/856> [consultado el 04/09/2025].

¹²² Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/1062> [consultado el 04/09/2025].

¹²³ Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/1315> [consultado el 04/09/2025].

¹²⁴ *imi-r(3) w^crt n thntiw*.

¹²⁵ Budapest. 51.2144. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/2525> [consultado el 04/09/2025].

¹²⁶ BM EA 242, Habachi Heqaib 47 y Leiden AP 42. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/2658> [consultado el 04/09/2025].

Gracias a estas tres estelas se puede tener conocimiento además de la evolución profesional de este artista pues, mientras que en una de ellas es solo escultor, en las otras dos¹²⁷ ya ejerce el título de supervisor de sección de escultores (*imi-r(3) w^crt n kstiw*).

2.4. Estatus social

En cuanto al estatus social y económico que los escultores pudieron gozar en el Reino Medio habría que distinguir, en primer lugar, la situación social que ellos y otros artistas tendrían en comparación con los demás oficios manuales y, en segundo lugar, establecer si existieron diferencias notables entre los mismos miembros de la profesión.

En relación a otros oficios artísticos más cercanos al concepto actual de artesanía o lo que se suele llamar “artes menores”, es decir, orfebres del oro y del cobre, ebanistas, fabricantes de vasijas de piedra, etc., los pintores, dibujantes y escultores, gozaban, sin duda, de un mejor reconocimiento social, como se puede comprobar, ya desde el Reino Antiguo. Uno de los indicios que así lo demuestra es que, mientras que a otros trabajadores de oficios manuales se les denominaba muy frecuentemente como *pr-n-dt*, expresión que indica que estaban adscritos a una hacienda o familia, no existe ningún registro en el que se nombre a ningún escultor de esta manera¹²⁸. Esto se debería, sobre todo, a que sus trabajos eran de carácter temporal, lo que les concedería cierta movilidad. Mientras que los servicios de otros artesanos eran requeridos de manera cotidiana, el trabajo de los escultores terminaba cuando acababa su trabajo, momento en el que volverían a sus obligaciones con el rey, puesto que estaban adscritos a la corte y cuando realizaban este tipo de trabajos para altos funcionarios lo hacían por concesión real. Por lo que lo más prudente sería pensar que gozarían de una situación social intermedia, superior a la de los criados, campesinos y pequeños artesanos, pero sin llegar a pertenecer a la élite de la sociedad.

A pesar de la opinión de Wilson, quien afirma que no existiría un reconocimiento hacia el artista más allá del momento de la finalización del trabajo, pues a los patrones no les enorgullecía particularmente que una obra estuviera hecha por un artista afamado¹²⁹, se hace difícil imaginar que recibieran el mismo reconocimiento que otros artesanos. De los escultores dependía que el nombre de sus patrones perdurara en sus tumbas eternamente, lo que no sucedía con los productos creados por orfebres, carpinteros o alfareros. Esta gran responsabilidad y la mayor trascendencia del “producto” creado por los escultores, necesariamente, tenía que conferirles un grado superior de reconocimiento social. No hay que olvidar, además, que, por su trabajo, sería necesaria una relación muy estrecha con sus patrones, pues tendrían que estar en contacto con ellos para decidir el aspecto final de los encargos, ya fuese la elección de las escenas a realizar en las tumbas, o particularidades relacionadas con la imagen de los interesados en sus estatuas funerarias. Esta estrecha relación se prolongaría en el tiempo, a medida que fuesen progresando la ejecución de los encargos, pues, es de suponer que los patrones seguirían

¹²⁷ Leiden AP 42 y Habachi Heqaib n° 47.

¹²⁸ Drenkhahn 1976: 68.

¹²⁹ Wilson 1947: 245.

con curiosidad la marcha de los mismos y visitarían los obradores o las tumbas hasta la finalización del trabajo.

Otra de las evidencias que hacen pensar que los escultores disfrutarían de un mayor reconocimiento social con respecto al resto de los artesanos son algunos ejemplos de representaciones de ellos mismos en las paredes de las tumbas, en pleno ejercicio de su profesión, excepcionalmente acompañadas de sus nombres y títulos, lo que no ocurría nunca con los de otro tipo de artesanos. Un claro ejemplo de esta práctica es el que ofrece la decoración de tumba de Pepiankh en Meir, de tiempos de Pepi II. En la pared occidental de la primera cámara, está representado el dueño de la tumba sentado mientras supervisa las diferentes tareas de sus empleados. En diferentes registros están realizando sus oficios los orfebres, los taladradores de piedra, ebanistas, carpinteros y escultores. A todos ellos acompañan leyendas explicativas de las tareas que realizan o incluso frases coloquiales a modo de diálogos relacionados con su quehacer. En ningún caso quedan reflejados sus nombres. Sin embargo, en contraste con estos, en la parte dedicada a los escultores, el texto que acompaña a las imágenes de dichos artistas en pleno ejercicio de su labor, indica precisamente sólo sus cargos y sus nombres: son el escultor Itjau (?) (el nombre mutilado intencionadamente) y el escultor, Sobkemhat (*sbk-m-h3t*) (fig. 13). Y no sólo eso; además, junto a ellos figura un espacio repleto de ofrendas con la leyenda “pan y cerveza para los escultores”, con lo que el patrón demuestra su generosidad a la hora de recompensar a los artistas por la gran responsabilidad que representa el crear las estatuas funerarias para perpetuar su nombre.

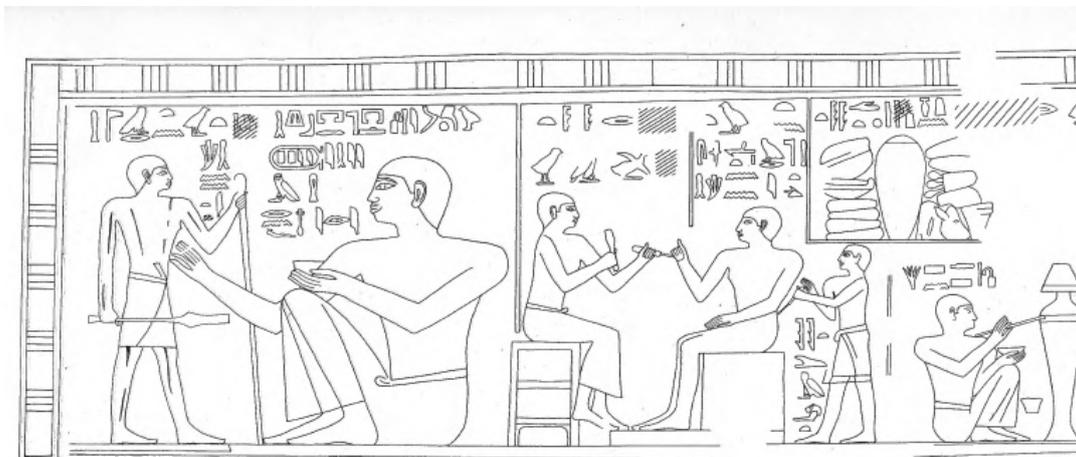


Figura 13. Tumba de Pepiankh en Meir.
(Blackman 1953: lám. XVIII).

En cuanto al estatus económico de los escultores, es lógico pensar que existirían diferencias entre los que, por su maestría, conseguirían mayor número de trabajos, en relación con otros cuyas obras fueran más mediocres. Sin duda, habría artistas más valorados por ser mejores en su oficio, como ha venido sucediendo a lo largo de todas las épocas de la historia hasta nuestros días. Porque, aunque en la cultura egipcia no existía un concepto de arte cercano al nuestro, puesto que sus creaciones estaban sujetas a convenciones muy estrictas al servicio del faraón, de los templos o de los ámbitos funerarios, sí que preferían y disfrutaban de las obras bellas y bien ejecutadas, como han

demostrado largamente. Sin duda fueron capaces de valorar la pericia y la sensibilidad particular de cada artista, y de distinguir y premiar a los mejores, pues la excelencia en el arte nunca es igual para todos los que la ejercen y siempre han existido genios que han destacado en el grupo al que pertenecen, como fue el caso de Irtyesen.

Ya desde el Reino Antiguo nos han llegado dos interesantes ejemplos que vienen a ilustrar este reconocimiento de la excelencia del oficio de ciertos escultores por parte de sus patrones. Uno de ellos es el conservado en Saqqara, en la mastaba del Ptahhotep¹³⁰, visir del faraón Djerkara, de la dinastía V, donde el escultor Ny-anh-ptah aparece retratado sentado plácidamente en una barca mientras es agasajado por un sirviente con una bebida, en el mismo momento de inclinar una vasija en su boca para saciar su sed (fig. 14). Al mismo tiempo que sucede esta escena, en las barcas adyacentes todos los personajes representados se afanan en los duros trabajos de pesca y manejo de las barcas. La escena es de tal expresividad, en cuanto al movimiento de los cuerpos allí representados en el ejercicio de su trabajo, que casi se puede escuchar el fragor del momento y sentir el sudor de los protagonistas producido por el esfuerzo. Mientras tanto, el escultor Ny-anh-ptah, ajeno al bullicio que hay a su alrededor, es el único al que le está permitido disfrutar de un plácido paseo por la marisma, mientras es atendido por un sirviente; y es también el único sobre el que existe una inscripción: “su amado y venerado, el supervisor de escultores Ny-anh-ptah”¹³¹. La escena habla por sí sola. Con esta imagen de sí mismo, un auténtico autorretrato, el escultor Ny-anh-ptah, quiso dejar testimonio para la posteridad de la situación privilegiada y reconocida que gozó en vida, siendo públicamente favorito del visir Ptahhotep.

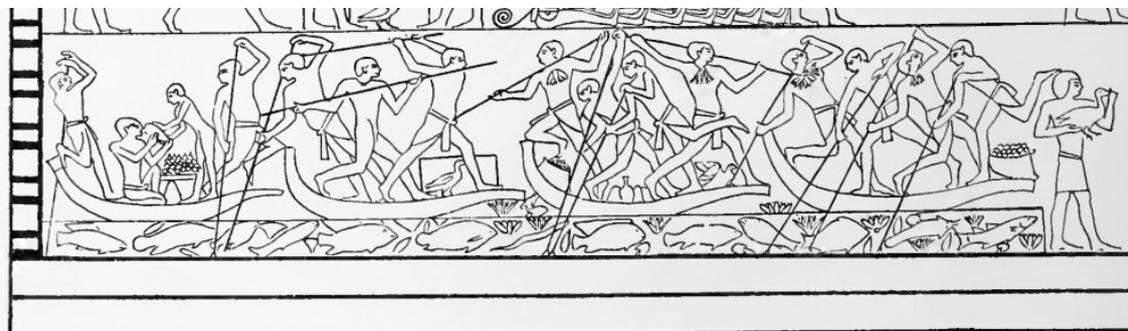


Figura 14. Tumba de Ptahhotep en Saqqara (detalle).
(Davies 1900: lám. XXI).

Otro caso, también del reinado de Djerkara, de un escultor recompensado por su patrón, es el del escultor del Adorno Real, Khu-ui-ptah, quien es representado en la tumba de Uerirni, en Sheikh Said en presencia de su patrón, mientras disfruta con él, como único invitado y ante su mesa de ofrendas, de la música y de la danza (fig. 15).

¹³⁰ Saqqara D 64.

¹³¹ *mry.f im3hw imj-r kstj(w) n-ꜥnh-ptḥ.*

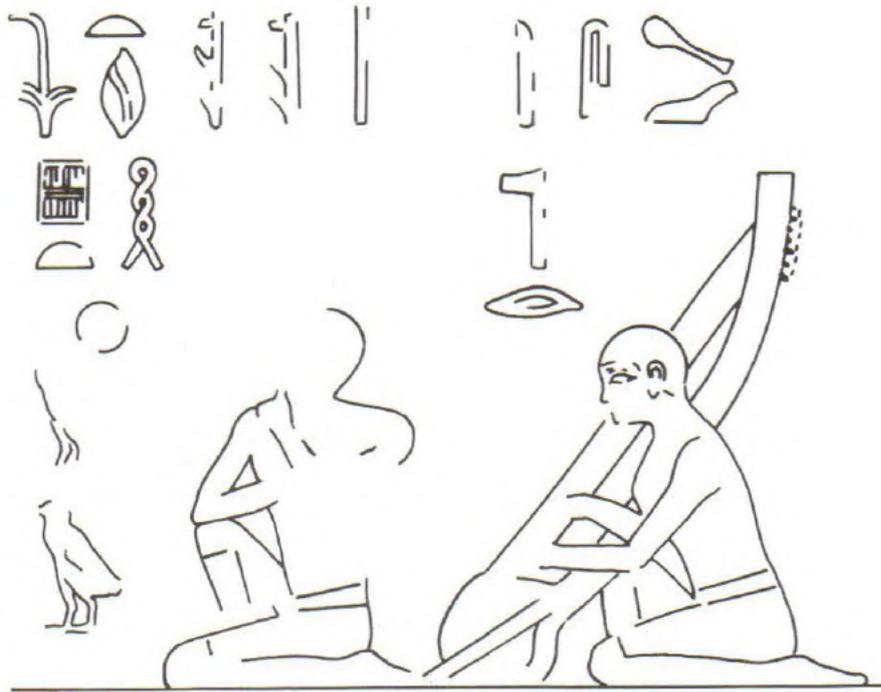


Figura 15. Tumba de Uerirni.
(Davies 1901: láms. IX-X).

En consecuencia, estas diferencias en el reconocimiento del buen hacer de ciertos escultores se traduciría no sólo en su estatus social, sino también en el económico. Aunque se trata tan sólo de vestigios un tanto triviales, el hecho de que existan algunas estelas en las que el propietario de la misma era un escultor, podría aportar algo más de luz sobre el tema, sugiriendo que tal vez estos gozaron de una mejor situación económica o un mejor poder adquisitivo frente a otros escultores de los que tan sólo se tiene noticia por ser personajes secundarios, formando parte del grupo de allegados o colegas que aparecen en estelas pertenecientes a otras personas.

Sin embargo, si se tiene en cuenta la ingente cantidad de estelas que ha llegado a nuestros días, son escasas las estelas pertenecientes a escultores. Y este hecho no deja de ser sorprendente, sobre todo si se tiene en cuenta el fácil acceso que ellos tenían a los materiales para utilizar como soporte con los que crear su propio monumento, aunque sólo se tratase de pequeñas piezas de desecho, y más siendo ellos mismos, sin la necesidad de encargar a un tercero, los que los ejecutasen. En este sentido la estela perteneciente al escultor Mentju-user (*mnt.w-wsr*)¹³² y su esposa Hepu (*hp.w*), que data del Primer Periodo Intermedio (fig. 16), una de las más antiguas pertenecientes a un escultor, es de unas medidas verdaderamente pequeñas para la época (16,5 x 29,5 cm), circunstancia que podría deberse a esta posibilidad de aprovechamiento de un fragmento de desecho para la confección de una estela propia. Anterior a esta es la que, a falta de nuevos hallazgos,

¹³² Walters 22.134. Véase *Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom*: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/18076> [consultado el 04/09/2025].

puede ser la más antigua, perteneciente al escultor Hasef¹³³, de la dinastía VI, procedente de Saqqara.

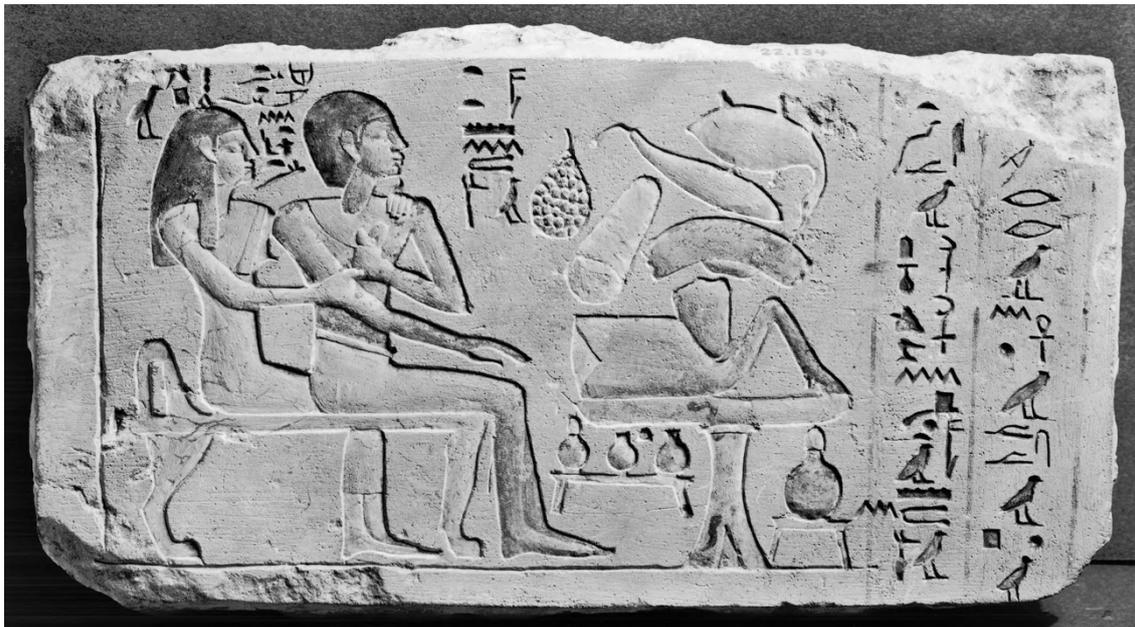


Figura 16. Estela del escultor Mentju-user. The Walters Art Museum 22.134.
© The Walters Art Museum. CC0

Del Reino Medio existen unos cuantos ejemplos de estelas propiedad de un escultor, siendo, sin lugar a dudas, la más importante la de Irtysen, por la interesante información que aporta en su largo texto sobre el arte de la escultura. Otras estelas pertenecientes a escultores que proporcionan algún dato relevante sobre el oficio, todas ellas del Reino Medio temprano también, son la de Shen-setji (*šn-sti*)¹³⁴ quien, como hemos visto, hace reseña en su estela de su traslado a Abidos para trabajar allí en un proyecto del rey; o la del escultor User-uer (*wsr-wr*)¹³⁵, quien, al dejar su estela inacabada (fig. 8), seguramente no fue consciente de la valiosísima información que legaba para la posteridad. Sin duda, de haber sido completada, su estela habría sido una de tantas; sin embargo, al no ser terminada, se puede descubrir en ella todo el proceso creativo del escultor, desde la utilización de la cuadrícula de regla, que servía de ayuda para lograr las proporciones y composición adecuadas, hasta la progresión concienzuda del trabajo del artista, quien, por alguna razón se detuvo cuando casi tenía su estela terminada.

La mayor parte de los ejemplos que han sobrevivido de estelas pertenecientes a escultores son del Reino Medio tardío. En esta fase final del periodo se abandonó la práctica de hacer estelas con largas autobiografías referentes a un solo protagonista, prefiriéndose estelas que sirvieran para beneficiar a un mayor número de personas. Por esta razón, son estelas que aportan muy poca información más allá de los títulos y

¹³³ Ny Carlsberg ÆIN 1679. Koefoed-Peterson 1948: 1, lám. 1.

¹³⁴ Los Angeles County 50.33.31. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/2090> [consultado el 04/09/2025].

¹³⁵ BM EA 579. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/2319> [consultado el 04/09/2025].

filiaciones de los interesados. De este tipo cabe citar la del escultor Sara (*z3-r*)¹³⁶ (todavía de principios de la dinastía XII); las de Horemhat (*hr-m-ḥ3t*)¹³⁷ y Djati (*d3-ti*)¹³⁸, de tiempos de Amenemhat II; y las de Ibet (*ibt*)¹³⁹, Daishutef (*d3i-šwt.f*)¹⁴⁰, Kemes (*kms*)¹⁴¹, Satep-ihu (*z3-tp-ih.w*)¹⁴², Khensu (*hnsu*)¹⁴³ y el supervisor de escultores Ptah-uer (*ptḥ-wr*)¹⁴⁴, de pleno Reino Medio tardío; además de la capilla funeraria monolítica en miniatura de Seshenu (*sšn.w*)¹⁴⁵.

De todos estos monumentos son destacables la estela del escultor Sara y la capilla monolítica de Seshenu por ser piezas más elaboradas en las que la mano del artista ha querido recrear para sí una pieza singular. En el caso de la capilla, se trata de un bloque monolítico con forma de templo *pr-nw* que cuenta con decoración en sus cuatro caras, y un orificio en la parte alta que serviría para mantener encendida una antorcha, tal y como se puede deducir por el texto que acompaña, que es un himno a una antorcha procedente, en parte, de los *Textos de las Pirámides*¹⁴⁶.

En cuanto a la estela del escultor Sara, se trata también de una estela única, por aportar en su parte trasera una imagen frontal del propio escultor, a modo de estatuilla, a la que deliberadamente se ha destruido el rostro. En la cara delantera se representa a sí mismo además de a otros veintiséis personajes en diferentes actitudes, sin contar un último registro en el que aparecen unas diez figuras más de diminuto tamaño. Se trata de su familia, de la que nombra, sorprendentemente a dos padres y dos madres, además de varios hermanos y algunos colegas escultores¹⁴⁷.

Por último, es también destacable la estela del escultor Ibet (*ibt*)¹⁴⁸, porque además de ser uno de los pocos que pudo hacerse una estela para sí mismo, no escatimó en dejar constancia de la prosperidad que había logrado gozar en vida al llenar el espacio alrededor de su mesa de ofrendas con todo tipo de objetos considerados de lujo y bienestar como

¹³⁶ Ashmolean AN E.3921. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/563> [consultado el 04/09/2025].

¹³⁷ Louvre C 180. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/782> [consultado el 04/09/2025].

¹³⁸ Cairo CG 20031. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/691> [consultado el 04/09/2025].

¹³⁹ Louvre C 186. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/1362> [consultado el 04/09/2025].

¹⁴⁰ Cairo CG 20736. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/2010> [consultado el 04/09/2025].

¹⁴¹ BM EA 844. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/1315> [consultado el 04/09/2025].

¹⁴² Sens 325. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/3941> [consultado el 04/09/2025].

¹⁴³ Clère MSS neg. A17/43. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/5660> [consultado el 04/09/2025].

¹⁴⁴ Wien ÄS 115. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/1816> [consultado el 04/09/2025].

¹⁴⁵ Dahshur Exc. no. 128+136+142. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/3199> [consultado el 04/09/2025].

¹⁴⁶ Fakhry 1961: 63-64. Sólo las últimas siete líneas eran ya conocidas por los *Textos de las Pirámides*: 1660f. Cf. Whelan 2016: 325 y ss.

¹⁴⁷ Sobre esta estela, véase Dakin 1938.

¹⁴⁸ Louvre C 186. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/1362> [consultado el 04/09/2025].

son cuatro alabastrones para aceites, dos vasijas, dos cofres, dos espejos y un perro (fig. 17). En la estela aparece también representado su padre, Nefery (*nfri.(i)*), escultor como él, de quien seguramente aprendería el oficio desde niño.



Figura 17. Estela de Ibet. Louvre C 186.

© 2007 Musée du Louvre / Christian Décamps.

2.5. Obras firmadas

Los artistas egipcios no fueron del todo anónimos. No son muchos los ejemplos que existen de escultores u otros artistas que plasmaran su nombre en su obra a modo de testimonio de su autoría, pues no fue esta una práctica habitual en la cultura egipcia. Existen, sin embargo, excepciones desde tiempos muy tempranos en los que hay una necesidad por parte de los artistas, ya sean dibujantes o escultores, de perpetuar sus nombres en sus obras. Los soportes donde aparecen estas “firmas” son las paredes de las tumbas y las estelas, lo que por un lado evidencia la intención de disfrutar de los mismos beneficios funerarios que sus propietarios, al compartir con ellos los mismos espacios de expresión, pero también, ¿por qué no?, demuestran una clara intencionalidad de manifestar con orgullo un trabajo bien realizado y de acuerdo a las normas, principios y tradiciones que componen las reglas del *decorum*.

En su trabajo sobre las firmas de los artistas egipcios, Edith W. Ware¹⁴⁹ distingue dos sistemas utilizados por los artistas para dejar constancia de su autoría en la obra realizada. Uno de ellos, el más antiguo, es el que la autora llamó “método del retrato”, consistente en la representación figurada del artista, ya fuese en el ejercicio de su oficio o simplemente su imagen, pero, obviamente, siempre acompañada de su nombre y título, de manera que pueda ser considerada una firma como tal. Son más los ejemplos que han sobrevivido de representaciones de artistas trabajando sin la etiqueta con su nombre, que los que sí lo hicieron, lo que vendría a indicar que sería una práctica que no podrían llevar a cabo sin el beneplácito de sus patrones. En estos casos excepcionales lo habría permitido el patrón con el deseo de “hacer un reconocimiento a un trabajador por cuenta ajena del que se había sentido satisfecho”¹⁵⁰. El segundo sistema es el que Ware denominó “método marginal”, consistente en la inscripción del nombre del artista en algún lugar en los márgenes de su obra.

Del primer sistema o “método del retrato”, han sobrevivido una serie de ejemplos que se refieren tanto a pintores como a escultores. En lo que concierne al arte de la escultura, el más antiguo, que se remonta a la dinastía IV, se encuentra en la capilla de la reina Meresankh¹⁵¹, en Guiza. En ella quedó constancia del escultor, al mostrarse a sí mismo trabajando sobre la estatua sedente de la reina, y gracias a la leyenda sobre su cabeza que reza: “el escultor In-kaf”. A continuación, aparece representado un pintor, sin título ni nombre, aunque se sabe, gracias a otra inscripción de la tumba, que se trata del escriba de contornos Rahay.

De la dinastía V es el caso del escultor Ptahshepses, quien aparece representado con su título (*shd ksty*) y su nombre, mientras trabaja ayudado por varios oficiales en la estatua del visir Ptahshepses¹⁵² en su tumba en Abusir. También del mismo periodo es la puerta falsa de la tumba de Djefau, en Saqqara, en la que aparece representado el

¹⁴⁹ Ware 1927: 187.

¹⁵⁰ Wilson 1947: 245.

¹⁵¹ G 7530-7540. Smith 1949: 351, fig. 232. Para una imagen en color, véase Digital Giza. The Giza Project at Harvard University: <http://giza.fas.harvard.edu/ancientpeople/4630/full/> [consultado el 04/09/2025].

¹⁵² Son coincidentes los nombres del escultor y el visir. Verner 1977: 48-49.

sacerdote *ka* y escultor Irenptah¹⁵³, sosteniendo un incensario mirando hacia el hueco del nicho, hecho que para Ware¹⁵⁴ puede ser indicio de la autoría de la obra.

Como ejemplo de la dinastía VI es el caso de anteriormente citado de Seni¹⁵⁵, cuyo nombre y título de “escultor” (*ksti*) aparece sobre su cabeza (fig. 18), mientras está esculpiendo la estatua de una mujer en la tumba de Ibi en Deir el-Gebrawi¹⁵⁶. Junto a él aparecen otros dos escultores, quizás en calidad de asistentes, pues no figura el nombre de ninguno de ellos, como ya ha quedado previamente comentado.



Figura 18. El escultor Seni. Tumba de Ibi en Deir el Gebrawi.
(Davies 1902: lám. XIV).

De esta misma dinastía son los dos escultores que aparecen representados trabajando en la tumba de Pepiankh en la necrópolis de Meir (fig. 14). Uno de ellos está sentado en un taburete mientras está esculpiendo una estatua. Se trata del supervisor de escultores Itjau (*(imi)-r3 ksty(w) (i)t3w*). El otro, de pie es el escultor Sobkemhat (*ksti sbk-m-h3t*).

Todos estos ejemplos demuestran que la iconografía más comúnmente empleada para registrar la autoría de una obra fue la representación de los propios artistas en el acto de ejercer su arte. Existen, sin embargo, dos casos verdaderamente originales por su ruptura con este convencionalismo iconográfico. Se trata de los casos ya comentados del escultor Ny-ankh-ptah, quien se representa a sí mismo descansando en una barca (fig. 14), o el escultor del Adorno Real, Khu-ui-ptah, que lo hace disfrutando del banquete funerario junto a su patrón (fig. 15).

El segundo método, denominado “marginal”, consistente en la plasmación de la firma en algún rincón o margen de la obra es más apropiado para estelas y esculturas que para tumbas. Es por ello por lo que los ejemplos que nos han llegado son de estelas del Reino Medio. Uno de los ejemplos más interesantes es la estela BM EA 242, de la dinastía XIII (fig. 19), donde el escultor Inadjut (*in-ḏwt*) y el escriba de contornos Iufenirsen (*iw.f-n.i-r.sn*) aparecen representados junto con sus nombres, títulos y filiaciones. Se da la circunstancia de que sus imágenes ocupan un discreto lugar en el último registro de la

¹⁵³ Mariette 1889: D 25, 253.

¹⁵⁴ Ware 1927: 193.

¹⁵⁵ Supra 27.

¹⁵⁶ Ware 1927: 188.

estela, además de que son de menor tamaño con respecto a los demás personajes representados, lo que evidencia que los dos artistas no forman parte de la composición principal de la estela, sino que constituyen un grupo aparte, con una clara intención de dejar constancia de que son ellos los autores de la estela. Hay que añadir, además, que también aparece escrito en este mismo registro el nombre de un trabajador de la piedra (*kdw*), Renseneb (*rn-snb*), aunque sin imagen propia. Teniendo en cuenta que este oficio sería igualmente necesario para la producción de una estela, se puede concluir que este registro constituye una suerte de firma de los tres artistas participantes (cantero, dibujante y escultor), quienes, evidentemente, contarían con el permiso de su cliente para poder dejar reflejados sus nombres en su obra.

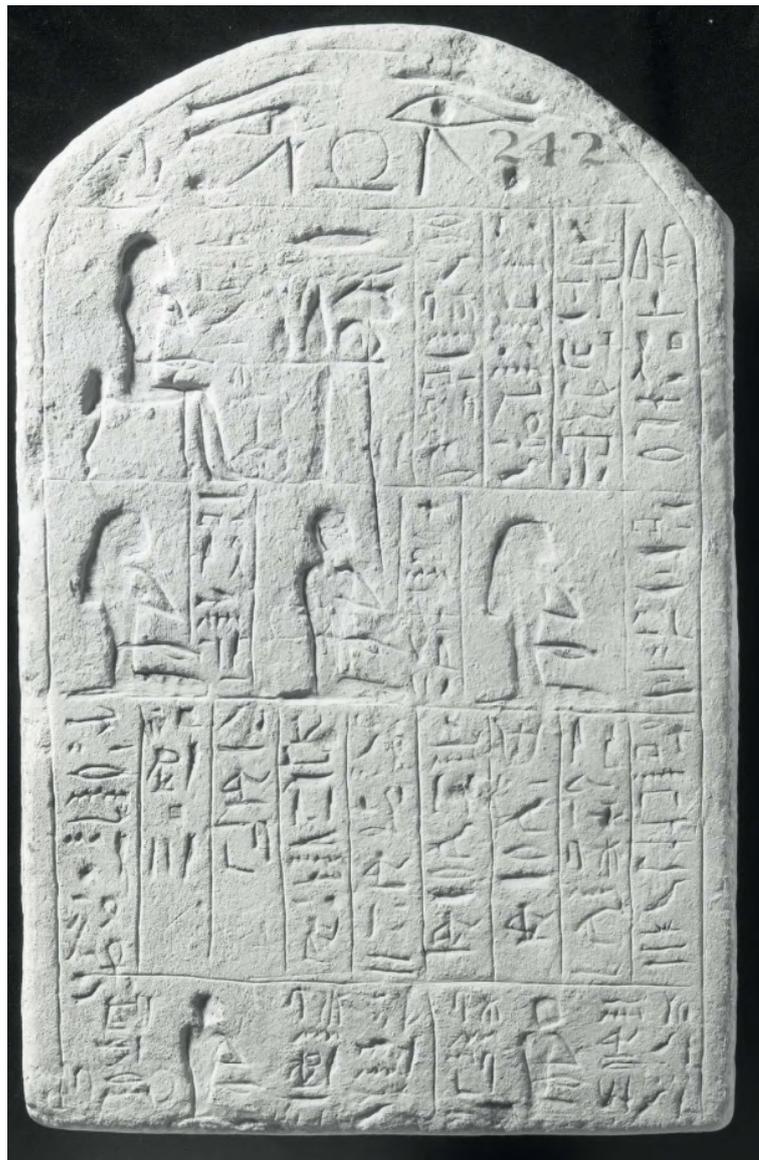


Figura 19. El escultor Inadjut y el escriba de contornos Iufenirsén. BM EA 242.
© The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

La estela BM EA 774¹⁵⁷ del Reino Medio tardío podría indicar también una intención parecida por parte del autor de la misma. En esta estela vienen representados en el segundo registro el escultor Djedusobek (*dd.w-sbk*) (fig. 20) y tras él un carpintero o cortador de piedra¹⁵⁸ del cual no se dice el nombre, pero sí su filiación como hijo de Uadjet (*w3dt*).

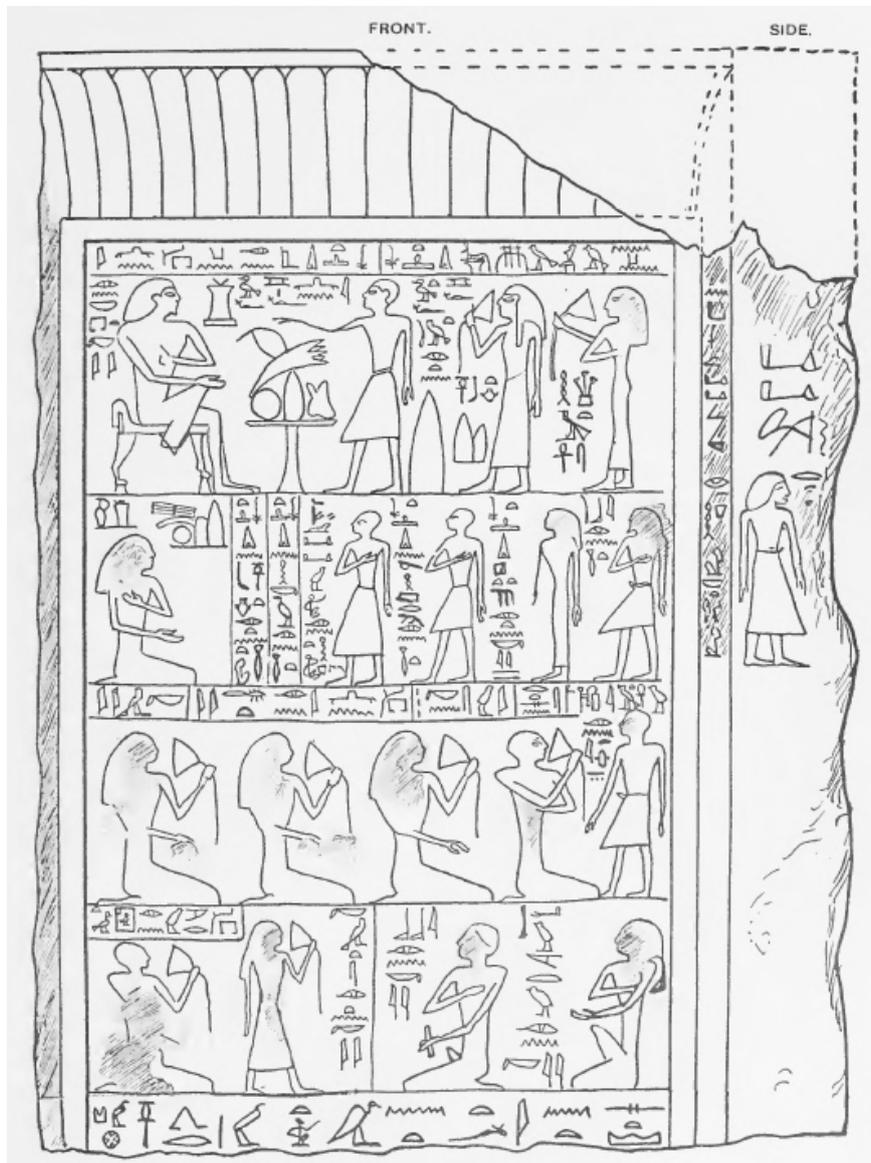


Figura 20. El escultor Djedusobek.
(Scott-Moncrieff 1912: lám. 11).

La actitud de estos dos personajes es distinta al del resto de los representados en la estela pues, junto con otros dos personajes más que les siguen, no están ni arrodillados, ni oliendo una flor de loto, ni en cualquiera de las otras actitudes funerarias que muestran

¹⁵⁷ Véase *Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom*: <https://pnm.uni-mainz.de/4/inscription/3260> [consultado el 04/09/2025].

¹⁵⁸ Son estas dos las traducciones admitidas al título *mdhw*.

los demás, sino que, al estar de pie con un brazo en el pecho y mirando al personaje femenino principal de la estela (no dice si se trata de la esposa), indican una clara actitud de pleitesía o subordinación hacia ella. De nuevo se trata de dos personajes relacionados con la elaboración de una estela los que aparecen representados juntos. Además, en el tercer registro, manifiestamente incluido de manera forzada en un pequeño espacio sobrante, aparece representado un escriba ¿de contornos? Como en la estela anterior, todo lleva a sospechar que son estos tres los ejecutantes de la obra. Pero todavía esta estela nos ofrece una curiosidad más pues el escultor Djedusobek hace un nuevo guiño para dejar patentemente manifiesta su autoría al colocar una imagen de sí mismo en el canto lateral derecho de la estela. Parece una imagen aislada, sin embargo, no lo es, porque va sutilmente acompañada de una corta inscripción vertical, inscrita, en este caso sí, en la parte frontal de la estela, contigua a su imagen del canto, en la que, no sin cierta dificultad, se puede leer su nombre y el de su madre.



Figura 21. El escultor Nefertem. Brooklyn 37.1347E.
© Brooklyn Museum. CC-BY.

La estela en la se hace más evidente la intencionalidad del escultor en registrar “su firma” es la estela Brooklyn 37.1347E¹⁵⁹ (fig. 21). Es de finales de la dinastía XII o

¹⁵⁹ Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/3148> [consultado el 04/09/2025].

dinastía XIII y perteneció a un hombre llamado Heku (*hkw*), el cual aparece representado frente a su hijo Ptah-uenenef (*pth-wnn.f*), ante una mesa de ofrendas. En un segundo registro, dos mujeres Ta-netet-ny (*t3-ntt-ny*) y Neferu (*nfrw*) también se muestran una frente a la otra en una mesa. No hay más personajes. La estela es sencilla en su composición, tan sólo adornada en su parte alta por una cornisa *cavetto* y dos gruesas molduras de toro que enmarcan la escena. Es en la parte baja de la estela, sobre en el único espacio liso y sin decoración, en la parte que representa el zócalo de esta auténtica capilla funeraria, donde aparece perfectamente centrada, tallada de forma rotunda y sin imagen alguna que la acompañe, lo que es la auténtica firma del artista que la realizó: “el escultor Nefertem” (*ḳsti nfr-tm*).

Existe otro caso con la misma intencionalidad, pero que no alcanza la rotundidad de Nefertem, en el que la firma aparece en la parte baja de la estela a modo de zócalo. Se trata de la estela del cantante Neferhotep (*nfr-ḥtp*)¹⁶⁰ (fig. 22). De igual manera, sólo con el nombre y el título, sin imagen alguna que acompañe, deja constancia de su autoría, en este caso, el dibujante de contornos (*zš-ḳdwt*) Renseneb (*rn-snb*).



Figura 22. El dibujante de contornos Renseneb. Leiden AP 34.
© National Museum of Antiquities, Leiden.

¹⁶⁰ Leiden AP 34. Véase *Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom*: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/1100> [consultado el 04/09/2025].

Una forma muy sutil de indicar la autoría de la obra se puede observar en un fragmento de lo que fue un pedestal de una estatuilla, también del reino Medio tardío, encontrada en Dahshur, perteneciente a un hombre llamado Ptah-pu-uah (*pth-pw-w3h*)¹⁶¹, adscrito al culto del *ka* de la pirámide de Sneferu. En la escena representada en este pedestal hay dos hombres, uno frente al otro, con una inscripción entre ellos. Son, a la derecha, el sacerdote lector y dibujante (*hry-ḥbt zš-ḳdwt*) Ameny (*imny*); y a la izquierda, el escultor Sneferu (*snfr.w*) el cual lleva una bandeja con cinco panes cónicos y una gran flor de loto. Delante de él una inscripción que reza “ofreciendo pan *ḥdt* para el *ka* de Ptah-wah” y sobre su cabeza la escueta frase “hecho por” (*ir.n*), sin necesidad de añadir el nombre, que ha sido mencionado en una línea más arriba, justo por encima. Indicando con gran ingenio que es él el autor de la obra.

Un caso muy interesante, que no ha sido señalado hasta el momento, lo ofrece la estela del supervisor de hacienda Khenti-khetyiun (*hnt.i-ht.y-iwn*)¹⁶² también de finales de la dinastía XII (fig. 23). Es una estela sin ninguna representación figurada, en la que un largo texto está repartido en dos columnas y veintiuna líneas. Se trata de una tediosa enumeración de todos los familiares y allegados del propietario. Padres, abuelos, hijos, esposa incluso tíos son mencionados en ella, siempre sólo uno de ellos en cada línea y siempre siguiendo dicha mención el mismo formato:

Su (hermano, padre, etc.) (querido) N₁ hijo de N₂.

Sin embargo, existen dos líneas que, de manera ciertamente abrupta, ofrecen una estructura distinta. Son las líneas dieciséis y la diecisiete de la columna derecha. En la dieciséis, tras la presentación de uno de los hijos con el formato mencionado, aparece sorprendentemente escrito inmediatamente a continuación el nombre del escultor Sneferu (*snfr.w*):

Su hijo, su amado, Senebef, nacido de Iki. El escultor Sneferu¹⁶³.

Y a continuación, en la línea diecisiete, tras la presentación de uno de los hermanos, se puede leer una extraña mención:

Su hermano, su amado, Hepuur, nacido de Satra, nacido de Tetiemsas¹⁶⁴.

¹⁶¹ Dahshur Exc. no. 200. Fakhry 1961: 53-55 (6), fig. 351 y lám. LXVII. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/2/inscription/3209> [consultado el 04/09/2025].

¹⁶² Firenze 2564. Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/2/inscription/524> [consultado el 04/09/2025].

¹⁶³ *s3.f mr.f snbf ir.n iki ḳsti snfrw.*

¹⁶⁴ *sn.f ḥpw-wr ir.n s3t.r^c ir.n tti-m-s3s.*



Figura 23. El escultor Sneferu. Firenze 2564. Detalle.
Fotografía cedida por su autor, Hans Ollermann.

Esta segunda madre, que aparece escrita de forma incongruente, es realmente la madre del escultor Sneferu. El artista, de una manera muy sutil, ha aprovechado dos espacios que habían quedado en blanco al final de dos líneas contiguas con textos muy cortos. Tras la presentación de los dos personajes en cuestión que ocupaban estas dos líneas, quedaban espacios suficientes para incluir, en el primero, su nombre, y en el inmediatamente inferior, el de su madre. Puede apreciarse, además, que la escritura, que en el inicio de ambas líneas era suelta y espaciada (como en el resto de la estela), se hace apretada en ambos finales de línea; lo que viene a corroborar que se ha escrito posteriormente de manera intencionada, aprovechando esos pequeños espacios sobrantes. ¿Cuál pudo ser el propósito del escultor con esta acción? Tal vez se trataba de una manera muy sutil de firmar su obra o quizás se incluyó de aquella manera en la larga lista de allegados del difunto para conseguir él mismo y su madre los mismos beneficios funerarios que los demás, ¡quién sabe si a escondidas de la voluntad del propietario! Muy probablemente fuera esta última su intención, pero fuera cual fuere la razón, el escultor Sneferu dejó “firmada” su obra y con ello consiguió pasar a la posteridad.

De gran atrevimiento resulta la firma del escultor Ptah-en-menu (*pth-n-mnw*) (fig. 24), de finales del Reino Medio, quien deja por dos veces su nombre inscrito en la estela 6¹⁶⁵. Utiliza para ello dos zonas, que originalmente iban a quedar vacías, en el luneto de la estela, rellenándolas, de manera algo apretada, con su nombre y profesión, de forma que comparte el mismo espacio en el que están inscritos el nombre del faraón Nimaatre y las representaciones de Osiris y Anubis.

¹⁶⁵ Véase *Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom*: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/798> [consultado el 04/09/2025].



Figura 24. El escultor Ptah-en-menu. Louvre C 6.
 © 2007 Musée du Louvre / Christian Décamps.

También de finales del Reino Medio y procedente de Dahshur es la capilla funeraria en miniatura monolítica, perteneciente al escultor Seshenu (*sšnw*)¹⁶⁶. Fue este un tipo de monumento que probablemente muy pocos se podían permitir, si se consideran los escasos ejemplos que han llegado a nosotros. El supervisor de escultores Seshenu ostentaba además los títulos de maestro de los secretos en la casa [...] (*ḥri sšḥ m pr [...]*),

¹⁶⁶ Dahshur Exc. no. 128+136+142. Fakhry 1961: fig. 387. Véase *Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom*: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/3199> [consultado el 04/09/2025].

maestro de los secretos del cielo y la tierra (*hri sšt3 n pt n t3*), supervisor de artesanos (*imi-r kstyw*) y supervisor del templo (*imi-r(3) hwt-ntr*). En su “llamada a los vivos”, texto que acompaña a la escena del banquete funerario, declara haber hecho él mismo su pequeño monumento, al que denomina *srh*, lo que se podría traducir como monumento conmemorativo¹⁶⁷. En otro de los cuatro lados que forman esta capilla, aparece representado junto a él su hijo Khajeperra-seneb (*h^c-hpr-r^c-snb*), también supervisor de escultores, hecho que podría sugerir que este cargo se podía transmitir de padres a hijos.



Figura 25. El escultor Ankhtifi. Philadelphia E 16012.

© Penn Museum.

La estela Philadelphia E 16012¹⁶⁸, de la dinastía XIII, es una pieza excepcional, pues está inscrita en ambas caras, además de en los cantos laterales y superior. La cara principal tiene la escena del banquete funerario, ante el que está sentado el dueño de la estela, el sacerdote *wab* Sasopedu-iienhab (*s3-spdw jj-n-hb*) (fig. 25), sobre el que hay un

¹⁶⁷ *Wb.* IV: 200 (lo compara con *m^ch^ct*). Literalmente *s + rh* “hacer conocer”. Para *m^ch^ct*, véase Olabarria 2020b.

¹⁶⁸ Véase *Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom*: <https://pnm.uni-mainz.de/2/inscription/867> [consultado el 04/09/2025].

texto escrito en siete columnas. Tres de ellas lo ocupan la fórmula de ofrendas, y las otras cuatro están dedicadas a sendos personajes allegados del difunto: su padre, su madre, una hija (todos ellos con una pequeña imagen de pie) y el escultor Ankhtifi (*ʿnh.ti.fi*) (en este caso sin imagen). Esta posición, en el extremo derecho de la cara principal de la estela, compartiendo el espacio funerario con el difunto y sus tres familiares más directos, no sólo muestra el nivel de cercanía que tendría con él —son muchos los personajes mencionados en la estela, pero todos en la parte trasera y en los cantos laterales—, sino que, además, podría indicar la autoría de la obra. En la parte trasera, en la penúltima línea se hace mención, además, de un ayudante de escultor¹⁶⁹.

Por último, tal vez se trate de una firma el hecho de que en la sencilla estela Louvre C 194¹⁷⁰ (fig. 26), sin decoración alguna, perteneciente al escultor Ptah-hotep (*pth-ḥtp*), aparezca su nombre mencionado en la parte habitual a continuación de la fórmula de ofrendas y, de nuevo, justamente al final de la misma.

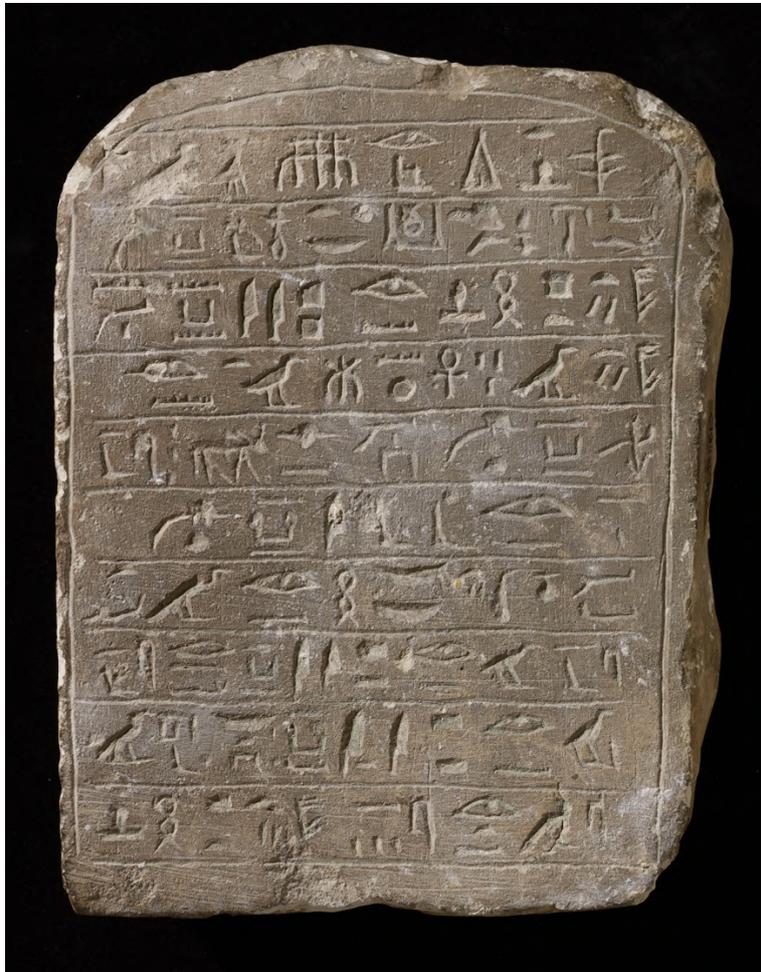


Figura 26. El escultor Ptahhotep. Louvre C 194.
© 2007 Musée du Louvre / Christian Décamps.

¹⁶⁹ Supra 27.

¹⁷⁰ Véase Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de/3/inscription/1874> [consultado el 04/09/2025].

3. EL MENSAJE ESCRITO DE IRTYSEN

Como se ha visto en el capítulo anterior, los datos de los que se dispone sobre el ejercicio del arte de la pintura, tanto anteriores, como coetáneos o inmediatamente posteriores al momento en el que vivió Irtyesen, son ciertamente escasos, dispersos geográficamente y muy dilatados en el tiempo. Son un conjunto de fuentes escritas y figurativas que abarcan desde el Reino Antiguo, más concretamente a partir de la dinastía IV, hasta la dinastía XIII, ya a finales del Reino Medio. Se trata, pues, de datos que abarcan un periodo de unos ¡mil años!, por lo que toda esta información constituye tan sólo un sencillo bosquejo de cómo podría haber sido la vida y el oficio de un escultor en aquellos tiempos. Ciertamente la civilización egipcia tendía a aferrarse a las tradiciones, a las que iba incorporando innovaciones de forma moderada, pero, aun así, se hace arriesgado afirmar que en tanto espacio de tiempo las cosas referentes al ejercicio del oficio fueran siempre iguales.

Lo que sí evidencia este repaso a las fuentes disponibles hasta el momento es que la estela de Irtyesen es un documento único en su especie, dada la valiosa información que aporta sobre el arte de la escultura en su tiempo. Su texto va acompañado además de imágenes que, como habitualmente sucede en la cultura del Egipto antiguo, no sólo decoran la pieza, sino que van cargadas de simbolismo y complementan el mensaje escrito. Como afirma Fischer, el arte egipcio está íntimamente unido a la escritura jeroglífica y la relación entre ellos “es tan complementaria, que es una unidad”¹⁷¹. Sin embargo, los estudios que se han hecho hasta el momento de la estela de Irtyesen son básicamente de tipo filológico, dirigidos, sobre todo, a la traducción del mensaje escrito y al desciframiento de sus partes más enigmáticas. Este desmedido interés por el texto ha provocado que la parte figurativa de la estela no fuera analizada en profundidad, quizás por parecer a simple vista la misma iconografía de siempre, ¡sin serlo! Siguiendo el dicho popular, podría decirse que en la estela de Irtyesen “los árboles no dejan ver el bosque”, cobrando de esta forma las palabras de Fischer gran sentido:

Así, los egiptólogos, siendo sobre todo filólogos, tienen tal vez el derecho de prescindir del arte egipcio. Pero incluso como filólogos, se perderían una apreciación completa del sistema jeroglífico y también carecerían de una apreciación integral de la civilización egipcia¹⁷².

Si tomamos como un todo el mensaje textual y el figurativo de la estela de Irtyesen, descubriremos que ambos se complementan para dar lugar a otro mensaje más profundo y, a la vez, muy sutil. El resultado de analizar todos los elementos aportados por el artista y estudiarlos en conjunto conduce a la conclusión de que ese mensaje final de la estela de Irtyesen es un auténtico alegato por medio del cual el artista reclama para sí el reconocimiento de la excelencia de su oficio. Un oficio que no está al alcance de

¹⁷¹ Fischer 1986: 24.

¹⁷² Fischer 1986: 141.

cualquiera, sino tan sólo de aquellos privilegiados que sepan dominarlo en todos sus aspectos. Un arte que no sólo requiere de la maestría de unas manos hábiles, como sería esperable de un oficio manual o una artesanía, sino de unos amplios conocimientos intelectuales, necesarios para afrontar obras de mayor trascendencia. Y ambas aptitudes las posee Irtyesen. Lo deja expuesto de manera patente por medio de los diferentes puntos tratados en el texto de su estela a la que incorpora una nueva iconografía, una suerte de nueva escenografía creada para sí mismo, del todo rompedora, como se verá, con lo que se había venido haciendo hasta el momento y que viene a ser el remate genial de todo su alegato.

Ambos aspectos, el textual y el figurativo se complementan el uno al otro, para crear un mensaje, en este caso, único y del todo original, por lo que merecen cada uno un análisis pormenorizado de manera individual antes de llegar a su análisis en conjunto. Veamos, pues, en primer lugar, lo que Irtyesen nos cuenta valiéndose de la palabra.

Tras el encabezamiento de la estela en la que se menciona al rey Montuhotep, la fórmula de ofrendas y la presentación de Irtyesen —ya comentados en el apartado dedicado a la estructura general del texto¹⁷³— da comienzo el verdadero discurso del artista. Se trata, efectivamente, de toda una declaración sobre el arte que domina, en la que se autoproclama ser excelente en todo lo que hace. Es, no obstante, un texto muy oscuro por las numerosas dificultades filológicas que contiene. Esto se debe principalmente a que se utiliza un número considerable de términos técnicos que, hasta el momento, no han podido ser cotejados con otros textos similares, por lo que se desconoce por completo su significado y no dejan de ser hipótesis o interpretaciones más o menos acertadas las traducciones que se han dado de esos pasajes más complicados.

El conjunto del texto está perfectamente estructurado en cuatro secciones o apartados —lo que dice mucho de la mente bien organizada de Irtyesen—, que se inician con el enunciado “yo sé/soy conocedor” (*iw.i rḥ.kw*), y que abordan cuatro competencias diferentes del oficio de escultor que podrían resumirse en sus conocimientos intelectuales, estéticos, temáticos, y técnicos.

Como ya ha quedado señalado, no es el objetivo de este estudio la aportación de una nueva traducción basada en un nuevo análisis detallado de cada una de las diferentes dificultades filológicas que presenta, sino que lo que se pretende es dar una visión de conjunto de lo que Irtyesen pretendió comunicar por medio de su alegato. A continuación, apporto mi propia traducción junto con tan sólo algunos comentarios y referencias a las traducciones que me han parecido más interesantes, además de mis propias interpretaciones del mensaje de Irtyesen.

3.1. Transliteración, traducción y comentarios del texto de la estela



¹⁷³ Véase supra 9.

iw(.i) rh.kw sšt3 n mdw-ntr sšmt ʕw nw hbyr hk3 nb ʕpr.n.(i) sw nn sw3t im hr.i

Yo conozco los secretos de los jeroglíficos (lit.: *palabras divinas*) y la realización de las ceremonias festivas; en cuanto a cualquier magia, yo la he adquirido y nada de ella se me ha escapado (lit.: *ha pasado por encima de mí*).

No puede iniciar Irtysen su exposición de una manera más contundente. Al declarar que domina la ciencia de la escritura, que conoce los rituales, además de cualquier aspecto referido a la magia, se autoproclama como un hombre altamente cualificado intelectualmente. Y no en vano es esta su primera afirmación, porque, aunque el texto, como se verá, es todo un alegato sobre el arte de la escultura, para él, la parte intelectual de su trabajo está muy por encima de la manual. Antes de autodefinirse en el párrafo siguiente como un artista excelente (*hmww ikr*), declara en éste que él ha tenido acceso a los más amplios y excepcionales conocimientos. Gracias a su privilegiado acceso a ellos, ha adquirido todo lo necesario para realizar su trabajo con maestría, lo que le ha permitido ocupar un lugar entre los escogidos.

El conocimiento se consideraba una virtud en el antiguo Egipto¹⁷⁴. Son los textos conocidos como “enseñanzas” (*sb3yt*), el medio utilizado para su transmisión. En ellos se pondera el don de la sabiduría, el saber hablar y el saber estar, pero siempre desde la humildad del aprendiz. Es conocida una máxima de las enseñanzas de Ptahhotep que ilustra a la perfección esta idea, con el valor añadido, por el tema que nos ocupa, de que son los conocimientos adquiridos sobre el arte los que se utilizan a modo de comparación:

No te enorgullezcas de tu conocimiento, sino consulta tanto con los ignorantes como con los entendidos, porque nadie alcanza el límite del arte, y no hay artista cuyas habilidades sean perfectas¹⁷⁵.

El conocimiento al que hace alusión Irtysen en su estela es el conocimiento profundo de las liturgias, de los jeroglíficos y de cualquier sabiduría relacionada con los actos y creencias religiosas. Palabras como *rh* (“conocer”), *sšt3* (“secretos”), *hk3* (“magia”) se suceden en el texto. Con ellas, Irtysen puntualiza, en esta primera afirmación, que es poseedor de un conocimiento que no está al alcance de cualquier persona, de una sabiduría que ha alcanzado a través del estudio y que le ha permitido acceder a las más altas esferas del saber.

Es interesante la interpretación de Barta¹⁷⁶, quien entiende que este conocimiento de magias y ceremonias se refiere a ritos de apertura de la boca, los cuales probablemente se realizarían para dar vida a una imagen, de la misma manera que se usaban para devolver

¹⁷⁴ Barta 1970: 81.

¹⁷⁵ Instrucciones de Ptahhotep, líneas 52-56: *m ʕ3 ib.k hr rh.k ndnd r.k hnʕ hm mi rh ni in.tw drw hmt nn hmww ʕpr 3hw.f*. Véase Allen 2014: 171.

¹⁷⁶ Barta 1970: 86-91.

los sentidos al difunto. Y Smith considera que seguramente alude a sus responsabilidades en la organización de procesiones¹⁷⁷.



ink grt ḥmww ikr m ḥmt.f pr ḥry-tp m rḥt n.f

Ciertamente soy un artista excelente en su arte, que ha ascendido a lo más alto por su conocimiento¹⁷⁸.

Con esta afirmación, Irtysen se sitúa a sí mismo en lo más alto de su profesión. Ahora no hace alusión a sus conocimientos intelectuales sino a los manuales. En este momento, el artista da paso a su habilidad con las herramientas, y curiosamente no utiliza el término *ksty* (escultor), sino que prefiere *ḥmww* (artesano/artista), quizás porque esta palabra engloba un número mayor de disciplinas y su intención en todo momento es transmitir su amplio dominio en diferentes materias artísticas. La palabra *ḥmww*, que se traduce generalmente por artesano y menos veces como artista, en boca Irtysen, y tras su declaración de conocimientos superiores, cobra un valor muy cercano a nuestro concepto actual de la palabra artista: una persona capaz no sólo de ejecutar, sino de idear una obra de arte. Es precisamente por ese conocimiento, por lo que él no es un simple artesano dedicado a trabajos puramente manuales, sino que es un artista excelente en su arte. Y es este hecho el que le ha llevado a subir a lo más alto. Gracias a su conocimiento ha logrado el triunfo. Es esta una reivindicación en toda regla del oficio artístico como tarea intelectual. La primera de la que hay constancia en la historia del arte.

A continuación, Irtysen pasa a enumerar en qué consisten estos conocimientos artísticos a los que hace alusión, clasificándolos en tres aspectos distintos como son la práctica, la iconografía y los materiales. Como vemos, a medida que avanza su declaración se puede observar que se trata de una obra perfectamente estructurada, fruto de una mente extremadamente reflexiva.



iw(i) rḥ.kw r3w b3gw f3iwt niwt tp-ḥsb šdt sḳt m pr-ḳ.f r iw ḥḳ r st.f

Yo conozco la materia (lit.: *las partes densas*)¹⁷⁹, y los cálculos de lo correcto (lit.: *los pesos de lo correcto*) y el extraer o el profundizar (lit.: *según salga o entre*) hasta que un miembro quede bien (lit.: *vaya a su sitio*).

¹⁷⁷ Smith 1949: 351.

¹⁷⁸ Literalmente: “salió a la cabeza en lo que aprendió”.

¹⁷⁹ El término *b3g*, se utiliza en medicina para describir el espesor de fluidos y líquidos como sangre y excreciones. También para describir el espesor de la cerveza. Véase Thesaurus Linguae Aegyptiae: [https://thesaurus-linguae-aegyptiae.de/search/sentence?tokens\[0\].lemma.id=53970](https://thesaurus-linguae-aegyptiae.de/search/sentence?tokens[0].lemma.id=53970) [consultado el 04/09/2025].

Tras la proclamación en el fragmento anterior por parte de Irtysen de que él es ante todo un artista dotado de amplios conocimientos intelectuales, pasa seguidamente a abordar asuntos específicamente relacionados con el oficio del escultor, y lo hace hablando, en primer lugar, de los conocimientos necesarios en lo que a técnica se refiere, los cuales dice dominar perfectamente mediante la expresión *iw(.i) rh.kw* (“yo sé”, “yo soy conocedor”). A continuación, Irtysen emplea una de las diversas expresiones confusas que se presentarán a lo largo del texto. Se trata de la expresión *r3w b3gw*. La palabra *r3w* es un plural arcaico de la palabra *r3* que, además de “boca”, tiene otros significados más abstractos como son “parte” y “capítulo”¹⁸⁰. La palabra *b3g* con el determinativo N35A (símbolo del agua) significa “espeso”, “denso”, en relación a los fluidos¹⁸¹. Se han dado múltiples significados a esta expresión, desde los más literales, como hundimientos de aguas y fórmulas de irrigación y cementos (Maspero¹⁸², Sottas¹⁸³ y Baud¹⁸⁴, respectivamente) o como las que proponen Barta¹⁸⁵ y Mathieu¹⁸⁶ más referidas al canon y a las proporciones de una representación.

A mi entender, en este fragmento Irtysen está hablando del gran desafío del escultor a la hora de acometer su obra, que no es otro que el ser capaz de sacar forma a la materia. Es por ello por lo que inicia su exposición diciendo que él conoce la materia con la que trabaja, que conoce sus características inherentes, es decir, su dureza y su densidad. Y es esto a lo que se refiere Irtysen con el término *r3w b3gw*: “las partes densas o espesas”, o lo que es lo mismo: la naturaleza de la materia. Porque él sabe que no requieren el mismo tratamiento un bloque de granito, una placa de caliza o una pieza de madera, por ser todas ellas materias de muy distinta naturaleza, con muy diferentes características de dureza y resistencia frente la herramienta del escultor.

A continuación, Irtysen declara saber “pesar lo correcto”. La expresión *f3iwt niwt tp-ḥsb*, no deja de ser también algo enigmática. El verbo *f3i*, acompañado del determinativo U38 (balanza) significa pesar, pero refiriéndose a algo no material podría traducirse también como “sopesar” o “calcular”. De modo que cuando Irtysen habla de “calcular lo que es correcto” se puede estar refiriendo a su pericia al saber ajustar su obra a la norma, a lo que está establecido de manera convencional, es decir, al canon de proporciones para la figura humana. Por eso, como añade a continuación, sabe la cantidad de materia que hay que arrancar o ahondar para lograr que su obra quede perfecta. Los primeros ejemplos de utilización de cuadrículas como herramienta de ayuda para el ajuste de obras dentro de los cánones de proporciones establecidos son todos posteriores a Irtysen, pues su uso se inició, como queda dicho, en la dinastía XII¹⁸⁷. Sin embargo, el hecho de que no existieran todavía las cuadrículas en tiempos de Irtysen no significa que no existieran convencionalismos en lo referente a las proporciones, pues, como afirma

¹⁸⁰ Wb. II: 389-392.

¹⁸¹ Wb. I: 431.12. Faulkner 1991: 79.

¹⁸² Maspero 1877: 561.

¹⁸³ Sottas 1914: 157 y ss.

¹⁸⁴ Baud 1938: 25 y ss.

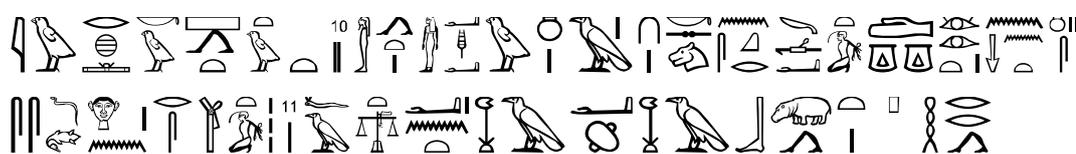
¹⁸⁵ Barta 1970: 91.

¹⁸⁶ Mathieu 2016: 10 y 13, n. f.

¹⁸⁷ Robins 1994: 70.

Robins, el canon del Reino Medio realizado ya con cuadrículas era similar al de las figuras de las dinastías V y VI, hechas sin su ayuda¹⁸⁸.

Completa Irtysen este fragmento, referido a la técnica de la escultura, explicando que él es capaz de sacar de la piedra la materia precisa hasta conseguir las imágenes que quiere representar. Él sabe cuánta cantidad extraer y cuánta dejar. Son los verbos *šdt* y *sꜥꜥt* los que expresan esa fuerza ejercida por escultor tanto para extraer un fragmento de piedra como para horadar lo necesario a fin de lograr partes rehundidas. Con este trabajo el escultor consigue sacar las formas y los juegos de luz a la materia, no sólo en piezas escultóricas sino también en relieves, en cualquiera de sus distintas modalidades: alto, bajo y rehundido. Y es con el dominio o conocimiento de estas tres facetas, la materia, las proporciones y la técnica, con lo que Irtysen consigue “que cada miembro esté en su sitio”, es decir, una obra bien hecha.



*iw(.i) rh.kw šmt twt iwt hmt ꜥhꜥw nw 3 11 ks n skr wꜥt(y) dgg irt n snwi.s ssnd
hr n rswt f3t-ꜥ nt h3ꜥ h3b nmt phrr*

Yo conozco el (modo de) andar de una imagen masculina, el venir de una femenina, la postura correcta de once aves, el ademán poderoso de golpear a un cautivo; cómo es el mirar de un ojo hacia su antagonista y la cara aterrorizada de las víctimas; la medida de un brazo que arponea al hipopótamo y la zancada del que corre.

A continuación de la exposición de los dos aspectos principales que hacen de Irtysen un artista excelente en su oficio, es decir, su esmerada formación en cuanto a materias intelectuales se refiere y su habilidad en el propio proceso escultórico, pasa nuestro protagonista a enumerar las temáticas que domina a la perfección. De nuevo introduce este capítulo con la expresión “yo sé/soy conocedor” (*iw(.i) rh.kw*). En primer lugar, dice conocer y diferenciar la anatomía y gestualidad masculina y femenina, al expresar que sabe representar a cada uno con su particular forma de caminar. Declara, a continuación, su maestría en el dibujo de hasta once pájaros, en su postura erguida (*ꜥhꜥw*). Podría decirse que todos estos eran seguramente considerados temas básicos y de conocimiento general para un artista, por lo que, al declarar su dominio sobre ellos, podría estar indicando Irtysen la superación por su parte de alguna suerte de examen para conseguir el grado de maestro, aspecto que ha apuntado Fischer-Elfert en su estudio sobre la estela¹⁸⁹. Ha llegado hasta nosotros una tablilla de prácticas de escriba, procedente de Guiza¹⁹⁰ en la que hay representados seis dibujos de aves y seis de peces que evidencian

¹⁸⁸ Robins 1994: 228.

¹⁸⁹ Fischer-Elfert 2002: 24.

¹⁹⁰ G 1011. Museo Egipcio de El Cairo JE 37734. Véase Digital Giza. The Giza Project at Harvard University: <http://giza.fas.harvard.edu/objects/54848/full/> [consultado el 04/09/2025].

lo que fueron ejercicios de aprendizaje de escritura de contornos y que muy bien podría servir para ilustrar esta idea.

Aparece de nuevo, a continuación, en este fragmento, una palabra únicamente atestiguada en esta estela. Se trata de *kz*, con un determinativo no del todo identificable, pues podría ser el símbolo F9 (cabeza de leopardo) o, quizás el F3 (cabeza de hipopótamo), y que se ha traducido como “actitud de un prisionero”¹⁹¹. Ambos determinativos suelen aparecer en palabras que indican la idea del “poder” de un dios, de un rey, etc., como son las palabras *phty* o *ʒt*, mientras que la raíz *ks* está presente en el verbo *ksi* (con determinativo A19) con del significado de “inclinarse”. Teniendo en cuenta que a continuación Irtyesen enumera una serie de posturas muy específicas en la iconografía egipcia de todos los tiempos, esta frase, en particular, *kz n skꜣr wꜣt(y)*, podría estar refiriéndose al motivo iconográfico del “rey masacrando al enemigo”, y estar describiendo ese impetuoso y enérgico ademán, ese preciso momento en el que el rey con la maza en alto está a punto de asestar con todo su poder el certero y mortal golpe sobre el enemigo. Esta iconografía está por primera vez documentada en las pinturas de la tumba 100 de Hieracópolis (predinástico-Nagada II) y en la paleta de Narmer, donde adquiere su forma definitiva (3100 a.C.).

Continúa la exposición de Irtyesen con otra frase de significado complejo: *dgg irt n snwi.s*, que ha recibido bastante atención por parte de los estudiosos y también numerosas interpretaciones. Si se considera que la oración depende, como las demás, del verbo principal “yo sé”, podría entenderse como una subordinada nominal y de ahí la geminación del verbo *dgi*, con lo que podría traducirse “yo sé... cómo es como mira un ojo hacia su antagonista”. Este sentido de “oponente” o “contendiente” para el dual *snwi*¹⁹² está atestiguado en otros textos¹⁹³. Con esta expresión puede Irtyesen referirse a los ojos del propio rey en el momento de golpear al enemigo. Y esta idea de sumisión queda completada a continuación con la siguiente oración *ssnd hr n rswt*, en la que se hace referencia al miedo del adversario y que se podría traducir como “la cara aterrorizada de las víctimas”.

Termina este apartado con la mención de otras dos temáticas más, propias también de la iconografía real como son “la caza del hipopótamo”, que, para Mathieu¹⁹⁴, es la alusión al rito de “atravesar el hipopótamo” (*stt h3bw*), atestiguado ya en el reinado del rey Den (dinastía I)¹⁹⁵. Y “la zancada del que corre” (*nmt pꜣrr*) aludiendo muy probablemente a la carrera que realiza el rey en su jubileo.

Podría pensarse, tras lectura de este fragmento completo, que no es más que un resumen del dominio por parte de Irtyesen de todo un repertorio de temáticas propias del arte figurativo de su época; una simple enumeración de iconografías o temas convencionales. Sin embargo, este fragmento está muy lejos de ser una simple lista. Con un lenguaje muy cercano a la poesía, Irtyesen nos está hablando de su capacidad de plasmar en piedra diferentes formas de expresión. Es de las gestualidades y de los ademanes

¹⁹¹ Wb. V: 139.3.

¹⁹² Wb. IV: 148.7-8.

¹⁹³ Urk. VII: 63.11 y *Campes*. B1 265.

¹⁹⁴ Mathieu 2016: 15. Sobre el tema de la caza de hipopótamos, cf. Säve-Söderbergh 1953.

¹⁹⁵ Piedra de Palermo: registro ocho referido al rey Den.

particulares de hombres y mujeres, de animales, del propio rey y de sus enemigos, de lo que ciertamente está hablando. Irtysen no declara saber esculpir una figura, sino su manera de moverse; como tampoco dice saber representar once pájaros, sino su manera de estar en pie; ni simplemente menciona el tema del rey masacrando al enemigo como otro de los temas que domina, sino que habla del ímpetu con el que el rey se inclina para asestar su contundente golpe; y no dice saber representar cautivos y enemigos, sino sus miradas hacia su oponente, llenas de terror; además de la medida de un brazo en una escena de caza o la zancada de unas piernas.

Es éste, sin lugar a dudas, uno de los fragmentos más interesantes del mensaje escrito de Irtysen, porque en él proclama su talento al saber plasmar en piedra todo tipo de expresiones. Porque él sabe que es precisamente esto lo que le convierte en un artista único, ya que no sólo domina las formas, sino también los conceptos, los sentimientos y las expresiones. Es precisamente esta habilidad lo que le diferencia de un simple artesano para convertirle en una artista genial.



iw rh.kwi irt imyt hwt h33(w)t (n).n nn rdit m3h.sn ht n(n) i^c.n n mw

Yo sé cómo preparar los pigmentos y las cosas que nosotros incrustamos, sin permitir que el fuego los destruya ni que lo podamos lavar con agua.

A continuación, Irtysen aborda su dominio en lo que se refiere a la perdurabilidad de la obra. De nuevo inicia su exposición con la expresión “yo sé”, seguida, en esta ocasión por el verbo *irt* (hacer), que sugiere una acción menos creativa y más manual que *hmwt*. La palabra *imyt* lleva un signo desconocido (reproducido arriba) que hace que la palabra tenga un significado aún no claramente descifrado. Han sido varias las propuestas de traducción, tales como amuletos, adornos, fayenzas, pastas coloreadas o pigmentos¹⁹⁶. Pero es difícil saber con seguridad a qué se refiere el artista. Sí es cierto que parece que se trata de ciertos trabajos de remate de las obras escultóricas como podría ser la aplicación de la pintura final o de algunas incrustaciones, tales como los ojos en estatuas de madera, etc. Sea lo que fuere a lo que se refiere Irtysen, lo importante es que además de sus otras habilidades, se declara capaz de dar un tratamiento final a su creación de tal forma que ni “*el fuego la destruya ni la podamos lavar con agua*”. Y tampoco es trivial esta afirmación, porque de lo que habla es de la inmortalidad de su obra, concepto indefectible en la mente de los egipcios, para quienes era fundamental que la memoria, la imagen y el nombre de los difuntos nunca pudieran extinguirse. Ya Nefer-maat, en su tumba de Meidum (dinastía IV), se jactaba de haber desarrollado una técnica para el texto y la imagen artísticamente perdurables:

Es él quien hizo sus dioses (signos) en escritura/pintura que no se puede

¹⁹⁶ Véase resumen de traducciones en Barta 1970: 121-123.

Yo he visto sus obras (lit. *las (cosas) salidas (de) sus manos*)¹⁹⁹ ejerciendo en cuanto supervisor de trabajo²⁰⁰ en todo tipo de metales valiosos, desde la plata y el oro, hasta el marfil o el ébano.

Cierra la exposición de Irtysen esta meticulosa declaración sobre las aptitudes de la persona que va a heredar todos sus conocimientos. Con ella Irtysen justifica que su legado no acabará en cualquier mano, sino que lo va a recibir una persona de su más absoluta confianza, su hijo mayor, el cual ya ha demostrado su habilidad con todo tipo de materiales preciosos, además de que ostenta un cargo de responsabilidad como es el de supervisor de trabajo (*imy-r k3t*). Para Smith²⁰¹ esta afirmación viene a demostrar la escasa distinción que había en la mente egipcia entre el trabajo de un escultor, un pintor o un orfebre. Badawy se pregunta si este excesivo elogio, en cierto modo, podría indicar la autoría de la estela por parte del hijo o si más bien iría encaminado a garantizar un servicio de ofrendas eterno por parte de su hijo²⁰².

Como cierre de esta minuciosa y bien estructurada declaración, se incluye en la estela una segunda fórmula de ofrendas que sirve para hacer de nexo o puente con las dos escenas representadas inmediatamente debajo: la presentación de ofrendas por parte de los hijos, y el banquete funerario de Irtysen.

3.2. Conclusión sobre el mensaje textual

Dejando aparte los fragmentos más oscuros aún por descifrar, y que, en cierto modo, tratan de asuntos muy concretos, se puede concluir que el mensaje global del artista va dirigido a reafirmar tres ideas fundamentales: su cercanía con el rey, su sabiduría y su maestría.

En lo que respecta a su cercanía con el rey, vemos a lo largo de su declaración diferentes momentos en los que, de manera expresa o muy sutilmente, Irtysen proclama su situación privilegiada para con él; no solamente aparece el nombre de Montuhotep II en el encabezamiento de la estela, sino que inmediatamente a continuación Irtysen se presenta a sí mismo como “su fiel servidor de su afecto” y “el que hace todo lo que él alaba en el transcurso de cada día”, fórmula muy habitual pero que expresa su proximidad con el rey.

Más adelante, en las líneas diez y once, y de una manera no tan explícita como la anterior, se vuelve a sentir la presencia del rey en la parte del discurso dedicada a las temáticas que Irtysen dice dominar, puesto que varias de ellas, como son “el rey masacrando al enemigo” o “la caza del hipopótamo” son composiciones iconográficas de exclusividad real. De modo que, si en algún momento de su vida llegó a ejecutar alguna de ellas, tan sólo pudo ser por encargo del rey y es de suponer que al menos en algún momento llegara a estar en su presencia para tratar los detalles referentes a estas

¹⁹⁹ “La erosión de la preposición *m* podría indicar una lexicalización del sintagma: ‘productos’, ‘obras’” (Comunicación personal de Carlos Gracia Zamacona [04/07/2022]).

²⁰⁰ *imy-r k3(w)t*, Ward 1982: n° 399.

²⁰¹ Smith 1949: 351.

²⁰² Badawy 1961: 274.

composiciones, y conocer la fisonomía del protagonista de las mismas.

Y ya al final de la estela, en la línea trece, una vez más el rey es mencionado —en esta ocasión con el apelativo de “el dios”—, cuando Irtyesen refiere que la transmisión de todos sus conocimientos a su hijo es por orden expresa suya. No es esta una afirmación gratuita pues, al dejar Irtyesen constancia en su estela de la existencia de este mandato, está revalorizando la trascendencia de su trabajo, ya que se hacía necesaria la intervención regia para el traspaso de su legado, lo que seguramente no sucedería con otros trabajos manuales.

Esta situación privilegiada en contacto directo con el rey la logró gracias a la excelencia de su obra creativa, conseguida no sólo a través de su maestría en la ejecución de trabajos o sus conocimientos sobre las materias y técnicas a utilizar, sino por sus amplios conocimientos intelectuales. Y fue por todo ello por lo que fue recompensado con el cargo de supervisor de artistas. Todas estas circunstancias hicieron de él un personaje único en su tiempo; y él era consciente de ello. No se escapa, a medida que se avanza y ahonda en la lectura de su alegato, cómo la imagen que Irtyesen está proporcionando de sí mismo es la del artista que se sabe entre los elegidos; alguien a quien su orgullo por lo que sabe hacer lo coloca en un plano diferente al resto de sus semejantes; un genio capaz de sacar formas a la materia inerte y dotarlas de expresividad, es decir, de vida. Como se analizará en el siguiente capítulo, este mensaje escrito de Irtyesen se verá completado con el mensaje figurativo de la estela, encaminado, gracias a la notable aportación de una iconografía única, a ensalzar aún más su genialidad.

4. EL MENSAJE FIGURATIVO DE IRTYSEN

Al contemplar por primera vez la estela de Irtysen, enseguida atrajeron mi atención los dos grandes espacios rectangulares, carentes de cualquier tipo de inscripción escrita o figurativa, que enmarcan la escena de su banquete funerario. Tras una segunda mirada más atenta, observé que se trataba de la representación de una puerta de dos hojas abierta de par en par. Curiosamente, estas puertas no suelen estar reflejadas en la mayoría de las reproducciones que se han hecho de esta estela en las diferentes publicaciones (fig. 2 y 3), lo que venía a confirmar que era este un detalle que en más de una ocasión habría pasado desapercibido a sus estudiosos, por estar en gran manera eclipsado por el considerable interés que siempre ha suscitado el mensaje escrito de la estela. Y, efectivamente, en las publicaciones realizadas hasta la fecha, o no se mencionan estas puertas, o se les ha dado un trato muy superficial.

Surge inmediatamente el interrogante de cuál pudo ser el motivo por el que el escultor no aprovechó todo ese espacio sobrante en su estela para llenarlo con más texto o con otras imágenes, cuando siempre fue el afán por rellenar cualquier superficie —lo que se conoce con el término de *horror vacui*—, una de las características más importantes de las formas de expresión en la cultura egipcia en todas sus épocas. Como ha quedado demostrado en el análisis previo sobre mensaje escrito de Irtysen, es ésta una estela perfectamente estructurada en la que nada se ha expresado de manera desordenada o improvisada, razón por la que se hace difícil imaginar que en el espacio correspondiente a la parte figurativa algo pueda estar representado sin ninguna intención en particular. Todas estas circunstancias conducen a pensar que la representación de esta puerta tan singular posee algún propósito muy específico y que, sin duda, es un elemento esencial dirigido a completar el mensaje textual de la estela porque, como afirma Fischer, el arte egipcio es enteramente jeroglífico y los jeroglíficos son parte del arte egipcio²⁰³.

Conviene hacer a continuación un inciso para contextualizar y analizar de manera detallada la evolución que experimentó la representación de las puertas²⁰⁴ en el ámbito funerario egipcio, desde sus inicios hasta los tiempos de Irtysen, para poder valorar así el carácter único que tienen las puertas de su estela, así como para poder llegar a una aproximación al mensaje que el autor pretendió transmitir con ellas.

4.1. Las puertas en la cultura egipcia

Durante los reinos Antiguo y Medio el sistema de cerramiento habitual para vanos de entrada consistía en la utilización de esteras enrollables²⁰⁵. Era este un sistema sencillo y económico que se usaba, sobre todo, en las viviendas, pero que también se utilizaba en

²⁰³ Fischer 1986: 25. Sobre la relación entre imagen y escritura en el antiguo Egipto véanse también los trabajos de Loprieno 2001 y Vernus 2022.

²⁰⁴ Los estudios más completos sobre puertas se deben a Brunner 1988, centrados en aspectos simbólicos; Koenigsberger 1936, sobre aspectos constructivos; y la tesis doctoral de Accetta 2016.

²⁰⁵ Koenigsberger 1936: 13.

ámbitos funerarios, como demuestran las representaciones de ellas en las estelas de puerta falsa, pues son precisamente esas formas cilíndricas sobre el dintel —conocidas con el término arquitectónico de tambor— lo que vienen a representar²⁰⁶ (fig. 30). Pero no era éste el único sistema utilizado para cerramientos. También han llegado a nosotros ejemplos, datados del Reino Antiguo, de auténticas puertas de madera empleadas para ese mismo tipo de vanos. Las fuentes que ilustran cómo serían aquellas puertas de madera son los escasos ejemplos que han logrado superar con cierto éxito el paso de miles de años, teniendo en cuenta la fragilidad propia de la madera; pero, sobre todo, es gracias a las representaciones pictóricas o escultóricas de las mismas en paredes de tumbas, puertas falsas, estelas y ataúdes como se puede llegar a conocer con bastante certeza su naturaleza. Estas puertas, muchas veces de doble hoja, consistían en una estructura, más alta que ancha, formada por varias tablas de madera verticales unidas entre sí en su parte trasera por medio de unos listones horizontales de sección semicircular. El sistema utilizado para su apertura no era mediante bisagras sujetas a las jambas del vano, sino que se hacía por medio de dos pivotes, situados en uno de los laterales de la puerta, uno en la parte inferior y el otro en la superior, y que formaban parte de la propia carpintería de la puerta. El inferior, de forma picuda, apoyaba en el suelo, en un agujero practicado en el umbral de piedra; el superior, de forma redondeada, encajaba en otro agujero hecho en el dintel (fig. 27).

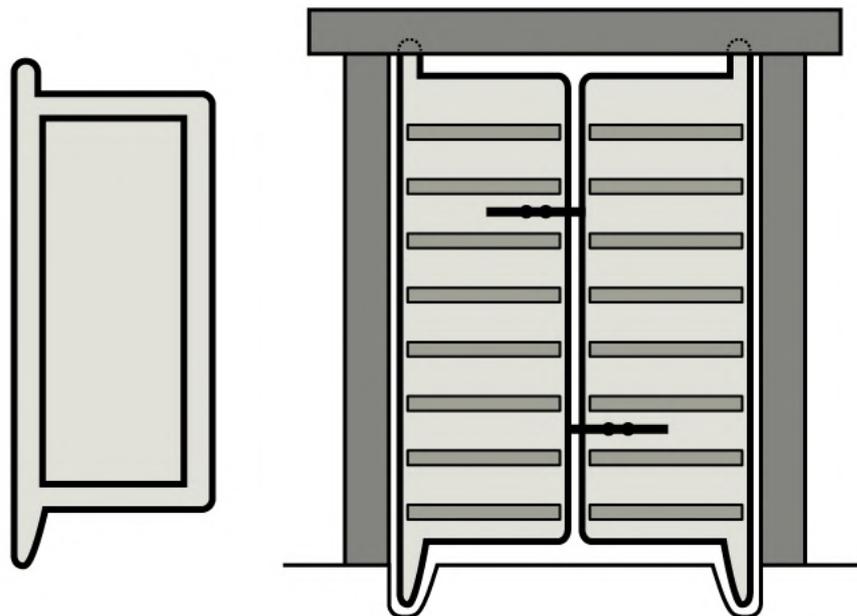


Figura 27. Dibujo esquemático de un batiente de puerta y una puerta completa con sus pivotes y cerrojos.
(Dibujo de la autora).

Por medio de estos dos puntos se creaba el eje que hacía posible el accionamiento de la puerta. Las formas del pivote superior e inferior apenas cambiaron a lo largo de toda

²⁰⁶ Arnold 2003: 77.

la historia egipcia. En la estela de Irtysen se puede apreciar muy bien este sistema y las dos formas claramente diferenciadas de sus pivotes. Se han encontrado piezas de cobre o bronce que servirían para recubrir estos pivotes y dotarlos de más robustez y distinción, por lo que, muy probablemente, serían utilizados en templos²⁰⁷. Es cierto que los antiguos egipcios conocían las bisagras, pero sólo las usaban para la apertura de cajas.

Las puertas de madera más antiguas que se han encontrado pertenecen al Reino Antiguo. Son destacables las de la mastaba de Nefermaat, de la dinastía IV, en Meidum publicada por Petrie²⁰⁸; y la de la mastaba de Kaemhesit²⁰⁹, arquitecto del rey, en Saqqara, probablemente de principios de la dinastía VI.²¹⁰ Esta última, como curiosidad, tiene escrito el nombre del escultor Ithu, como uno de los ejemplos más antiguos de firma de un artista en su obra.

Estas puertas abrirían hacia afuera, y en edificios sagrados estaban siempre rematados por una cornisa *cavetto*²¹¹. Las puertas estaban decoradas únicamente en su parte exterior, de manera que la decoración sólo podía ser vista por todo aquel que quisiera entrar cuando estuvieran cerradas, quedando la parte interna desprovista de decoración alguna. Tanto este detalle de ausencia de decoración en la parte interior de las puertas, como la cornisa *cavetto* a modo de remate quedan reflejados también en la estela de Irtysen.

4.2. Simbología de las puertas

Como afirma Wilkinson, la pintura y la escultura egipcias estaban dominadas por el simbolismo en un grado escasamente igualado por otras culturas²¹². Indudablemente, en una cultura en la que la imagen tiene un papel tan preponderante, que hasta la propia escritura es figurativa, no es de extrañar que casi todas las representaciones de objetos de uso cotidiano, animales, plantas, etc., sugirieran ideas más allá de lo que propiamente describen. En ciertas ocasiones es difícil desentrañar los significados ocultos de cada uno de esos elementos representados en las distintas composiciones, pero en muchas otras contamos con la ayuda de textos que definen y concretan estas simbologías. Es el caso de las puertas, que, aun tratándose de un elemento arquitectónico del todo práctico, cuya función es servir de cierre o interrupción del paso, en un nivel religioso adquieren significados más profundos ya que eran vistas como auténticos cerramientos a mundos imaginados e inaccesibles. En su estudio sobre las puertas y su significado, Brunner incide en la importancia que para los egipcios tenía la idea de frontera entre dos extremos: “la puerta egipcia es una interrupción de una frontera técnicamente necesaria en la vida cotidiana y en el mundo religioso”²¹³. Ciertamente el egipcio es un personaje fuertemente

²⁰⁷ Clarke – Engelbach 1990: 163, fig. 188.

²⁰⁸ Petrie – Wainwright – Mackay 1912: 25, lám. XVI-1.

²⁰⁹ Museo del Cairo JE 47749. Clarke – Engelbach 1990: fig. 185.

²¹⁰ *PM* III: 542.

²¹¹ Arnold 2003: 74.

²¹² Wilkinson 2003: 11.

²¹³ Brunner 1988: 248.

aferrado a las ideas duales contrapuestas²¹⁴: el cielo y la tierra, la tierra fértil y el desierto, el este y el oeste, el orden y el caos, el interior y el exterior, lo sagrado y lo profano, etc. Formando parte de este concepto de dualidad contrapuesta y presente en la vida cotidiana de cualquier egipcio a lo largo de toda la cultura está la existencia de dos mundos opuestos: el mundo de los vivos y el de los muertos. La mejor manera de representar el límite entre ellos es por medio de la utilización de puertas, encargadas de permitir o no el paso de uno a otro. Como afirma Brunner, la puerta egipcia tiene principalmente una función defensiva y es muy habitual encontrar textos que hablan de puertas que “rechazan” a todos los que quieren pasar²¹⁵.

Las puertas son mencionadas por primera vez en los *Textos de las Pirámides*, siendo numerosas las oraciones o declaraciones donde se citan. Estos textos no fueron puestos por escrito hasta tiempos de Unis, el último rey de la dinastía V, pero sin duda estos ya atendían a una tradición oral muy anterior, por lo que la antigüedad de la simbología de las puertas se remontaría a mucho tiempo atrás. El contenido esencial de los *Textos de las Pirámides* estaba dirigido a garantizar la existencia del rey difunto tras su muerte. Básicamente estaban formados por recitaciones que favorecían la protección del rey contra ciertos enemigos y peligros que iría encontrando a su paso en su viaje por el inframundo; pero que también garantizaban “la resurrección y el nuevo nacimiento del rey difunto, su transfiguración y divinidad, su exitoso viaje al cielo y su inmortalidad allí con los otros dioses”²¹⁶. En todos estos textos las puertas tenían gran trascendencia ya que separaban las diferentes estancias del inframundo. Solían estar custodiadas por guardias y serpientes y se abrían brevemente para que el sol pudiera realizar su viaje nocturno que se iniciaba al atravesar una puerta para entrar por el oeste y terminaba con otra para salir por el este²¹⁷. Muchas de ellas llegaban a cobrar vida y se da el caso de que podían mantener diálogos con el rey difunto, como se puede ver en la declaración 272.

4.3. Las puertas falsas

Antes de ocuparnos de las singulares puertas de Irtysen se hace obligada una sucinta revisión, a modo de contextualización, sobre la utilización de las puertas en el ámbito funerario egipcio. Sin duda entendieron los egipcios desde el principio de su cultura que era éste un elemento arquitectónico dotado de un simbolismo muy especial. La imagen de un umbral de paso, que podía quedar cerrado con una puerta, era perfecta para simbolizar la idea de separación del mundo de los vivos del de los difuntos. Este concepto de elemento limitador de dos dimensiones distintas, y a la vez punto de contacto entre ellas, fue el que condujo a que cada vez se diera más protagonismo a un elemento arquitectónico imprescindible en las tumbas y que se conoce con el término actual de “puerta falsa”: “puerta”, porque técnica y estructuralmente es esa su definición, y “falsa”, porque está cegada y no da paso físico o real a ninguna otra estancia dentro de la tumba.

²¹⁴ Cf. Hornung 1998.

²¹⁵ Brunner 1988: 249.

²¹⁶ Mercer 1952: 3.

²¹⁷ Brunner 1988: 251.

Esta puerta falsa no era un simple vano en la pared, sino que, como la define Hassan, era “una representación más o menos convencional de una puerta con la parte de la pared que la rodea inmediatamente”²¹⁸. Para Lacau es la representación del exterior de la propia casa del difunto con una ventana en su parte alta que muestra el interior de la misma donde el difunto disfruta de su mesa de ofrendas²¹⁹.

Sin embargo, los egipcios no llamaban “puerta falsa” a este tipo de puertas. Las expresiones utilizadas por ellos eran *r-pr* y, sobre todo, *rwt*²²⁰. El término *r-pr* se usaba mayoritariamente para referirse al templo, pero desde el Reino Antiguo hay evidencias de que también servía para designar a la puerta falsa, como se puede ver en la mastaba de Ti, de la dinastía V, en Saqqara o en la de Sneferunefer de la dinastía VI²²¹. Este término, pasó a designar a la propia capilla funeraria donde se encontraba la puerta falsa, razón por la que acabaría derivando su significado a su acepción más común de “templo”²²².

El término ampliamente utilizado en el Reino Antiguo para referirse a la puerta falsa fue *rwt*, palabra que define genéricamente a una puerta de entrada, pero que cuando se refiere a una puerta falsa suele llevar un determinativo muy explícito representándola²²³.



Figura 28. Fragmentos de puerta falsa de madera. Louvre E 17233.

© 2002 Musée du Louvre / Christian Décamps.

²¹⁸ Hassan 1944: 65.

²¹⁹ Lacau 1967: 41.

²²⁰ Spencer 1984: 39.

²²¹ Spencer 1984: 38.

²²² Spencer 1984: 38.

²²³ Spencer 1984: 198. Sobre las diferentes formas de escribir la palabra *rwt*: 196-197.

Existentes ya desde la dinastía III, estas estelas de puerta falsa comenzaron colocándose en el exterior de la mastaba, hasta que terminaron por ubicarse dentro de la capilla funeraria²²⁴. Ya desde tiempos muy tempranos, la puerta falsa formó parte del equipamiento básico de las tumbas. La inmensa mayoría son de piedra, aunque existe alguna excepción en madera, como la puerta de Ika²²⁵, de la dinastía V, o los fragmentos que se conservan en el Louvre de una puerta que habría tenido doble nicho (fig. 28).

Podían ir directamente talladas en la pared, o también estar hechas de piedra caliza o granito, casi siempre una pieza monolítica, para ser encastradas en el muro de la tumba. Normalmente se colocaban en el lado oeste de la capilla funeraria, precisamente por considerarse que al otro lado de ellas se hallaba el mundo de los muertos, convirtiéndose de esta manera en el punto de conexión entre los dos mundos para el *ka* del difunto. Ante estas puertas los familiares depositaban sus ofrendas sobre mesas de ofrendas, colocadas inmediatamente delante de ellas para tal intención, y allí mismo realizaban el culto al difunto dando lectura a diversos textos funerarios o recitaciones. Poco a poco las puertas se fueron haciendo cada vez más complicadas, sobre todo a partir de la dinastía V, con la adición de textos de diferentes naturalezas por lo que, según Hassan, estas puertas empezaron a convertirse además en una suerte de estelas conmemorativas²²⁶. La mayoría de las puertas falsas contienen la fórmula de ofrendas, el nombre, título y filiaciones del difunto, pero también hay puertas falsas en las que se inscriben otro tipo de textos como pueden ser las llamadas a los vivos, advertencias a los visitantes y textos de tipo conmemorativo, biográfico, o incluso legales.

En su estudio sobre este tipo de elemento, Takenoshita clasifica las puertas falsas del Reino Antiguo en dos tipologías claramente diferenciadas: la puerta falsa de fachada del palacio o “tipo serekh” (véase ejemplos en fig. 39 y 40), y la puerta falsa decorada con escenas figurativas²²⁷ (fig. 41, 42, por ejemplo). Fue la necesidad desde el Reino Antiguo de representar el banquete funerario asociado a esta puerta de separación con los vivos lo que motivó que este segundo tipo de puerta se convirtiera en el más ampliamente utilizado. Su apariencia final es ciertamente variada, siendo algunas puertas verdaderamente complicadas y suntuosas; sin embargo, todas ellas muestran una estructura parecida, en la que el panel con la escena del banquete funerario, y el nicho que se abre inmediatamente debajo de él son sus dos partes fundamentales. Para Vandier, es precisamente la combinación de estos dos elementos, la estela menfita y el nicho, lo que define a la puerta falsa²²⁸. Con el paso del tiempo fueron añadiéndose toda una serie de elementos adicionales, que la complicaron cada vez más, tales como cornisas, molduras toro, entablamentos y un número variable de jambas, estas últimas en número variado, pero esta evolución nunca hizo que se perdiera su esencia inicial y fundamental (fig. 29).

²²⁴ Müller 1933: 169.

²²⁵ Cairo JE 72201. Véase Global Egyptian Museum: <https://www.globalegyptianmuseum.org/large.aspx?img=images/EMC/560-4-EM-2-15794-800x800%5B1%5D.jpg> [consultado el 04/09/2025].

²²⁶ Hassan 1944: 157.

²²⁷ Takenoshita 2011: 7.

²²⁸ Vandier 1955: 389.

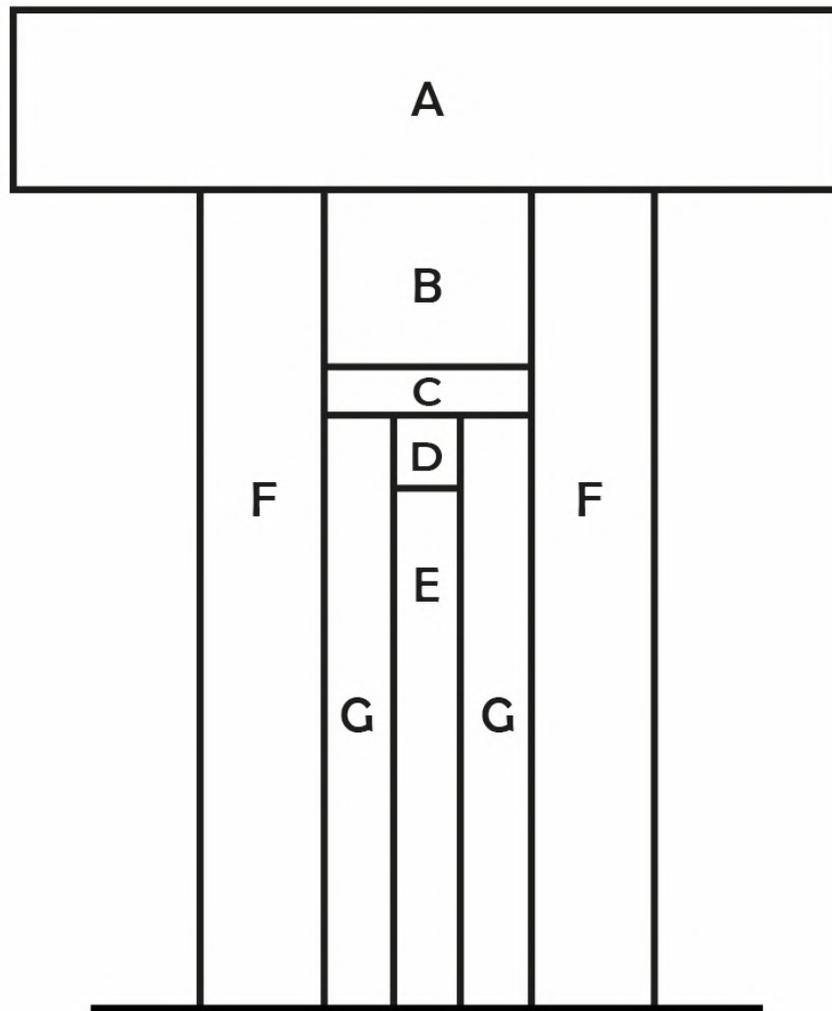


Figura 29. Esquema básico de puerta falsa. A: dintel superior; B: panel; C: dintel inferior; D: tambor; E: nicho; F y G: jambas.
(Dibujo de la autora).

4.4. Puertas falsas con puerta de doble hoja

La parte que más interesa de la puerta falsa, por su relación y por ser claro antecedente de la puerta de Irtyzen, es el nicho. Desde un principio este nicho era muy estrecho y alargado, presentando en muchos casos bajo su dintel el tambor cilíndrico que sugería la estera enrollada, anteriormente comentada, que haría las veces de cerramiento. Sirva como ejemplo una de las puertas falsas más antiguas y sencillas como es la que perteneció a Neferseshemkhufu²²⁹, de la dinastía IV (fig. 30).

²²⁹ BM EA 1282.



Figura 30. Estela de Neferseshemkhufu. BM EA 1282.
© The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

A partir de la dinastía VI comienza a advertirse cierto cambio en la apariencia de este nicho²³⁰, prefiriéndose, en ciertos casos, un hueco más ancho y corto, y lo que es más importante por su conexión con la estela de Irtyesen, este nicho se empieza transformar en una auténtica puerta, representada con todos sus elementos característicos, como son los pivotes de sujeción y las cerraduras y, en muchos casos incluso los tablones que la forman y los listones traseros que los arman. En este notable cambio estético, es la cerradura de la puerta su elemento más expresivo, pues, con su representación, no sólo se describe uno de los mecanismos esenciales en la puerta, sino que se convierte en el elemento transmisor del concepto de impedimento de paso al más allá. Estas cerraduras suelen ser, en la mayoría de los casos, una o dos, con algún ejemplo excepcional en el que llegan a figurar hasta tres. Están representadas en la parte exterior de la puerta, la que mira al ámbito de los vivos, pero, teniendo en cuenta que en el arte egipcio se representan todos los elementos, aunque estén ocultos, siempre que aporten información esencial para la descripción de un objeto, habría que pensar, como apunta Vandier²³¹, que el nicho fue concebido como una puerta para ser cerrada desde el interior de la cámara funeraria. Y

²³⁰ Existe algún caso anterior, de la dinastía V, como es la puerta falsa de Ptah-hotep-ii-n-anh, mencionado en Hassan 1944: 152.

²³¹ Vandier 1955: 412.

tiene sentido, puesto que es el *ba* del difunto el que puede salir a su antojo, y nunca los vivos los que pueden entrar al inframundo.

El cambio estético que sufrió el nicho en la dinastía VI no vino, en absoluto, a cambiar el simbolismo de los nichos ciegos utilizados previamente, sino que, por el contrario, venía a enfatizar esa idea de cerramiento, de frontera entre el mundo de los vivos y el inframundo, tan sólo franqueable por el *ba* del difunto. Es importante puntualizar que, en todos los ejemplos constatados hasta el momento, estas puertas siempre aparecen cerradas, siendo esta la gran diferencia con la puerta de Irtysen, como veremos más adelante.

Por el escaso número de puertas falsas que cuentan con este tipo peculiar de puerta de doble hoja de las que se tiene noticia, en relación a las que han sobrevivido con el nicho acostumbrado, no debió de ser una tipología que llegara a imponerse, prefiriéndose manifiestamente la continuidad de la tradición de esta última. En su trabajo de investigación sobre Guiza, Hassan²³² reúne hasta ciento cinco ejemplos de puertas falsas pertenecientes a la dinastía VI, procedentes no sólo de Guiza, sino también de otras necrópolis como Abusir, Dendera, Saqqara o Deir el-Gebrawi. De este nutrido grupo, tan sólo diecisiete tienen este tipo novedoso de puerta de doble hoja en sustitución del nicho, lo que demuestra que no fue una tipología con mucha aceptación, prefiriéndose, como en tantas otras ocasiones a lo largo de la cultura egipcia, la tradición a la innovación.

Como no es objeto de este capítulo el estudio exhaustivo de todos y cada uno de estos ejemplos de la dinastía VI, valga, a modo de contextualización de la puerta de Irtysen, la reseña de algunos de los ejemplos más destacables, los cuales se citan a continuación.

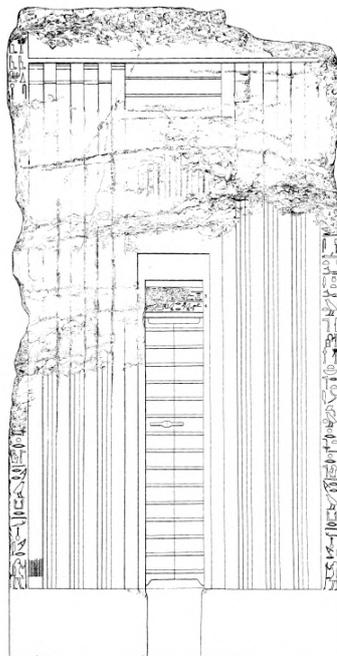


Figura 31. Puerta falsa de Mereruka.
(Duell 1938: lám. 107).

²³² Hassan 1944: 174.

Uno de los ejemplos más antiguos con puertas de doble hoja es el de las dos puertas falsas de la mastaba de Mereruka, visir de Teti, primer faraón de la dinastía VI, que se halla en el complejo funerario del faraón en Saqqara. En su gran tumba se ha conservado su puerta falsa²³³ (fig. 31), además de la de su esposa Uatet-khet-hor. Ambas puertas, que siguen la tipología de las de fachada de palacio, muestran en la parte del nicho unas puertas muy detalladas, en las que se aprecian los listones traseros de sujeción, los pivotes para la apertura y los cerrojos.

La mayoría de los ejemplos que han llegado a nosotros con estas puertas dobles datan de tiempos de Pepi II. En las dependencias de la pirámide de Udjebten, esposa de Pepi II, se encontró una puerta falsa, siendo singular, por ser la única de este tipo perteneciente a una mujer, la “adorno real”, Tjeti (fig. 32).

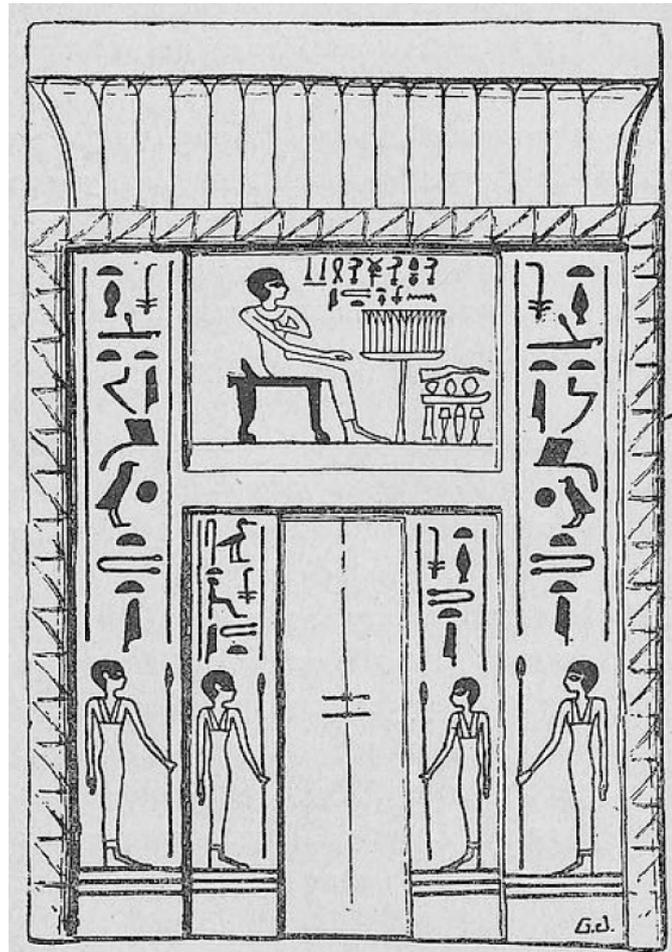


Figura 32. Puerta falsa de Tjeti
(Jéquier 1928: 26, fig. 33).

Otro ejemplo que se ha conservado se puede verificar en las dos puertas falsas de Djau²³⁴, oficial de Pepi II, supervisor del Alto Egipto y nomarca de las provincias 8ª y 12ª, en Deir el-Gebrawi (fig. 33). La de la pared oeste de la cámara funeraria presenta dos

²³³ Duell 1938: lám. 107.

²³⁴ Tumba S12. Davies 1902: láms. XI y XIII.

cerrojos claramente representados. De gran calidad son la puerta falsa de Khentika, llamado Ikhekhi II y la de Khentika, llamado Ikhekhi I²³⁵, ambas en la mastaba del primero en el complejo de la pirámide de Pepi II, en Saqqara (fig. 34).

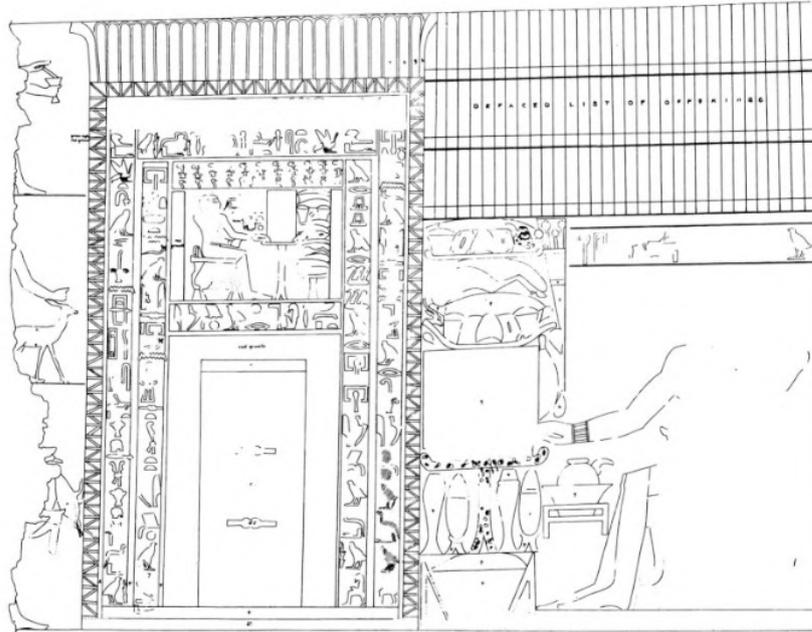


Figura 33. Tumba de Djau, Deir el Gebrawi. Tumba 12.
(Davies 1902: lám. XI).

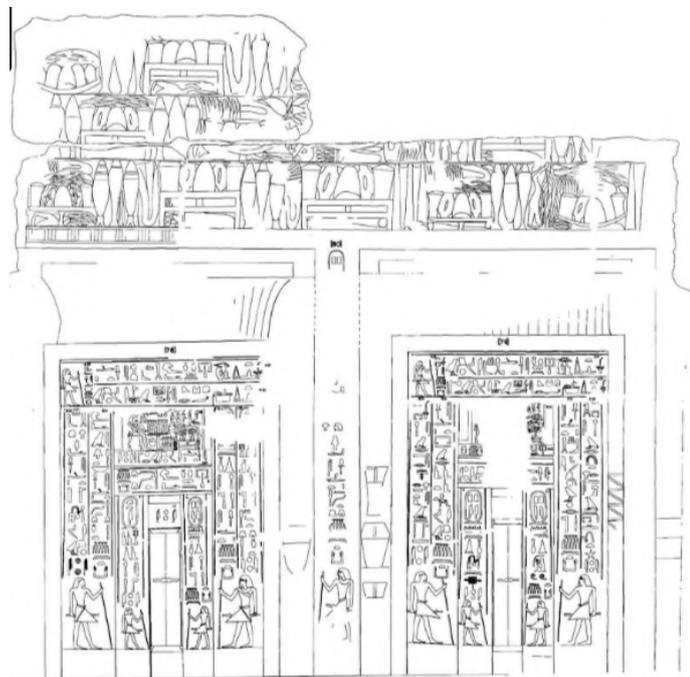


Figura 34. Puerta falsa de Khentika/Ikhekhi II y Khentika/Ikhekhi I (dinastía VI)
(James 1953: lám. 13).

²³⁵ James 1953: lám. XIII.

La puerta falsa de Meni, en Dendera, muestra unos ojos *wedjat* sobre las hojas de la puerta que sustituyen al nicho (fig. 35). La puerta de Khnum-hotep (fig. 36) es la única algo distinta a las demás, pues en la parte del nicho se muestra éste además de las dos hojas de puerta adyacentes, formando todo ello un extraño conjunto en el que puede dar la impresión de que se ha querido representar que están entreabiertas.



Figura 35. Puerta falsa de Meni. Dendera. Museo del Cairo CG 1662.
© Wikimedia Commons. CC0 1.0.

El museo de el Cairo conserva además otros ejemplos pertenecientes al Reino Antiguo que siguen esta innovación con puertas de doble hoja. Son las estelas CG 1401²³⁶, procedente de Abidos; la CG 1425²³⁷, de Saqqara; y la CG 1459²³⁸ de procedencia desconocida. Otro ejemplo, datado ya en el Primer Periodo Intermedio y muy deteriorado es la puerta falsa de la tumba de Meru²³⁹, en Naga ed-Dêr, ubicada en la pared norte del patio.

²³⁶ Borchardt 1937: I lám. 16.

²³⁷ Borchardt 1937: I lám. 24.

²³⁸ Borchardt 1937: I lám. 36.

²³⁹ Tumba N.3737. Peck 1958: lám. XII.

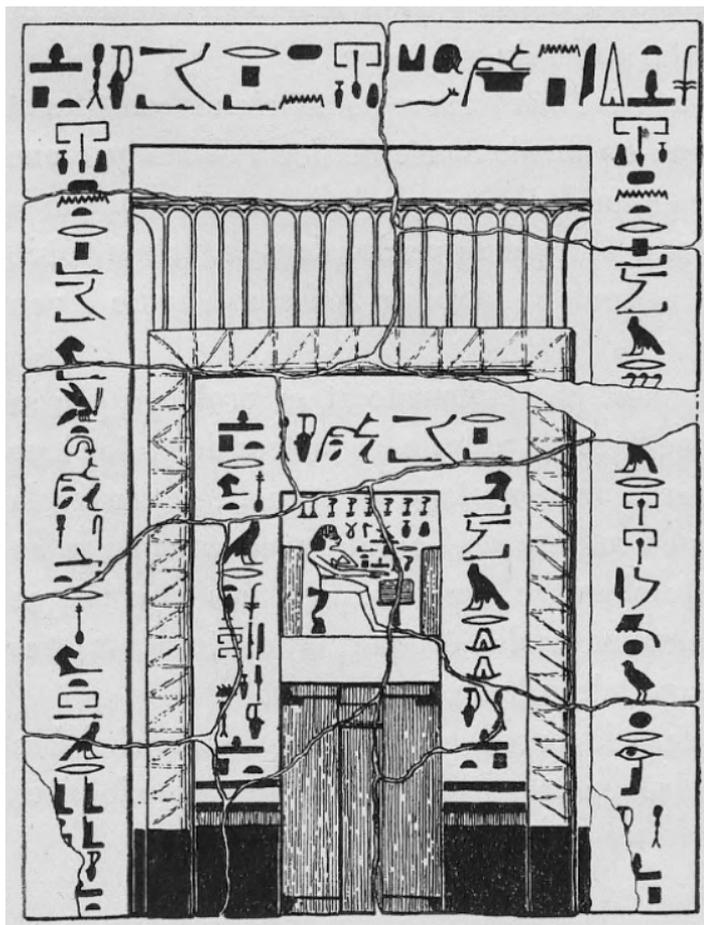


Figura 36. Puerta falsa de Khnum-hotep.
(Jéquier 1940: fig. 63).

Pero esta nueva tendencia en la que los simples nichos fueron sustituidos por puertas de doble hoja no se dejó ver sólo en las puertas falsas ubicadas en las capillas funerarias, sino también en las puertas falsas representadas en las paredes de los pozos funerarios y también como decoración del propio sarcófago y, más adelante, de los ataúdes (fig. 37). Los ejemplos que nos han llegado de la dinastía VI datan todos de tiempos de Pepi II. Es destacable la cámara sepulcral de la tumba de Pepiankh²⁴⁰ (fig. 38), nomarca de Pepi II, en Meir. O las de las tumbas de Shy²⁴¹, Bau²⁴² o Dehem²⁴³, en Saqqara. Todas ellas son puertas falsas del tipo “fachada de palacio”.

²⁴⁰ Tumba D2. Blackman 1924: lám. XIX.

²⁴¹ Jéquier 1929: lám. VII.

²⁴² Jéquier 1929: lám. XII.

²⁴³ Jéquier 1929: lám. XVI.



Figura 37. Detalle ataúd de Khnumnakht. MMA 15.2.2.

© The Metropolitan Museum of Art.

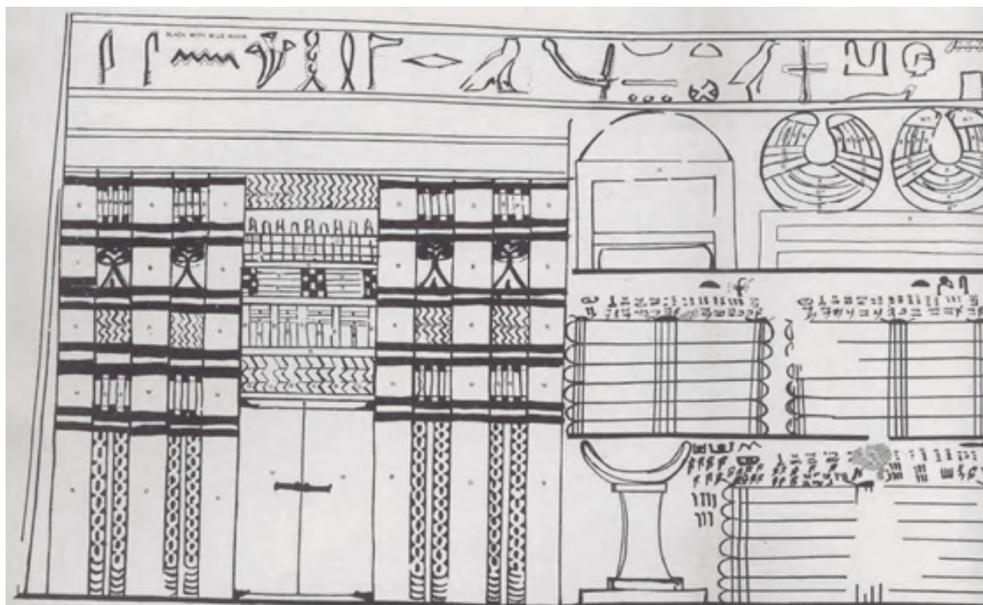


Figura 38. Cámara sepulcral tumba de Pepiankh.

(Blackman 1924: lám. XIX).

Un ejemplo de este tipo de puertas representado en un sarcófago es el de Ada²⁴⁴, de tiempos de Pepi II, encontrado en su tumba de Saqqara; o el de Khentika²⁴⁵, en el complejo piramidal de Teti, también en Saqqara. Durante el Reino Medio, estas puertas de doble hoja asociadas a una puerta falsa de tipo fachada de palacio, será ampliamente utilizado en los ataúdes de madera, con unos ojos *wedjat* sobre ella. Es destacable un ejemplo, anterior a estos, de la dinastía V, que, aunque desligado de la imagen de la puerta falsa, tiene la representación de una puerta de dos batientes en uno de los lados largos del ataúd (fig. 39). La parte representada es la trasera de la puerta, es decir, la de los listones que arman los tableros de la misma. Se trata de un ataúd anónimo, procedente de Gebelein, conservado en el Museo de Turín²⁴⁶.



Figura 39. Ataúd anónimo. Dinastía V. Museo Egizio S. 14061/1.

© Museo Egizio di Torino.

4.5. Estelas con puerta de doble hoja

La utilización de la puerta falsa como elemento arquitectónico esencial, cargado de significación funeraria por su conexión con el inframundo, empieza a decaer en las tumbas a finales del Reino Antiguo —aunque en el Bajo Egipto se utilizará hasta la dinastía XII²⁴⁷, y de forma muy esporádica se pueden encontrar ejemplos también en capillas subsidiarias de tumbas del Reino Nuevo²⁴⁸— y prácticamente sólo se encontrará

²⁴⁴ Jéquier 1929: 15, fig. 11.

²⁴⁵ James 1953: lám. XXXIX.

²⁴⁶ Museo Egizio S. 14061/1

²⁴⁷ Wiebach-Koepke 2001: 498.

²⁴⁸ Wiebach-Koepke 2001: 500.

en algunas estelas y como elemento decorativo en los ataúdes del Reino Medio. Esta decadencia pudo deberse, entre otras cosas, al periodo de declive en el que entró Egipto a finales de la dinastía VI. La fragmentación política que se produjo durante el Primer Periodo Intermedio provocó cambios en la cultura material que se manifiestan particularmente en diferentes costumbres funerarias, siendo además muy distintas entre sí según las zonas geográficas²⁴⁹. Estos cambios en las preferencias funerarias afectaron directamente al uso de las puertas falsas, las cuales, fueron sustituidas de forma gradual por las estelas, convirtiéndose éstas en el soporte preferido para la escena del banquete funerario de allí en adelante.

Como señala Vandier, la estela se diferencia de la puerta falsa en su función, su forma y su decoración²⁵⁰. La estela ya no es un elemento arquitectónico, como era la puerta falsa, pues no forma parte integrante de la tumba. Se trata de una sencilla placa que se incrusta en la pared en memoria del difunto. De manera que se pierde también esa función de comunicación entre los dos mundos propia de las puertas, dejando paso a una función más bien conmemorativa e, incluso, de señalización, pues en muchos casos servía para indicar la existencia de un enterramiento o de un cenotafio. La escena del banquete funerario propia de las puertas falsas pasa a partir de entonces a estar presente en las estelas. Sin embargo, ya no presidirá de manera inamovible la parte más alta del ellas, sino que ocupará un espacio indiferente, en cierto modo subordinado, pero invariablemente complementario al mensaje escrito. De manera que se representará esta escena tanto en la parte alta de las estelas, como en la baja (como es el caso de la de Irtysen) o incluso en cualquiera de sus extremos laterales. Con estos cambios, tanto el nicho como la puerta de doble hoja dejarán de tener sentido en las estelas por lo que acabará prescindiéndose de ellas en las del Reino Medio. Pero esta desaparición no se dio de manera abrupta, sino que se hizo por medio de un proceso gradual durante el Primer Periodo Intermedio, lo que generó un singular tipo de estelas con puertas o lo que podríamos llamar “pseudo-puertas falsas” (fig. 53-56). Son estelas que continúan arraigadas a la tradición, recordando en gran medida a la estética de la puerta falsa, y que todavía quedan lejos del formato de estelas que acabará por imponerse en el Reino Medio. En ellas, el banquete funerario continúa estando representado en la parte alta, y el vano que marca la separación de los dos mundos en la baja, prefiriéndose el formato de puertas de doble hoja al de nicho sencillo. Sin embargo, vemos cómo desaparecen en estas estelas las jambas, las cuales cumplían una evidente función de ordenamiento del texto. El resultado es una estela en la que solamente está representado lo esencial: la escena funeraria, las puertas y el texto, el cual se reparte ahora por toda la estela, dando la impresión de cierto desorden al no estar tan vivamente marcado por la compartimentación tan característica de la puerta falsa.

Uno de los ejemplos más antiguos de este tipo de estela, derivada de la puerta falsa, en la que se empiezan a observar los cambios propios de las clásicas estelas del Reino Medio se remonta a la dinastía VI. Se trata de la estela de Iuu²⁵¹, procedente de

²⁴⁹ Para un estudio en profundidad de todos estos cambios véase Grajetzki 2003: 36 y ss.

²⁵⁰ Esta decoración siempre presidía las puertas falsas en su parte más alta, Vandier 1955: 439.

²⁵¹ Cairo CG 1439. Mariette 1880: 85, lám. 43a.

Abidos en la que aparece la reina Anjesenpepi compartiendo el banquete funerario con el dueño de la estela (fig. 40). En ella se puede ver cómo han desaparecido los espacios delimitantes por medio de las jambas, esparciéndose el texto por toda la estela, mientras que la escena del banquete funerario y las puertas de doble hoja con un cerrojo ocupan todavía sus espacios originales. También de Abidos, y de finales de la dinastía VI, o quizás ya del Primer Periodo Intermedio es la estela Cairo CG 1617²⁵², con las mismas características.

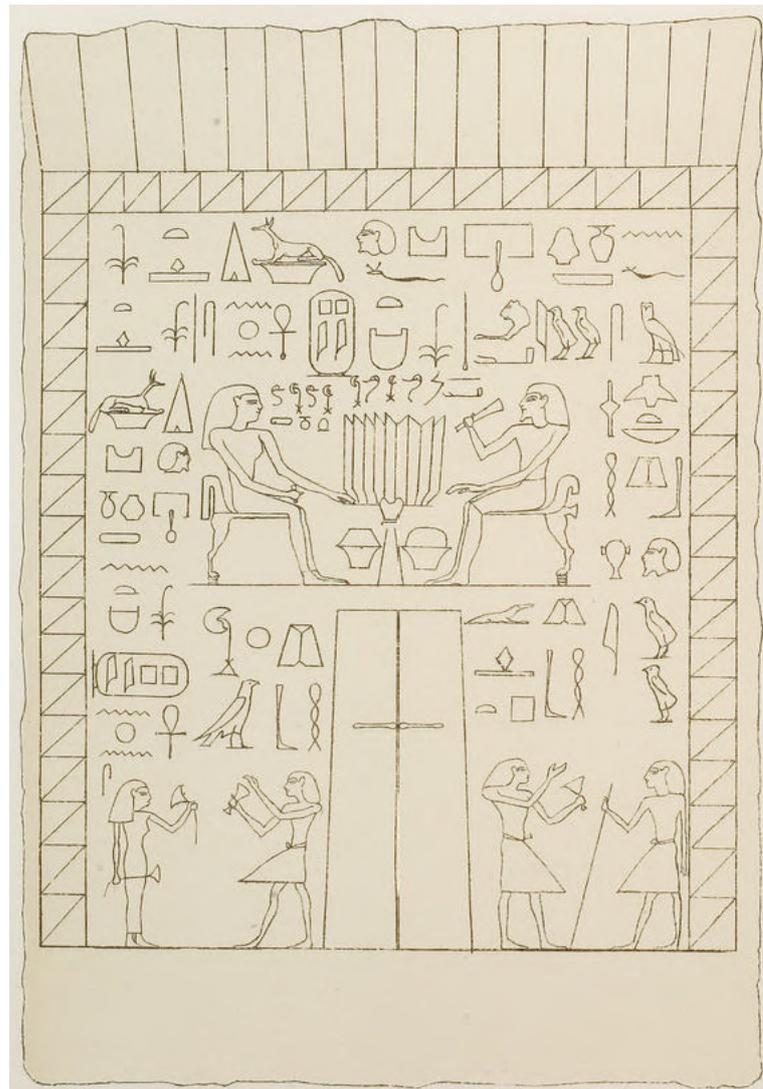


Figura 40. Estela de Iuu. Museo del Cairo CG 1439.
(Mariette 1880: 85, lám. 43a).

De esta misma tipología, pero ya del Primer Periodo Intermedio, es la estela de Idi²⁵³ del Museo de Estocolmo (fig. 41), procedente de Dendera, cuyas puertas están además decoradas con los ojos *wedjat*. También, la estela conservada en el Museo de

²⁵² Borchardt 1964: 83.

²⁵³ Medelhavsmuseet de Estocolmo MME 11420. Fischer 1968: lám. XXVIII.

Viena²⁵⁴, perteneciente al juez Nefer-maat, llamado Iti, de procedencia desconocida, y la del museo de Brooklyn²⁵⁵, perteneciente a una mujer, Djafeteka (fig. 42). Estas dos últimas son bastante toscas en su ejecución, y en esa evolución que están demostrando hacia el estilo que se hará popular al principio del Reino Medio, han perdido, incluso, el remate de cornisa *cavetto* que tenían todas las puertas falsas de finales del Reino Antiguo.



Figura 41. Estela de Idi. Museo de Estocolmo MME 11420.

© Medelhavsmuseet.

²⁵⁴ Kunsthistorisches Museum Vienna, Colección Oriental INV 5895. Véase Kunsthistorisches Museum: www.khm.at/de/object/321937 [consultado el 04/09/2025].

²⁵⁵ Museo de Brooklyn, número de inventario 86.226.29.



Figura 42. Estela de Djafeteka. Brooklyn 86.226.29.
© Brooklyn Museum, CC-BY.

También del Primer Periodo Intermedio es la estela de Intef²⁵⁶, en la que las escenas que enmarcan la puerta se hacen más complicadas al añadirse temáticas más propias de las paredes de las tumbas que de las estelas, como son los temas relacionados con la ganadería y el sacrificio de reses. Como todas las anteriores, la doble puerta está cerrada con su cerrojo (fig. 43), si bien, la puerta ya no es tan estrecha y alargada como las anteriores, adquiriendo un protagonismo ciertamente relevante.

Ceñida ya a la estética propia de la dinastía XII, es la pequeña, pero exquisitamente elaborada, estela de Neferhotep y Ankhi²⁵⁷, del Museo Hearst de California, de procedencia desconocida (fig. 44). Su puerta dista ya en gran medida en su estética de las anteriormente comentadas ya que es muy corta y ancha, casi cuadrada. Se aprecian en ella perfectamente los pivotes inferiores y superiores con sus dos formas características. Sin embargo, no están representados los cerrojos; sí, en cambio, unas molduras que sirven para dotarla de mayor elegancia. Como todas las anteriores, está cerrada. Sobre la puerta, en el dintel, destacan unos enormes ojos *wedjat*, que adquieren aquí gran protagonismo. Todo el monumento queda enmarcado por la cornisa *cavetto* y una gruesa y destacada moldura de toro, excepcional en lo que se refiere a esta tipología

²⁵⁶ Cairo CG 20009.

²⁵⁷ Hearst Museum 5-352. Lutz 1927: lám. 39.

de estelas.



Figura 43. Estela de Intef. Museo del Cairo CG 20009.

© Archivo fotográfico Museo Egizio, Torino. CC0.

En esta progresión hacia la deconstrucción de los elementos propios de la puerta falsa clásica para crear un monumento ciertamente diferente, todavía se puede apreciar un peldaño más en su avance evolutivo. Si bien veíamos en los párrafos inmediatamente anteriores que la escena del banquete funerario no perdía su posición original con respecto a la puerta, la cual siempre estaba debajo de ella, se puede apreciar en una serie de estelas, también en el Primer Periodo Intermedio, cómo rompen definitivamente con la disposición tradicional de estos dos elementos. Es a este proceso de deconstrucción lo que Vandier ha dado en llamar “degeneración de la puerta falsa”²⁵⁸. Y ciertamente los dos elementos empleados siguen siendo los motivos del banquete funerario y el de las puertas, pero ya no ocupan esos dos planos superpuestos perfectamente diferenciados que

²⁵⁸ Vandier 1955: 440.

habían utilizado durante siglos, sino dos planos adyacentes, colocados al mismo nivel de suelo, lo que provoca una sensación de que ambos elementos forman parte del mismo espacio en el que se mueve el difunto. Éste puede aparecer representado de pie o sentado junto a la puerta, completándose la escena con todo un conjunto abigarrado de ofrendas funerarias. Con esta innovación, que significa un gran avance iconográfico, se pierde la rigidez de la escena en la forma que era tratada anteriormente, de manera que se crea un espacio más íntimo por donde se mueve el difunto. La originalidad y la audacia del artista son importantes, teniendo en cuenta la rigidez de las normas del *decorum* propias de la cultura egipcia. Y muy probablemente pudo ser ésta la razón de que esta idea no contara con mucha aceptación, puesto que son escasísimos los ejemplos de esta original tipología que han llegado hasta nosotros.



Figura 44. Estela de Neferhotep y Anghi. Hearst Museum 5-352.

© Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology and the Regents of the University of California.

Un ejemplo de este nuevo paso en la evolución iconográfica es la estela de Meru²⁵⁹, procedente de Aulâd El-Sheikh cerca de Akhmim, muy probablemente fechada en el Primer Periodo Intermedio²⁶⁰. La puerta ocupa el centro de la estela. Su

²⁵⁹ Museo del Cairo JE55606.

²⁶⁰ Abdelrahiem 2003: 1-8.

protagonismo es claro. Como todas las anteriores, está cerrada con su cerrojo y decorada con los ojos *wedjat*. Ante ella aparece representado Meru, de pie, en un plano adyacente, aunque a una escala mayor que la de la puerta. Completa la escena una mesa funeraria repleta de todo tipo de ofrendas.

Muy parecida a ésta y de localización geográfica cercana es la estela del Museo de Fine Arts de Boston²⁶¹, procedente de Naga-ed-Dêr (fig. 45). Pertenece a la sacerdotisa de Hathor y “adorno único del rey” (*hkrt nsw w^ctt*), Nebensepepi. En esta ocasión la difunta está sentada ante el banquete funerario y la puerta está representada al mismo nivel, formando parte de un mismo plano espacial.



Figura 45. Estela de Nebensepepi. MFA 25.678.

© Museum of Fine Arts, Boston.

De esta misma necrópolis y periodo es la estela de Bui²⁶², en la que el difunto aparece con proporciones muy pequeñas comparado con la puerta y al lado de esta, igualmente acompañado de muchas ofrendas relleno todo el espacio que no es ocupado por el texto (fig. 46).

²⁶¹ MFA 25.678.

²⁶² Oriental Institute of the University of Chicago, n° 16957.



Figura 46. Estela de Bui. Int. Or. Chicago E 16957.
 © ISAC Museum Chicago. CC-BY-NC-ND 4.0

Para terminar este recorrido por el uso de puertas de doble batiente, tanto en puertas falsas como en estelas, quedaría mencionar otra tipología que tampoco logró gran aceptación, y que es ya de época inmediatamente posterior a la estela de Irtyesen. Se trata de ciertas estelas con la escena del banquete funerario como tema principal —como es propio en la tipología que acabó imperando en ese periodo—, en las que el artista no se ha atrevido a prescindir aún del tema de las puertas. Caracterizan esta tipología unas puertas de muy pequeño tamaño, en comparación con el resto de las escenas y que, además ocupan la parte más baja de la estela, pasando prácticamente inadvertidas. Para Vandier es como si el escultor quisiera seguir obedeciendo a una tradición, pero una tradición que ya no entiende²⁶³. Ejemplos de este tipo son la estela de Âbkau²⁶⁴ de finales de la dinastía XI (fig. 47), la estela del supervisor de los orfebres Nakht²⁶⁵, en cuyo luneto se menciona al año diez de reinado de Sesostris I (fig. 48) y la de Kheperkare²⁶⁶, del reinado de Amenemhat II (fig. 49 y 50).

²⁶³ Vandier 1955: 444.

²⁶⁴ Museo del Louvre C 15

²⁶⁵ Museo del Cairo CG 20515. Simpson 1974: lám. 46.

²⁶⁶ Museo de Leiden AP 64.

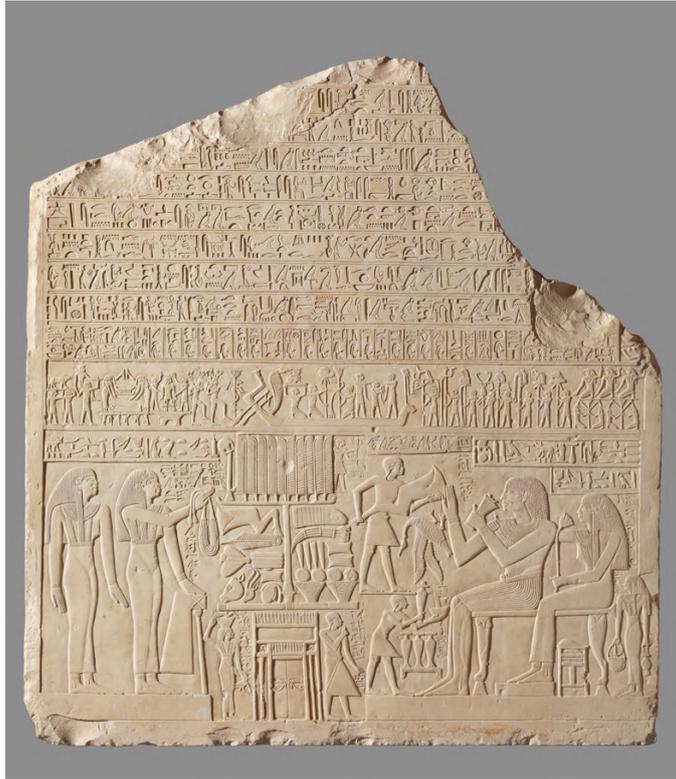


Figura 47. Estela de Âbkau. Louvre C15.
© 2015 Musée du Louvre / Christian Décamps.



Figura 48. Estela de Nakht. Museo del Cairo CG 20515.
© iDAI.objects Arachne.

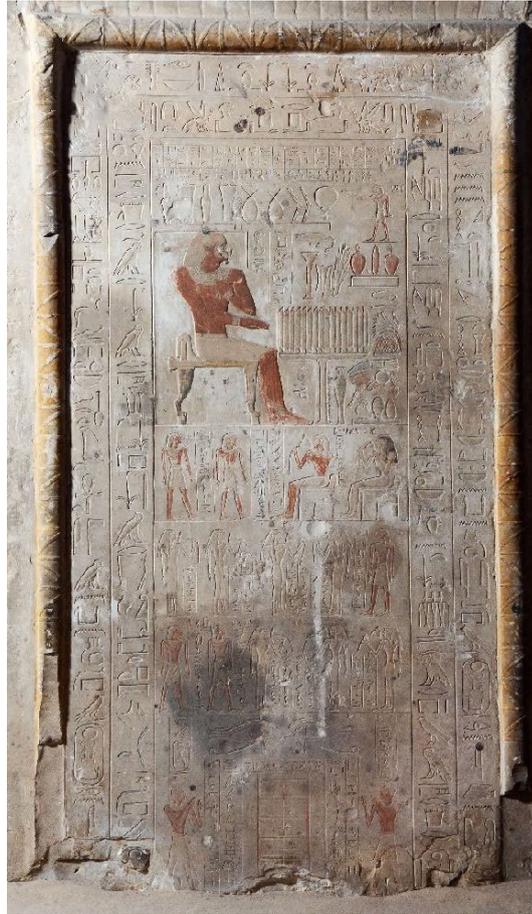


Figura 49. Estela de Kheperkare. Leiden AP 64.
© National Museum of Antiquities, Leiden.



Figura 50. Estela de Kheperkare. Leiden AP 64. (Detalle).
© National Museum of Antiquities, Leiden.

Pero, como suele ser habitual en la cultura egipcia, tradición e innovación van siempre de la mano y no es de extrañar el comprobar que, al mismo tiempo que se están logrando estos avances evolutivos relacionados con esta temática, hay un cierto número de ejemplos coetáneos que prefieren seguir arraigados a la tradición. Se trata de estelas con forma de puerta falsa con puerta de doble batiente pertenecientes al Primer Periodo Intermedio, pero también al Reino Medio. Sin embargo, teniendo en cuenta las miles de estelas que han sobrevivido de este periodo, esta tipología arcaizante resulta ser insignificante en su número. Ejemplos de estas son la estela de Ptahhotep²⁶⁷ (fig. 51) de procedencia desconocida y datada en el Primer Periodo Intermedio; o la de Neferiu²⁶⁸, procedente probablemente del área de Dendera (fig. 52) de finales del Primer Periodo Intermedio o principios de la dinastía XI²⁶⁹. Esta estela destaca por su colorido. Muestra una puerta con dos cerrojos excéntricos y unos ojos *wedjat* sobre ella. Al haberse conservado tan bien los colores, se puede apreciar que la puerta es amarilla, excepto sus pivotes, que son rojos, lo que indica que son de cobre o bronce. Lo mismo se puede observar en la estela del Museo de El Cairo CG 1662, encontrada en Dendera. Interesante también es la estela CG 1442, procedente de Tebas, por mostrar la puerta su parte trasera de listones de refuerzo además de tres cerrojos²⁷⁰.

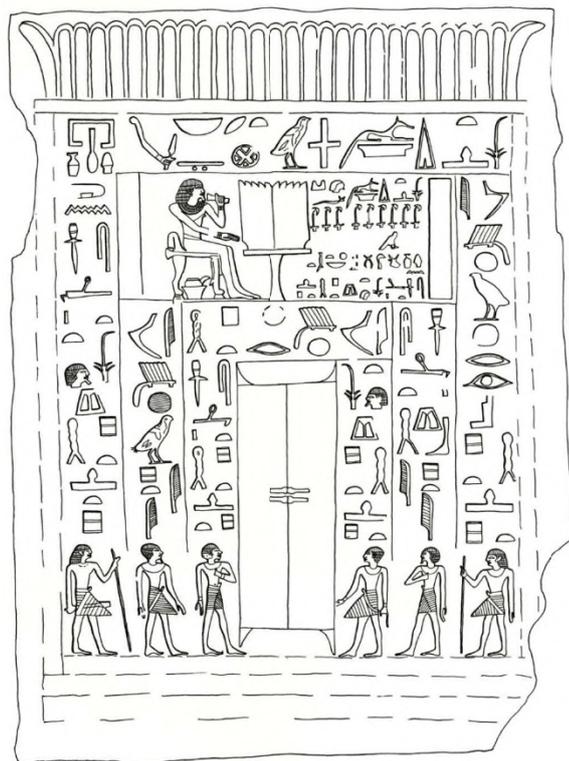


Figura 51. Estela de Ptahhotep. BM EA 1287.

© The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

²⁶⁷ BM EA 1287. James 1961: lám. 39.

²⁶⁸ MMA 12.183.8.

²⁶⁹ Fischer 1968: 198.

²⁷⁰ Borchardt 1937: lám. 32.



Figura 52. Estela de Neferiu. MMA 12.183.8
© The Metropolitan Museum of Art, New York.

4.6. Las puertas de Irtyzen

Después de esta incursión en el mundo de las puertas de doble batiente y de las diferentes formas en que fueron representadas, tanto en puertas falsas, como en sarcófagos, ataúdes y estelas funerarias, anteriores en el tiempo o contemporáneas a la estela de Irtyzen, se hace evidente que las suyas son poseedoras de una grandísima originalidad, siendo imposible catalogarlas dentro de ninguna de las tipologías anteriormente estudiadas. Si bien la estela de Irtyzen cuenta con los dos elementos principales presentes en todos los ejemplos analizados que, como hemos visto, son la escena del banquete funerario y las propias puertas, son incuestionables las grandes diferencias que la separan de todos los demás ejemplos analizados, convirtiéndola en una estela única en su género.

En primer lugar, y lo que destaca a primera vista tras el análisis previo, es que las puertas de Irtyzen son el único ejemplo en el que éstas se muestran abiertas de par en par.

Es este, sin lugar a dudas, su aporte más creativo a un tema que, como hemos visto, llevaba siglos arraigado a una representación iconográfica inamovible, basada en la tradición y en las normas dictadas por el *decorum*. Sin embargo, no es sólo ésta la gran novedad que introduce el genial artista. Irtysen podría haberse limitado a representar unas puertas, efectivamente abiertas, pero situadas en una ubicación conforme a la norma, es decir, en alguno de los lugares acostumbrados para su representación, como podía ser debajo del banquete funerario o, adaptándose a las últimas tendencias, al lado del mismo. Sin embargo, Irtysen, de un modo totalmente innovador, decide colocar la escena del banquete funerario detrás de esas puertas abiertas, o para ser más precisos, dentro del espacio existente al que dan paso esas puertas abiertas, un espacio en el que mora Irtysen con su esposa, separado del mundo de los vivos por tan sólo un umbral infranqueable (fig. 53).

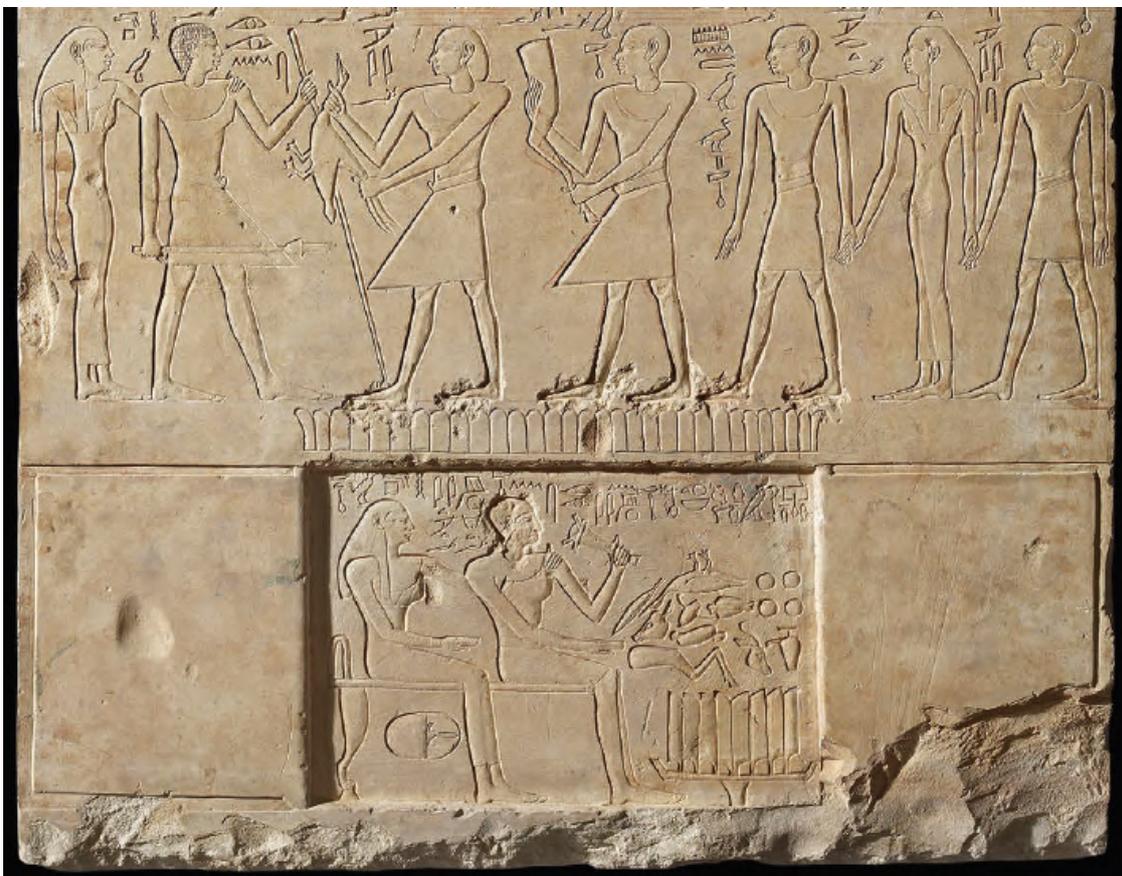


Figura 53. Estela de Irtysen. Louvre C 14. Detalle del banquete funerario y las puertas.
© 2015 Musée du Louvre / Christian Décamps.

Los dos planos superpuestos, propios de las puertas falsas, para representar ambos temas, o los tímidos avances de planos adyacentes, vistos en algunas estelas funerarias previas a Irtysen, son sustituidos en su estela por dos planos dispuestos en profundidad, lográndose con ello una suerte de espacio tridimensional. La novedosa idea espacial introducida por Irtysen no se basa ya en los conceptos previos de arriba y abajo, o de izquierda y derecha, sino en los de delante y detrás (fig. 54).

Con esta nueva disposición espacial, el artista logra recrear dos ámbitos

perfectamente diferenciados: uno dentro y otro fuera. Uno en el interior del inframundo y otro en el exterior, en el mundo de los vivos. Esta idea dual o enfrentada, que hasta el momento tan sólo se había logrado sugerir, en cierto modo, en la iconografía tradicional de las puertas falsas, con la innovación de Irtyesen queda absolutamente manifiesta. Para lograr este efecto visual, Irtyesen talla un espacio a mayor profundidad en la piedra, de manera que se adentra con rotundidad con respecto a la superficie de la estela, y es ahí dentro donde coloca la escena de su banquete funerario, quedando las dos puertas en un espacio más adelantado, logrando de esta manera una suerte de perspectiva ciertamente novedosa.

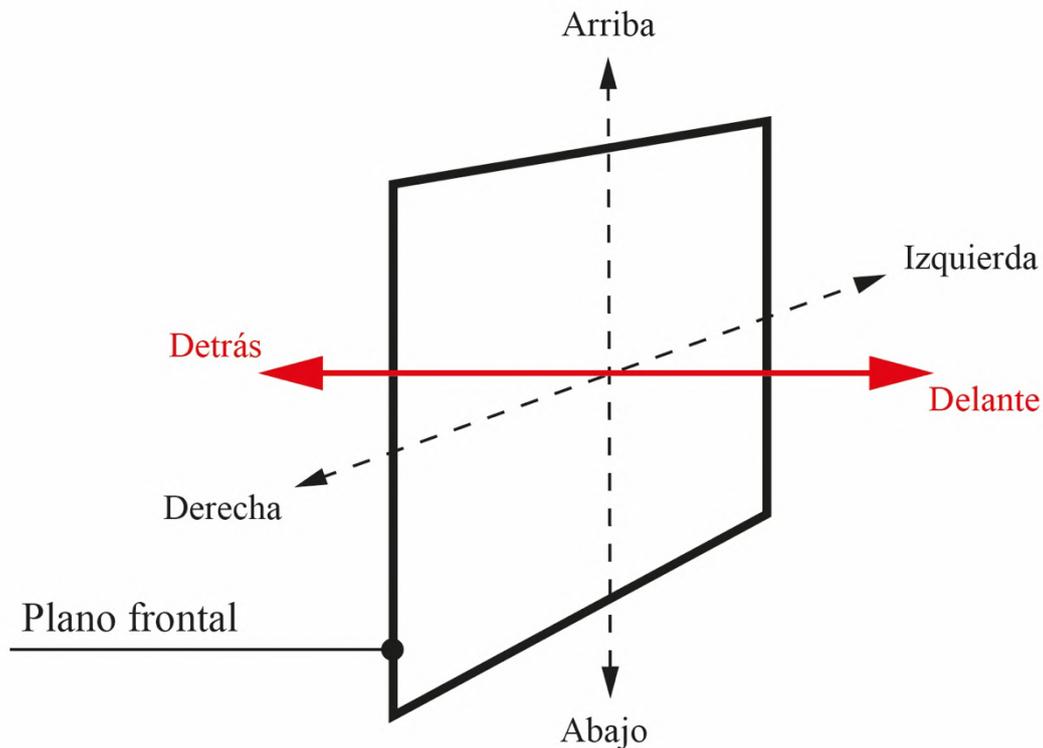


Figura 54. Representación espacial de la escena funeraria de Irtyesen.
(Dibujo de la autora).

Irtyesen ha reservado para esta gran innovación la parte más baja de su estela, lo cual no constituye ninguna novedad, pues en su época no había preferencia alguna para la ubicación del banquete en algún punto concreto de la misma, pero, probablemente, consideró esta parte más baja el lugar más adecuado para dar todavía más consistencia a su idea. Con esta decisión, la escena de sí mismo disfrutando de sus ofrendas al otro lado de las puertas queda a la misma altura de lo que sucede ante ellas en el mundo de los vivos, de manera que podría imaginarse que ambos espacios casi compartirían el mismo suelo. Al abrir sus puertas, Irtyesen nos invita a contemplarle junto con su esposa, pero no a participar con ellos del banquete porque, aunque quisiéramos entrar en su mundo, no podríamos ya que son precisamente esas puertas las que nos impedirán pasar. Con este sencillo juego visual, y esto es lo que es más extraordinario, Irtyesen consigue incorporar a su composición una nueva dimensión: el tiempo. Lo que se muestra al otro lado de esa puerta no es lo que está sucediendo en una habitación contigua y en el mismo momento

puntual de nuestra realidad, sino que es una puerta abierta a un espacio y un tiempo infinito, en otras palabras, a la eternidad. El difunto y el espectador no comparten en modo alguno ni el mismo espacio físico ni el mismo espacio temporal. Son dos realidades distintas. Nuestro tiempo, a este lado de la puerta es finito; el tiempo de Irtyesen es ya infinito; nosotros somos mortales; Irtyesen ya ha alcanzado la inmortalidad.

De la misma manera que Velázquez nos abre en el cuadro de Las Meninas una realidad distinta a la nuestra, en la que se representa a sí mismo compartiendo el espacio con los protagonistas de su obra —entre los que se encuentran los propios reyes—, así Irtyesen se representó a sí mismo también en una dimensión diferente. Los vivos que pasamos y nos detenemos delante de su estela podemos admirarle mientras disfruta de la inmortalidad dentro de un espacio físico y temporal completamente ajeno al nuestro, el cual, como en el famoso lienzo de Velázquez, parece estar tan al alcance de nuestra realidad que casi podríamos adentrarnos en él con que pudiéramos dar tan sólo un simple paso. Curiosamente, Velázquez también fue un artista que reclamó a lo largo de su vida el reconocimiento de su profesión y la excelencia del arte de la pintura, en un tiempo en el que los artistas todavía seguían siendo considerados artesanos y la pintura un trabajo manual.

Se puede afirmar con rotundidad que, tanto la idea de representar sus puertas abiertas, como la composición en profundidad de los dos espacios, son totalmente revolucionarios en cuanto a simbolismo y composición visual se refiere. Nunca antes, que se sepa, había alcanzado nadie semejante grado de audacia e innovación en una temática tan arraigada en la iconografía funeraria egipcia. Y fue en un tema que durante cientos de años no había sufrido más que escasos cambios muy sutiles, donde Irtyesen quiso demostrar su excepcionalidad. Para ello utilizó su propia estela, muy probablemente porque, al tratarse de un objeto personal, gozaría de una mayor libertad creativa, en la que podría permitirse ciertas transgresiones del *decorum* sin mayores consecuencias.

Y no podía ser de otra manera. Como broche final al largo texto en el que Irtyesen se autoproclama artista excelente, favorito del rey, y poseedor de amplios conocimientos, tanto intelectuales como artísticos, no podía figurar una escena de banquete funerario al uso. Si su propia imagen, esa suerte de autorretrato o autorrepresentación de su existencia en la eternidad, hubiera sido la estereotipada y reiterada hasta la saciedad a lo largo de tantos siglos, nada de lo anteriormente proclamado por el artista hubiera tenido sentido. Irtyesen decide demostrar su excepcionalidad con hechos y es por ello por lo que completa su mensaje escrito con un mensaje figurativo único. Cabría preguntarse entonces si tan sólo se trataba de hacer algo original y distinto en cuanto a iconografía y composición se refiere o su innovación estaba dirigida efectivamente a completar su mensaje textual con un significado más profundo. Hemos visto en el capítulo dedicado al mensaje escrito de la estela cómo cada uno de los aspectos abordados en su alegato, desde sus conocimientos intelectuales y artísticos hasta la trascendencia de su legado (que hasta el propio monarca es quien ordena su transmisión), están encaminados a demostrar el ingenio, la maestría y la excepcionalidad de Irtyesen. Todo ello nos conduce a reflexionar acerca de la posibilidad de que Irtyesen pueda concebir esta iconografía particular, precisamente, para respaldar su proclamación de artista por encima de cualquier consideración que pretendiera equipararlo al de un trabajador manual o artesano. Como conocedor de los

textos sagrados y sus significados ocultos, según él mismo proclama al principio de su alegato, es de suponer que sus puertas, tan particularmente concebidas, efectivamente obedecieran a algún tipo de simbología especial. Como hemos visto en el apartado dedicado a la simbología de las puertas en los textos sagrados egipcios, las puertas son un motivo muy recurrente en los textos funerarios egipcios, primero en los de las pirámides y más tarde en los de los ataúdes. Como es sabido, estos textos fueron inicialmente escritos a partir del reinado de Unis —último rey de la dinastía V— únicamente en las pirámides, por lo que eran de exclusividad real, pero ya en tiempos de Pepi II se incorporaron también a las pirámides de las reinas; y a finales del Reino Antiguo empezaron a utilizarse además en paredes de tumbas y ataúdes de oficiales²⁷¹. Fue durante el Reino Medio cuando dejaron de utilizarse definitivamente en las pirámides, para ser utilizados en el interior de los ataúdes. Junto con nuevas recitaciones y variaciones de las antiguas, pasaron a formar un nuevo corpus conocido con el nombre de *Textos de los Ataúdes*²⁷². Estos cambios supusieron el acceso de la élite a los programas religiosos que hasta entonces habían sido de exclusividad real. Los *Textos de los Ataúdes* evidenciaron sin duda un gran cambio cultural con respecto a los *Textos de las Pirámides*, siendo reflejo del gran cambio social que se estaba produciendo a principios del Reino Medio en Egipto, lo que se tradujo en:

el acceso de nuevos sectores sociales (clase alta no monárquica) y geográficos (élites locales) al programa religioso y funerario en origen propio del rey, con el objetivo de apropiarse (y renovar) unos textos mágico-funerarios que se consideraba que garantizaban al muerto el paso al más allá²⁷³.

Como en otras tantas facetas del mundo egipcio, se estaba asistiendo a lo que se ha dado en llamar la “democratización de la otra vida”²⁷⁴. Al poner estos textos sagrados a disposición de todos los difuntos, se logró que el disfrute del más allá fuera algo que cualquiera pudiera alcanzar. “Ahora cualquier persona podía ser un Osiris”²⁷⁵. Las temáticas y simbologías del inframundo, que habían sido prerrogativa del rey, estaban al alcance de todos.

En los años que vivió Irtysen los *Textos de los Ataúdes* ya eran utilizados de forma habitual por los oficiales y la élite egipcia en sus tumbas. Se podían encontrar principalmente en los ataúdes, pero también en paredes de tumbas, papiros, cajas de canopes, máscaras de difunto, etc. El corpus de estos textos estaría escrito en papiros hieráticos y conservados en las escuelas sacerdotales o “casas de la vida” (*prw ʿnh*), documentos que, sin duda, conocería Irtysen como parece sugerir al declarar que conoce los textos sagrados. Es en estos escritos donde, tal vez, se puede encontrar alguna

²⁷¹ Hornung 1999: 1.

²⁷² Sobre este corpus, véase Gracia Zamacona 2024.

²⁷³ Gracia Zamacona 2006-2007: 55.

²⁷⁴ Wilson 1953: 106. El término es controvertido. Véanse Moret 1922: 331–60; Willems 2008; Smith 2009; Hays 2011; Willems 2014. Para un resumen reciente, véase Nyord 2019: 14–18.

²⁷⁵ Hornung 1999: 1.

respuesta sobre la simbología particular de las puertas de Irtyesen. En la declaración 373 de los *Textos de las Pirámides*²⁷⁶, registrada por primera vez en la pirámide de Teti y atestiguada repetidamente a lo largo de toda la civilización egipcia se puede leer:

¡Eh! ¡Eh! ¡Levántate, N!²⁷⁷

¡Toma tu cabeza, junta tus huesos, recoge tus miembros, sacude la tierra de tu carne!

¡Toma tu pan, que no enmohece, y tu cerveza, que no se agria!

¡Te quedarás a las puertas que mantienen fuera a la plebe!²⁷⁸.

Esta declaración acabó formando parte también del corpus de los *Textos de los Ataúdes*, esta vez con el número 68:

¡Oh, N! ¡Quédate a las puertas que impiden la entrada a la plebe!²⁷⁹.

Efectivamente, esta declaración alude a la resurrección del difunto y al disfrute de las dos principales ofrendas —pan y cerveza— en el inframundo y al lugar exacto en el que las va a disfrutar, que no es otro que ante las puertas²⁸⁰ que mantienen fuera a la gente común. El término utilizado para referirse a estas personas es *rhyt*, que suele traducirse por plebe, término del todo inapropiado por su anacronía, pero que es el que mejor define la idea de gente del pueblo o vulgo²⁸¹. Esta palabra es la opuesta de *p^ct*, que vendría a designar a las personas pertenecientes a la élite o “nobles” (de nuevo una definición poco correcta para la cultura egipcia). Pero la idea que transmite el fragmento es exactamente esa: unas puertas que impiden el paso a las personas corrientes a un espacio inmortal en el que el difunto está disfrutando de su banquete funerario. Irtyesen se considera a sí mismo noble o perteneciente a la élite, y es por eso por lo que incluye en su escena dos pequeños detalles que aportan información no verbal sobre su elevada posición social, al tratarse de dos artículos de lujo, como son el alabastrón de aceites que sostiene en su mano y el espejo debajo del asiento. Pero también se consideraba perteneciente a la élite intelectual del momento, y esto es lo que realmente le distinguiría de la gente común que quedaría separada de él por esas puertas ¿Podría querer Irtyesen hacer referencia a esta cita con la manera original de representar su escena funeraria?

En los ejemplos anteriores no queda indicado si las puertas que separan a la plebe están o no abiertas, pero no son éstos los únicos ejemplos en los *Textos de las Pirámides* en el que las puertas adquieren una función activa de mantener fuera del espacio perteneciente al difunto a la plebe. En la declaración 463 (constatada en las pirámides de Pepi I, Merenra y Pepi II) se puede leer:

²⁷⁶ *Pyr.* 654a-655b. Sethe 1908: 359; Faulkner 1969: 123; Allen 2015: 83.

²⁷⁷ N es el nombre del difunto.

²⁷⁸ Traducción sugerida por Carlos Gracia Zamacona.

²⁷⁹ *CT I*, 289d-f. Buck 1935: 289; Faulkner 1973: 65.

²⁸⁰ Véase sobre las menciones a puertas y cerrojos en los *Textos de las Pirámides* el estudio de Diego Espinel 1996: 87-95.

²⁸¹ Véase el estudio sobre la palabra *rhyt* con la significación de plebeyo en Gardiner 1947: 98-112. Para estudios más recientes Pavlova 1999: 91-104 y Griffin 2018.

Las puertas del cielo se abren para ti, las puertas de las Aguas Frías que prohíben la entrada de la plebe han sido abiertas de par en par para ti ²⁸².

Y en la declaración 611 (constatada en las pirámides de Pepi, Merenra y Neith):

El cerrojo en las puertas del Carnero, que mantiene fuera a la plebe, ha sido abierto para ti... ²⁸³.

En estos pasajes, esas puertas que mantienen fuera al que no es digno de estar dentro ya están abiertas de par en par para el propio difunto. Y estas puertas abiertas tienen que ser las que Irtyesen ha querido representar. Son las puertas que ensalzan su triunfo. Es la barrera que marca su distanciamiento de la mediocridad de la que él se ha logrado separar gracias a su conocimiento, a su talento artístico y a su posición privilegiada con respecto al rey. Porque ciertamente él alcanzó un alto estatus social, ya que pudo permitirse un objeto propio de la élite más elevada: una estela para su cenotafio en Abidos. Y todos aquellos que pasasen ante él conocerían que fue un hombre querido por el rey, valorado por su conocimiento y por su maestría. Porque ciertamente él fue un artista excelente, orgulloso de proclamar la nobleza de su arte.

Lamentablemente no tenemos conocimiento de las obras creadas por Irtyesen. Seguramente nunca sabremos si fue uno de aquellos artistas que trabajaron en el espléndido templo del Montuhotep II en Deir el-Bahari, o si pudo ser él el quien ejecutara alguna de las notables piezas que nos han llegado de su reinado, como el sarcófago de la reina Ashayet²⁸⁴ o la estela del alto funcionario Henenu²⁸⁵. Pero gracias al discurso textual y figurativo de su estela hemos llegado a descubrir que ciertamente fue un artista orgulloso de su oficio, capaz de crear no sólo obras perdurables, sino que además transmitieran expresividad y dramatismo. Y lo que es más revelador, un artista que, aun perteneciendo a una civilización siempre reacia a los cambios, se aventuró a crear una nueva iconografía que rompía manifiestamente con la anteriormente establecida. Y es con esta indisciplina creativa, con la que Irtyesen revalida su condición de artista, alejándolo del trabajo de cualquier artesano, incluso de cualquiera de los escultores de su tiempo, porque, a lo largo de la historia, ha sido siempre la originalidad lo que ha distinguido a los genios.

²⁸² *Pyr.* 654a-655b. Sethe 1908: 489; Faulkner 1969: 154.

²⁸³ *Pyr.* 1726 a-b. Sethe 1910: 411; Faulkner 1969: 254.

²⁸⁴ Cairo JE 47267. Véase iDAI.objects Arachne: <https://arachne.dainst.org/entity/1130501/image/72212> [consultado el 04/09/2025].

²⁸⁵ Moscow I, 1a 5603. Véase The Pushkin State Museum of Fine Arts: http://www.arts-museum.ru/data/fonds/ancient_east/1_1_a/0001_1000/4757_stela_henena/index.php?lang=en&coll=9406 [consultado el 04/08/2025].

5. ABREVIATURAS

PM III: Porter, B. – Moss, R. L. B. 1981. *Topographical bibliography of ancient Egyptian hieroglyphic texts, reliefs, and paintings III²: Memphis. Part 2: Saqqâra to Dashûr*. 2^o ed. Oxford: Oxford University Press; Griffith Institute.

PM V: Porter, B. – Moss, R. L. B. 1937. *Topographical bibliography of ancient Egyptian hieroglyphic texts, reliefs, and paintings V: Upper Egypt: sites (Deir Rîfa to Aswân, excluding Thebes and the temples of Abydos, Dendera, Esna, Edfu, Kôm Ombo and Philae)*. Oxford: Clarendon.

PN I: Ranke, H. 1935. *Die ägyptischen Personennamen. Band I: Verzeichnis der Namen*. Glückstadt: J. J. Augustin.

Urk. I: Sethe, K. 1932-1933. *Urkunden des Alten Reichs [I,1-308]* (Urkunden des Ägyptischen Altertums I (1-4 [=Band 1])). Leipzig: J. C. Hinrichs.

Urk. VII: Sethe, K. 1935. *Hitorisch-biographische Urkunden des Mittleren Reiches [VII,1-66]* (Urkunden des Ägyptischen Altertums VII (1)). Leipzig: J. C. Hinrichs.

Wb. I: Erman, A. – Grapow, H. (eds.) 1926. *Wörterbuch der aegyptischen Sprache im Auftrage der Deutschen Akademien: erster Band*. Leipzig: J. C. Hinrichs.

Wb. II: Erman, A. – Grapow, H. (eds.) 1928. *Wörterbuch der aegyptischen Sprache im Auftrage der Deutschen Akademien: zweiter Band*. Leipzig: J. C. Hinrichs.

Wb. III: Erman, A. – Grapow, H. (eds.) 1929. *Wörterbuch der aegyptischen Sprache im Auftrage der Deutschen Akademien: dritter Band*. Leipzig: J. C. Hinrichs.

Wb. IV: Erman, A. – Grapow, H. (eds.) 1930. *Wörterbuch der aegyptischen Sprache im Auftrage der Deutschen Akademien: vierter Band*. Leipzig: J. C. Hinrichs.

Wb. V: Erman, A. – Grapow, H. (eds.) 1931. *Wörterbuch der aegyptischen Sprache im Auftrage der Deutschen Akademien: fünfter Band*. Leipzig: J. C. Hinrichs.

6. BIBLIOGRAFÍA

Abdelrahim, M. 2003. The Treasurer of the King of Lower Egypt Meru. *Studien zur Altägyptischen Kultur* 31: 1-8.

Accetta, K. 2016. *Thresholds of the gods* (tesis doctoral inédita). University of Cambridge, Cambridge.

Allen, J. P. 2014. *Middle Egyptian literature: eight literary works of the Middle Kingdom*. Cambridge: Cambridge University Press.

Allen, J. P. 2015. *The Ancient Egyptian Pyramid Texts* (Writings from the Ancient World 38). Atlanta: Society of Biblical Literature Press.

Allon, N. – Navrátilová, H. 2017. *Ancient Egyptian scribes: a cultural exploration* (Bloomsbury Egyptology). Londres: Bloomsbury Academic.

Andreu-Lanoë, G. – Rutschowskaya, M.-H. – Ziegler, C. 1997. *L'Égypte ancienne au Louvre*. París: Hachette.

Arnold, D. 2003. *The Encyclopedia of Ancient Egyptian Architecture*. Princeton: Princeton University Press.

Badawy, A. 1961. The Stela of Irtysen. *Chronique d'Égypte* 36 (72): 269-276.

Baines, J. 1983. Literacy and ancient Egyptian society. *Man* 18 (3): 572-599.

Baines, J. 1989. Techniques of decoration in the Hall of Barques in the Temple of Sethos I at Abydos. *Journal of Egyptian Archaeology* 75: 13-30.

Ballet, P. – Cuvigny, H. (eds.) 2000. *Coptos, l'Égypte antique aux portes du désert : Lyon, Musée des Beaux-Arts, 3 février - 7 mai 2000*. París: Réunion des Musées Nationaux.

Barbotin, C. – Devauchelle, D. 2005. *La Voix des hiéroglyphes: promenade au département des antiquités égyptiennes du Musée du Louvre*. París: Musée du Louvre; Institut Khéops.

Barta, W. 1970. *Das Selbstzeugnis eines altägyptischen Künstlers (Stele Louvre C 14)* (Münchner ägyptologische Studien 22). Berlín: Bruno Hessling.

Baud, M. 1938. Le métier d'Irtysen. *Chronique d'Égypte* 13 (25): 20-34.

Blackman, A. M. 1924. *The Rock Tombs of Meir. Part IV: the tomb-chapel of Pepi'onkh the middle son of Sebkhotepe and Pekhernefert (D, No. 2)* (Archaeological Survey of Egypt 25). Londres; Boston: Egypt Exploration Society.

Blackman, A. M. – Apted, M. R. 1953. *The rock tombs of Meir. Part V: The tomb-chapels A, no. 1 (that of Ni-'Ankh-Pepi the Black), A, No. 2 (that of Pepi'onkh with the "good name" of Heny the Black), A, No. 4 (that of Hēpi the Black), D, No. 1 (that of Pepi), and E, Nos. 1-4 (those of Meniu, Nenki, Pepi'onkh and Tjetu)* (Archaeological Survey of Egypt 28). Londres: Egypt Exploration Society.

Borchardt, L. 1937. *Denkmäler des Alten Reiches (außer den Statuen) im Museum von Kairo, Nr. 1295-1808. Teil 1: Text und Tafeln zu Nr. 1925-1541* (Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire). Berlín: Reichsdruckerei.

Borchardt, L. 1964. *Denkmäler des Alten Reiches (außer den Statuen) im Museum von Kairo, Nr. 1295-1808. Teil II: Text und Tafeln zu Nr. 1542-1808 (Manuskript abgeschlossen 1899)* (Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire). El Cairo: Organisme Général des Imprimeries Gouvernementales.

Brovarski, E. 2009. False doors and history: the First Intermediate Period and Middle Kingdom. En D. P. Silverman – W. K. Simpson – J. Wegner (eds.), *Archaism and innovation: studies in the culture of Middle Kingdom Egypt*. New Haven; Philadelphia: Department of Near Eastern languages and civilizations, Yale University; University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 359-423.

Brunner, H. 1988. Die Rolle von Tür und Tor im Alten Ägypten. En H. Brunner (ed.), *Das hörende Herz: kleine Schriften zur Religions- und Geistesgeschichte Ägyptens*. Friburgo; Gotinga: Universitätsverlag; Vandenhoeck & Ruprecht.

Buck, A. d. 1935. *The Egyptian Coffin Texts I: texts of spells 1-75* (Oriental Institute Publications 34). Chicago: University of Chicago Press.

Champollion, J. F. 1826. *Lettres à M. le Duc de Blacas d'Aulps, Premier Gentilhomme de la Chambre, Pair de France etc., relatives au Musée Royal Égyptien de Turin, 2*. Paris: Firmin Didot Père et Fils.

Chioffi, M. E. – Rigamonti, G. 2007. *Antologia della letteratura egizia del Medio Regno, vol. 1: Dialogo dell'uomo con il suo "ba", L'oasita eloquente, La stele di Irtysen*. Turín: Ananke.

Clarke, S. – Engelbach, R. 1990. *Ancient Egyptian construction and architecture*. Nueva York: Dover.

- Connor, S. 2018. Sculpture workshops: who, where and for whom? En G. Miniaci – J. C. Moreno García – S. Quirke – A. Stauder (eds.), *The Arts of Making in Ancient Egypt: voices, images, and objects of material producers 2000-1550 BC*. Leiden: Sidestone Press, 11-30.
- Dakin, A. N. 1938. The Stela of the Sculptor Sirē' at Oxford. *Journal of Egyptian Archaeology* 24 (2): 190-197.
- Davies, N. d. G. 1900. *The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqareh*, 1 (Archaeological Survey of Egypt 8). Londres: Egypt Exploration Fund.
- Davies, N. d. G. 1901. *The rock tombs of Sheikh Saïd* (Archaeological Survey of Egypt 10). Londres: Egypt Exploration Fund.
- Davies, N. d. G. 1902. *The rock tombs of Deir el Gebrâwi: Part 2: Tomb of Zau and tombs of the northern group* (Archaeological Survey of Egypt 12). Londres: Egypt Exploration Fund.
- Davies, N. d. G. 1935. *Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Re at Thebes* (Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition 10). Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Diego Espinel, A. 1996. Sobre puertas y cerrojos: algunas consideraciones sobre datos geopolíticos en los Textos de las Pirámides. *Boletín de la Asociación Española de Egiptología* 6: 87-96.
- Donadoni-Roveri, A. M. (ed.) 1988. *Civilisation des égyptiens. Vol I: La vie quotidienne*. Turín; Milan: Istituto Bancario San Paolo; Electa.
- Drenkhahn, R. 1976. *Die Handwerker und ihre Tätigkeiten im Alten Ägypten* (Ägyptologische Abhandlungen 31). Wiesbaden: Harrassowitz.
- Duell, P. (ed.) 1938. *The Mastaba of Mereruka: part II: chambers A 11-13, doorjambs and inscriptions of chambers A 1-21, tomb chamber, and Exterior* (Oriental Institute Publications 39). Chicago: University of Chicago Press.
- Dunham, D. 1937. *Naga-ed-De'r stelae of the First Intermediate Period*. Londres: Oxford University Press for Museum of Fine Arts, Boston.
- Eaton-Krauss, M. 2001. Artists and Artisans. En D. B. Redford (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, 1. Nueva York; Oxford: Oxford University Press, 136-140.

Fakhry, A. 1961. *The Valley Temple, part II: the finds* (The monuments of Sneferu at Dahshur 2 (ii)). El Cairo: General Organisation for Government Printing Offices. United Arab Republic. Ministry of Culture and National Orientation. Antiquities Department of Egypt.

Faulkner, R. O. 1952. The stela of the master-sculptor Shen. *Journal of Egyptian Archaeology* 38: 3-5.

Faulkner, R. O. 1969. *The ancient Egyptian Pyramid Texts: translated into English. Supplement of Hieroglyphic texts*. Oxford: Clarendon Press.

Faulkner, R. O. 1973. *The ancient Egyptian Coffin Texts. Volume I: Spells 1-354*. Warminster: Aris & Phillips.

Favry, N. 2016. The Transmission of offices in the Middle Kingdom. En G. Miniaci –W. Grajetzki (eds.), *The world of Middle Kingdom Egypt (2000-1550 BC): contributions on archaeology, art, religion, and written sources. Volume II*. Londres: Golden House Publications, 117-131.

Fischer, H. G. 1968. *Dendera in the third millennium BC down to the Theban domination of Upper Egypt*. Locust Valley: J.J. Augustin.

Fischer, H. G. 1986. *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne: quatre leçons sur la paléographie et l'épigraphie pharaoniques* (Essais et conférences). Paris: Presses Universitaires de France.

Fischer, H. G. 1996. *Varia nova* (Egyptian Studies 3). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.

Fischer-Elfert, H.-W. 2002. Das verschwiegene Wissen des Irtisen (Stele Louvre C 14): zwischen Arcanum und Preisgabe. En J. Assmann – M. Bommas (eds.), *Ägyptische Mysterien?* München: Wilhelm Fink, 27-35.

Fitzenreiter, M. 2019. Schon wieder Stele Louvre C 14 des Irtisen. *Göttinger Miszellen* 257: 49-61.

Franke, D. 1994. *Das Heiligtum des Heqaib auf Elephantine: Geschichte eines Provinzheiligtums im Mittleren Reich* (Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens 9). Heidelberg: Heidelberger Orientverlag.

Franke, D. 2003. The Middle Kingdom offering formulas: a challenge. *Journal of Egyptian Archaeology* 89: 39-57.

Freed, R. E. 1996. Stela workshops of early Dynasty 12. En P. Der Manuelian (ed.), *Studies in honor of William Kelly Simpson*, 1. Boston: Department of Ancient Egyptian, Nubian and Near Eastern Art, Museum of Fine Arts, 297-336.

Gardiner, A. H. 1947. *Ancient Egyptian onomastica*, 1. Oxford: Oxford University Press.

Gardiner, A. H. – Peet, T. E. – Černý, J. 1952. *The Inscriptions of Sinai. Part I: introduction and plates*. 2^a ed. (Memoir of the Egypt Exploration Society 36). Londres: Egypt Exploration Society.

Gayet, A.-J. 1889. *Musée du Louvre: stèles de la XIIe dynastie*, 3 (Bibliothèque de l'École des hautes études, Sciences historiques et philologiques 68). París: F. Vieweg.

Goyon, G. 1957. *Nouvelles inscriptions rupestres du Wadi Hammamat*. París: Imprimerie Nationale ; Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve.

Gracia Zamacona, C. 2006-2007. Un corpus funerario egipcio: los textos de los sarcófagos. *Espacio, Tiempo y Forma, serie 2: Historia Antigua* 19-20: 41-59.

Gracia Zamacona, C. 2024. *Los Textos de los Ataúdes del Egipto antiguo: variabilidad, legitimación y diálogo* (Ancient Near East Monographs 32). Atlanta: Society of Biblical Literature Press.

Grajetzki, W. 2003. *Burial customs in ancient Egypt: life in death for rich and poor* (Duckworth Egyptology). Londres: Duckworth.

Griffin, K. 2018. *All the *rkhyt*-people adore: the role of the *rekhyt*-people in Egyptian religion* (GHP Egyptology 29). Londres: Golden House Publications.

Hassan, S. 1944. *Excavations at Gîza: 1933-1934. With special chapters on methods of excavation, the false-door, and other archaeological and religious subjects. Excavations of the Faculty of Arts, Fouad I University* (Excavations at Gîza 5). El Cairo: Service des Antiquités de l'Égypte; Government Press, Bulâq.

Hays, H. M. 2011. The death of democratisation of the afterlife. En N. Strudwick – H. Strudwick (eds.), *Old Kingdom, new perspectives: Egyptian art and archaeology 2750-2150 BC*. Oxford: Oxbow Books, 115-130.

Hornung, E. 1998. *L'esprit du temps des pharaons*. París: Hachette.

Hornung, E. 1999. *The ancient Egyptian books of the afterlife*. Ithaca: Cornell University Press.

Hornung, E. – Krauss, R. – Warburton, D. A. (eds.) 2006. *Ancient Egyptian Chronology* (Handbuch der Orientalistik, erste Abteilung: Der Nahe und Mittlere Osten / Handbook of Oriental Studies, section 1: The Near and Middle East 83). Leiden; Boston: Brill.

Ilin-Tomich, A. 2017. *From workshop to sanctuary: the production of Late Middle Kingdom memorial stelae* (Middle Kingdom Studies 6). Londres: Golden House Publications.

James, T. G. H. 1953. *The Mastaba of Khentika called Ikhekhi* (Archaeological Survey of Egypt 30). Londres: Egypt Exploration Society.

James, T. G. H. 1961. *Hieroglyphic texts from Egyptian stelae, etc. part 1*. 2^o ed. Londres: British Museum.

James, T. G. H. 1962. *The Heḫanakhte papers and other early Middle Kingdom documents* (Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition 19). Nueva York: Metropolitan Museum of Art.

Jéquier, G. 1928. *La pyramide d'Oudjebten* (Fouilles à Saqqarah). El Cairo: Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale.

Jéquier, G. 1929. *Tombeaux de particuliers contemporains de Pepi II* (Fouilles à Saqqarah). El Cairo: Imprimerie d' Institut français d'archéologie orientale.

Jéquier, G. 1940. *Le monument funéraire de Pepi II. Tome III: Les approches du temple* (Fouilles à Saqqarah). El Cairo: Imprimerie d' Institut français d'archéologie orientale.

Jones, D. 2000. *An index of ancient Egyptian titles, epithets and phrases of the Old Kingdom: A completely updated and revised edition of Murray's Index of 1908 including an analysis of all new material published to date*, 2 vols. (BAR International Series 866 [1-2]). Oxford: Archaeopress.

Kanawati, N. – Hassan, A. 1997. *The Teti cemetery at Saqqara. Volume II: The tomb of Ankhmahor* (Australian Centre for Egyptology: Reports 9). Warminster: Aris and Phillips.

Koefoed-Petersen, O. 1948. *Les steles égyptiennes* (Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg 1). Copenhagen: Glyptothèque Ny Carlsberg.

Koenigsberger, O. 1936. *Die Konstruktion der ägyptischen Tur* (Ägyptologische Forschungen 2). Glückstadt: J. J. Augustin.

Kootz, A. 2019. Zur Bedeutung des Begriffes *wḥm*. *Afrikanistik-Aegyptologie-Online* 2019.

Laboury, D. 2020. Designers and makers of ancient Egyptian monumental epigraphy. En V. Davies – D. Laboury (eds.), *The Oxford handbook of Egyptian epigraphy and paleography*. Nueva York: Oxford University Press, 85-101.

Laboury, D. – Devillers, A. 2022. The ancient Egyptian artist: a non-existing category? En D. Candelora – N. Ben-Marzouk – K. M. Cooney (eds.), *Ancient Egyptian Society: challenging assumptions, exploring approaches*. Londres; Nueva York: Routledge, 163-181.

Lacau, P. 1967. Le tableau central de la stèle-porte égyptienne. *Revue d'égyptologie* 19: 39-50.

Landgráfová, R. 2011. *It is my good name that you should remember: Egyptian biographical texts on Middle Kingdom stelae*. Praga: Faculty of Arts, Charles University in Prague, Czech Institute of Egyptology.

Lange, H.O. – Schäfer, H., 1902. *Grab- und Denksteine des Mittleren Reichs, Theil IV: Tafeln*. Berlín: Reichsdruckerei.

Lepsius, R. 1842. *Auswahl der wichtigsten Urkunden des aegyptischen Alterthums: theils zum Erstenmale, theils nach den Denkmälern berichtet, herausgegeben und erlaeutert*. Leipzig: Georg Wigand.

Lichtheim, M. 1988. *Ancient Egyptian autobiographies chiefly of the Middle Kingdom: a study and an anthology* (Orbis Biblicus et Orientalis 84). Friburgo; Gotinga: Universitätsverlag; Vandenhoeck & Ruprecht.

Lichtheim, M. 2006. *Ancient Egyptian literature. A book of readings, volume I: The Old and Middle Kingdoms*. Berkeley; Londres: University of California Press.

Loprieno, A. 2001. *La pensée et l'écriture: pour une analyse sémiotique de la culture égyptienne. Quatre séminaires à l'Ecole Pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses, 15-27 mai 2000*. Editado por Christiane Zivie-Coche. París: Cybele.

Lutz, H. F. 1927. *Egyptian tomb steles and offering stones of the Museum of Anthropology and Ethnology of the University of California* (University of California Publications in Egyptian Archaeology 4). Leipzig: J. C. Hinrichs.

Madsen, H. 1909. L'autobiographie d'un sculpteur égyptien. *Sphinx* 12: 242-248.

Mariette, A. 1880. *Abydos: description des fouilles exécutées sur l'emplacement de cette ville. Tome Deuxième: Temple de Sési (Supplément), temple de Ramsès, temple d'Osiris, petit temple de l'ouest, nécropole*. París : Librairie A. Franck; Imprimerie nationale.

Mariette, A. 1889. *Les mastabas de l'Ancien Empire: fragment du dernier ouvrage de A. Mariette*. Editado por G. Maspero. París : F. Vieweg.

Martin, G. T. 1971. Egyptian administrative and private-name seals principally of the Middle Kingdom and Second Intermediate Period. Oxford: Griffith Institute, Ashmolean Museum.

Maspero, G. 1877. The stèle C 14 of the Louvre. *Transactions of the Society of Biblical Archaeology* 5: 555-562.

Mathieu, B. 2016. Irtysen le technicien (stèle Louvre C 14). En V. Angenot – F. Tiradritti (eds.), *Artists and Colour in ancient Egypt, Proceedings of the colloquium held in Montepulciano, August 22nd–24th, 2008* (Studi Poliziani di Egittologia 1). Montepulciano: Missione Archaeologica Italiana a Luxor, 10-18.

Mercer, S. A. B. 1952. *The Pyramid Texts in translation and commentary*, 1. Nueva York: Longmans, Green and Co.

Miller, P. 1937. A family stela in the University Museum, Philadelphia. *Journal of Egyptian Archaeology* 23 (1): 1-6.

Morenz, L. D. 2014. *Anfänge der ägyptischen Kunst: eine problemgeschichtliche Einführung in ägyptologische Bild-Anthropologie* (Orbis Biblicus et Orientalis 264). Friburgo; Gotinga: Academic Press; Vandenhoeck & Ruprecht.

Moret, A. 1922. L'accession de la plèbe égyptienne aux droits religieux et politiques sous le Moyen Empire. En Anónimo (ed.), *Recueil d'études égyptologiques: dédiées à la mémoire de Jean-François Champollion à l'occasion du centenaire de la lettre à M. Dacier relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques, lue à l'Académie des inscriptions et belles-lettres le 27 septembre 1822*. París : Édouard Champion, 331-360.

Müller, H. W. 1933. Die Totendenksteine des Mittleren Reiches: ihre Genesis, ihre Darstellungen und ihre Komposition. *Mitteilungen des Deutschen Instituts für Ägyptische Altertumskunde in Kairo* 4: 165-206.

Murray, M. A. 1930. *Egyptian Sculpture*. Londres: Duckworth.

Nyord, R. 2019. Introduction: Egyptian and Egyptological concepts. En R. Nyord (ed.), *Concepts in Middle Kingdom funerary culture: proceedings of the Lady Wallis Budge anniversary symposium held at Christ's College, Cambridge, 22 January 2016*. Leiden; Boston: Brill, 1-23.

Obenga, T. 1994. La stèle d'Irtysen ou le premier traité d'esthétique de l'humanité. *ANKH: revue d'égyptologie et des civilisations africaines* 3: 28-49.

Olabarria, L. 2020a. *Kinship and family in ancient Egypt: archaeology and anthropology in dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.

Olabarria, L. 2020b. Coming to terms with stelae: a performative approach to memorial stelae and chapels of Abydos in the Middle Kingdom. *Studien zur altägyptischen Kultur* 49: 117-177.

Olabarria, L. 2022. The power of convention: reinterpreting social groups through a Middle Kingdom statuette. *Journal of Egyptian Archaeology* 108 (1-2): 143-157.

Pavlova, O. 1999. *Rhyt* in the Pyramid Texts: theological idea or political reality. En J. Assmann – E. Blumenthal (eds.), *Literatur und Politik im pharaonischen und ptolemäischen Ägypten: Vorträge der Tagung zum Gedenken an Georges Posener, 5.-10. September 1996 in Leipzig*. El Cairo: Institut français d'archéologie orientale, 91-104.

Peck, C. N. 1958. *Some decorated tombs of the First Intermediate Period at Naga ed-Dêr* (tesis doctoral inedita). Brown University, Providence.

Pérez-Die, M. C. 2010. The False Door at Herakleopolis Magna (I): typology and iconography. En Z. A. Hawass – P. Der Manuelian – R. B. Hussein (eds.), *Perspectives on ancient Egypt: studies in honor of Edward Brovarski*. El Cairo : Conseil Suprême des Antiquités de l'Égypte, 357-393.

Petrie, W. M. F. 1888. *A season in Egypt, 1887*. Londres: Field & Tuer.

Petrie, W. M. F. 1900. *Denderah: 1898* (Memoir of the Egypt Exploration Fund 17). Londres: Egypt Exploration Fund.

Petrie, W. M. F. – Wainwright, G. A. – Mackay, E. 1912. *The Labyrinth, Gerzeh and Mazghuneh* (British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account [21] 18th year). Londres: School of Archaeology in Egypt; Bernard Quaritch.

Piacentini, P. 2002. Les scribes dans la société égyptienne de l'Ancien Empire, Vol. I : les premières dynasties. *Les nécropoles memphites*. (Études et mémoires d'égyptologie 5). Paris: Cybèle.

Postel, L. 2003. «Rame» ou «course»? Enquête lexicographique sur le terme *hpt*. *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 103: 377-420.

Prisse d'Avannes, E. 1847. *Monuments égyptiens : bas-reliefs, peintures, inscriptions, etc., d'après les dessins exécutés sur les lieux ; pour faire suite aux Monuments de l'Égypte et de la Nubie de Champollion-le-Jeune*. Paris: Firmin Didot Frères.

Quirke, S. 2003. 'Art' and the 'artist' in late Middle Kingdom administration. En S. Quirke (ed.), *Discove-ring Egypt from the Neva: the Egyptological legacy of Oleg D. Berlev*. Berlín: Achet, 85-106.

Quirke, S. 2004. *Titles and bureaux of Egypt, 1850-1700BC* (Egyptology Golden House 1). Londres: Golden House.

Ragazzoli, C. 2019. *Scribes: les artisans du textes en Egypte ancienne*. París: Belles Lettres.

Robins, G. 1994. *Proportion and style in ancient Egyptian art*. Austin; Londres: University of Texas Press; Thames and Hudson.

Romanova, O. 2014. The stela of an artist Irty-sn (Louvre C 14). *Libra III*: 5-19.

Säve-Söderbergh, T. 1953. On Egyptian representations of hippopotamus hunting as a religious motive (*Horae Soederblomianae* 3). Uppsala: C. W. K. Gleerup.

Schenkel, W. 1965. *Memphis, Herakleopolis, Theben: die epigraphischen Zeugnisse der 7.-11. Dynastie Ägyptens* (Ägyptologische Abhandlungen 12). Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Scott-Moncrieff, P. D. – Lambert, E. J. – Hall, H. R. 1912. Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, &c., in *The British Museum, part II*. Londres: British Museum.

Seipel, W. 1999. *Ägypten: Götter, Gräber und die Kunst. 4000 Jahre Jenseitsglaube*, 2 vols (Kataloge des OÖ. Landesmuseums, Neue Folge 22 [1/2]). Linz: Oberösterreichisches Landesmuseum.

Serrano Delgado, J. M. 2021. *Textos para la historia antigua de Egipto* (Historia. Serie Menor). Madrid: Cátedra.

Sethe, K. 1908. *Die Altaegyptischen Pyramidentexte: nach den Papierabdrücken und Photographien des Berliner Museums. Band I: Text, erste Hälfte: Spruch 1-468 (Pyr. 1-905)*. Leipzig: J. C. Hinrichs.

Sethe, K. 1910. *Die Altaegyptischen Pyramidentexte: nach den Papierabdrücken und Photographien des Berliner Museums. Band II: Text, zweite Hälfte: Spruch 469-714 (Pyr. 906-2217)*. Leipzig: J. C. Hinrichs.

Simpson, W. K. 1974. *The terrace of the great god at Abydos: the offering chapels of Dynasties 12 and 13* (Publications of the Pennsylvania-Yale expedition to Egypt 5). New Haven; Filadelfia: The Peabody Museum of Natural History of Yale University; The University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.

Smith, W. S. 1949. *A History of Egyptian sculpture and painting in the Old Kingdom*. 2^a ed. Londres: Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press for the Museum of Fine Arts Boston.

Smith, M. 2009. Democratization of the Afterlife. En J. Dieleman – W. Wendrich (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Disponible online en: <https://escholarship.org/uc/item/70g428wj> [Consultado 07/10/2024].

Sottas, H. 1914. Étude sur la stèle C 14 du Louvre. *Recueil de Travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes* 36: 153-166.

Spencer, P. 1984. *The Egyptian temple: a lexicographical study*. Londres: Kegan Paul International.

Stauder, A. 2018. Staging restricted knowledge: the sculptor Irtysen's self-presentation (ca. 2000 BC). En G. Miniaci – J. C. Moreno García – S. Quirke – A. Stauder (eds.), *The arts of making in ancient Egypt: voices, images, and objects of material producers 2000-1550 BC*. Leiden: Sidestone Press, 239-271.

Strouhal, E. 1992. *Life of the ancient Egyptians*. Norman: University of Oklahoma Press.

Stupko-Lubczynska, A. 2022. Masters and apprentices at the chapel of Hatshepsut: towards an archaeology of ancient Egyptian reliefs. *Antiquity* 96 (385): 85-102.

Takenoshita, J. 2011. *When the living met the dead: the social functions of false doors in non-royal funerary culture with references to examples from the First Intermediate Period and Middle Kingdom* (trabajo de fin de master inédito). University of Birmingham, Birmingham.

Vandersleyen, C. 1994. La titulature de Mentouhotep II. En B. M. Bryan – D. Lorton (eds.), *Essays in Egyptology in honor of Hans Goedicke*. San Antonio: Van Sicklen Books, 317-320.

Vandier, J. 1955. *Manuel d'archéologie égyptienne. Tome II: Les grandes époques. Deuxième partie: L'architecture religieuse et civil*. Paris: Éditions A. et J. Picard et Cie.

Verner, M. 1977. *Abusir I: The Mastaba of Ptahshepses. Reliefs* (Excavations of the Czech Institute of Egyptology). Praga: Charles University.

Vernus, P. 1986. *Le surnom au Moyen Empire: répertoire, procédés d'expression et structures de la double identité du début de la XIIe dynastie à la fin de la XVIIe dynastie* (Studia Pohl 13). Roma: Biblical Institute Press.

Vernus, P. 2022. Script and figurativity: modelling the relationships between Image and writing in ancient Egypt. En L. D. Morenz – A. Stauder – B. Büma (eds.), *Wege zur frühen Schrift: Niltal und Zweistromland*. Berlín: EB-Verlag Dr. Brandt, 335-421.

Ware, E. W. 1927. Egyptian artists' signatures. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures* 43 (3): 185-207.

Ward, W. A. 1982. *Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom with a glossary of words and phrases used*. Beirut: American University of Beirut.

Whelan, P. 2016. On the context and conception of two “trademark” styles from Late Middle Kingdom Abydos. En G. Miniaci, G. – W. Grajetzki (eds.), *The World of Middle Kingdom Egypt (2000-1550 BC): contributions on archaeology, art, religion, and written sources. Volume II*. Londres: Golden House, 285-338.

Wiebach-Koepke, S. 2001. False door. En D. B. Redford (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, 1. Nueva York; Oxford: Oxford University Press, 498-501.

Wild, H., 1966. Le tombeau de Ti, fascicule III: La chapelle (deuxième partie). *Cairo: MIFAO* 65.3.

Wildung, D. – Burkard, G. 2000. *Ägypten 2000 v. Chr.: die Geburt des Individuums*. Munich: Hirmer.

Wilkinson, R. H. 2003. *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Madrid: Alianza Forma.

Willems, H. 2008. *Les textes des sarcophages et la démocratie: éléments d'une histoire culturelle du Moyen Empire Égyptien*. Editado por C. Zivie-Coche. París: Cybele.

Willems, H. 2014. *Historical and archaeological aspects of Egyptian funerary culture: religious ideas and ritual practice in Middle Kingdom elite cemeteries* (Culture and History of the Ancient Near East 73). Leiden; Boston: Brill.

Wilson, J. A. 1947. The artist of the Egyptian Old Kingdom. *Journal of Near Eastern Studies* 6 (4): 231-249.

Wilson, J. A. 1953. *La cultura egipcia* (Breviarios del Fondo de Cultura Económica 86). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Winlock, H. E. 1940. The court of king Neb-Ḥepet-Rē Mentu-Hotpe at the Shaṭṭ er Rigāl. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures* 57 (2): 137-161.

6.1. Recursos y bases de datos online

iDAI.objects Arachne: <https://arachne.dainst.org> [consultado el 04/09/2025].

Louvre: <https://www.louvre.fr/es> [consultado el 04/09/2025].

Persons and Names of the Middle Kingdom and early New Kingdom: <https://pnm.uni-mainz.de> [consultado el 04/09/2025].

The Pushkin State Museum of Fine Arts: <https://pushkinmuseum.art> [consultado el 04/09/2025].

Thesaurus Linguae Aegyptiae: <https://thesaurus-linguae-aegyptiae.de> [consultado el 04/09/2025].

University College London UCL: <https://www.ucl.ac.uk> [consultado el 04/09/2025].

7. ANEXO TEXTOS

7.1. Texto 1

Champollion, J. F. 1826. *Lettres à M. le Duc de Blacas d'Aulps, Premier Gentilhomme de la Chambre, Pair de France etc., relatives au Musée Royal Égyptien de Turin*, 2. Paris: Firmin Didot Père et Fils.

Sobre la estela de Irtysen (Aasen):

“Ce précieux modèle de sculpture égyptienne contient, vers le bas, deux petits bas-reliefs: l’un représente cinq personnages de divers sexes, portant des offrandes à leurs père et mère défunts. Sur l’autre, sont figurés les deux époux assis, ayant devant eux un autel chargé d’offrandes. Toute la partie supérieure de la stèle, est occupée par quinze grandes lignes horizontales d’hiéroglyphes, exécutés avec une finesse et une pureté peu communes. Treize de ces lignes contiennent l’inscription funéraire du défunt qui se nommait Aasen. L’inscription commence véritablement à la troisième ligne supérieure par la formule ordinaire dans ces sortes de monuments, et dont celle-ci n’est qu’une pure amplification; mais les deux premières lignes de la stèle, et qui forment une sorte de titre général, présentent un intérêt tout particulier, puisqu’elles contiennent la dédicace même de ce monument faite par un Pharaon dont les qualifications, et le nom propre environné du cartouche royal, remplissent la première ligne que je traduis ainsi, le sens de tous les caractères qui la composent étant bien connu d’ailleurs:

La vie divine! l’Aroëris bienfaiteur du Monde, seigneur de la Région d’en haut et de la Région d’en-bas, le bienfaiteur du monde, roi du peuple obéissant, fils du Soleil mandouftép toujours vivant.

Le bas-relief placé à la suite de la légende funéraire, nous explique bien clairement pourquoi le Pharaon Mandou-ftép fit élever une si magnifique stèle à la mémoire de l’individu nommé Aasen, qu’aucun titre ni aucun détail de costume ne distingue, ni sa femme non plus, Hapévé ou Hapéfé, du commun des défunts figurés sur les autres stèles. Une pareille consécration ne fut, de la part de ce souverain de l’Égypte, qu’un simple acte de piété filiale, puisqu’il est représenté dans ce bas-relief, faisant à son père Aasen et à sa mère Hapévé, l’offrande d’une cuisse de victimes: sur la tête du Pharaon est tracée la légende suivante indiquant expressément son degré de parenté avec le défunt Aasen: son fils qui l’aime Mandouftép. Ce roi n’était que le second des enfants de Aasen, car le fils aîné, nommé Osortasen, est placé avant Mandou-ftép et présente le premier son offrande funéraire (une oie) à leurs parents. Un troisième frère s’appelle Mandou-sé et donne la main à leur sœur qui la donne à son tour à Thanen un de ses enfants.

Le nom du père défunt, Aasen, n’est lié sur la stèle à aucun des titres qui précèdent ou qui suivent les noms-propres royaux: le nom de Mandou-ftép seul est environné

du cartouche royal, et nous devons forcément conclure de là, que le Pharaon Mandouftép fut le chef d'une famille royale, puisque ni son père, ni son frère aîné Osortasen n'a exercé le pouvoir suprême. C'est donc parmi les chefs de dynasties qu'il faut chercher à reconnaître, dans les extraits de Manéthon, ce roi Mandouftép par les soins duquel ce beau monument fut érigé. La pureté du travail de cette stèle qui dénote le meilleur temps de l'art, et la convenance des noms nous portent naturellement à reconnaître dans Mandou-ftép (l'approuvé de Mandou), le roi Mendès ΜΕΝΔΗΣ de Diodore, le ΣΜΕΝΔΗΣ ou ΣΜΕΝΔΙΣ de Manéthon, le chef de la XXI^e dynastie égyptienne, dite des Tanites (ΤΑΝΙΤΩΝ) parce que son premier roi appartenait à une famille originaire du Nome ou de la ville de Tanis."

7.2. Texto 2

Prisse d'Avennes, E. 1847. *Monuments égyptiens : bas-reliefs, peintures, inscriptions, etc., d'après les dessins exécutés sur les lieux ; pour faire suite aux Monuments de l'Égypte et de la Nubie de Champollion-le-Jeune.* Paris: Firmin Didot Frères.

Stèle funéraire provenant d'Abydos, et faisant partie de la collection égyptienne du Musée royal du Louvre.

Cette stèle, en pierre calcaire d'un grain fin, est divisée en trois compartiments: le premier est chargé d'une inscription, dont la première ligne renferme les titres royaux et le cartouchenom de Mentouôph: le corps du texte, qui contient une commémoration funéraire, est aussi fort intéressant par l'archaïsme du style et la rareté de quelques caractères. Au-dessous de l'inscription est un bas-relief dont la partie gauche est occupée par deux personnages debout, Aaçen ou Niriçen et sa femme Hapevé ou Hapefé. En regard de ce groupe s'avancent à la file cinq enfants: les deux premiers, nommés Osortasen et Mentouôph, portent des offrandes; ils sont suivis de Mandou-sé et de Thanen, qui donnent la main à leur soeur. La partie inférieure de cette stèle est occupée par un petit bas-relief ménagé dans un enfoncement taillé en forme de naos; on y voit Niriçen et son épouse assis sur un même siège, et devant un plateau chargé d'offrandes.

C'est sur l'autorité de cette stèle et d'une autre du même genre, trouvée également à Abydos, peut-être dans la même tombe, et conservée aujourd'hui au Musée royal de Turin, que Champollion le jeune avait cru retrouver le nom du père de Mentouôph, qu'il nomme Aaçen, et dont il a rempli un cartouche qui s'est glissé à tort dans les listes des rois sur l'autorité du maître, car les monuments ne le présentent jamais.

8. ANEXO LÁMINAS

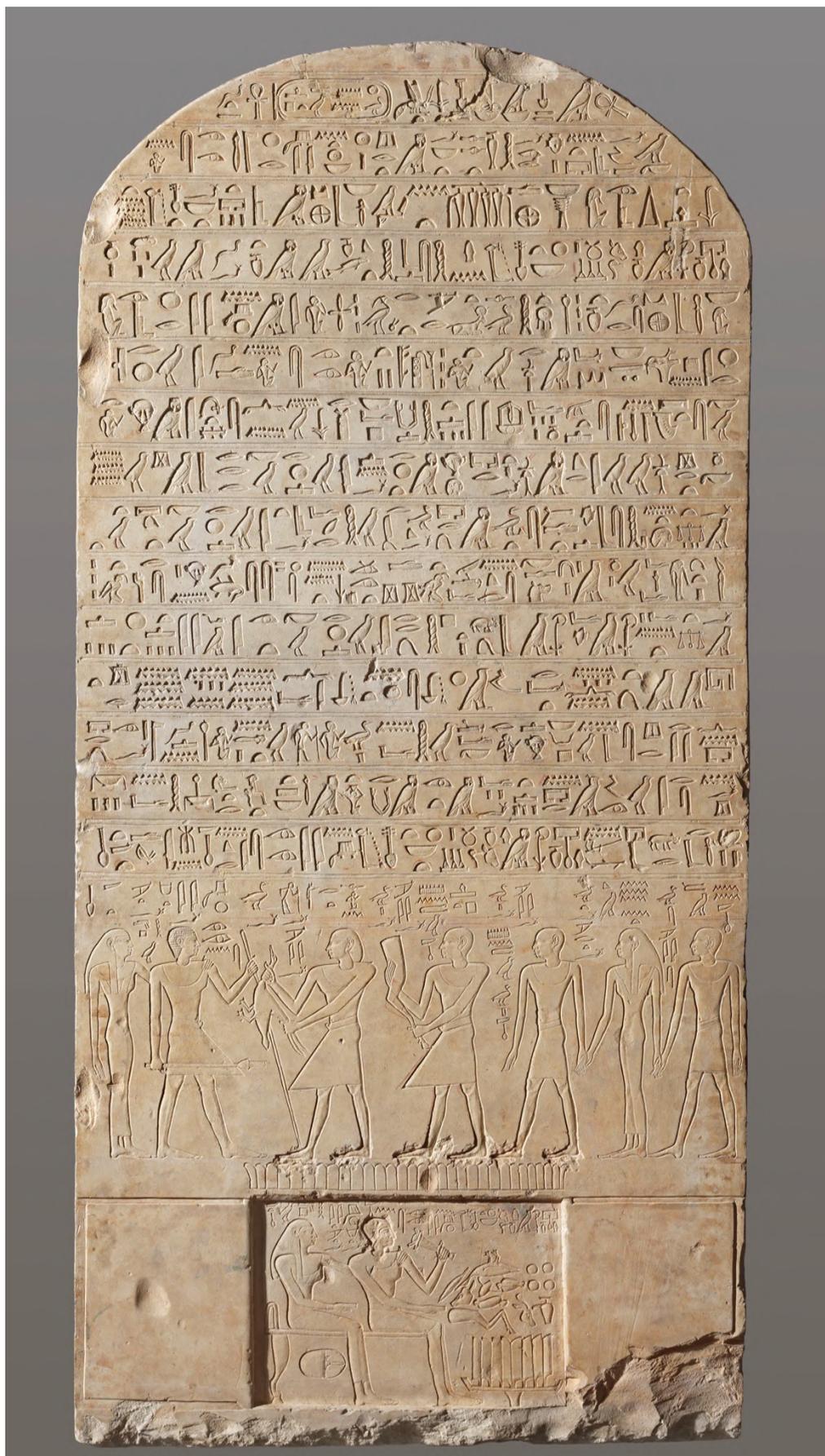


Lámina 1. Estela de Irtysen. Louvre C 14.
© 2015 Musée du Louvre / Christian Décamps.

La estela objeto de este estudio se conserva hoy en el Museo del Louvre (nº de inventario C 14). Su propietario era un escultor, Irtysen, que vivió en Egipto en el segundo milenio antes de la era cristiana, en tiempos de Montuhotep II, rey de la dinastía XI y fundador de lo que se conoce en Egiptología como “Reino Medio”. Esta época, considerada como clásica por los propios egipcios, está actualmente bajo profunda revisión, lo que le da a esta estela un valor histórico particular. Pero, además, la estela de Irtysen es de un grandísimo interés porque es única en su género: hasta la fecha, constituye el único testimonio en primera persona sobre temas muy específicos referidos al ejercicio de la profesión de escultor.

Desde su descubrimiento, esta estela ha suscitado una gran curiosidad ya que entraña una serie de dificultades filológicas que todavía no han sido resueltas. Debido a ello, se ha producido una relativa desatención de la parte visual de la estela. El objetivo del presente trabajo es aportar una visión de conjunto del mensaje de Irtysen, atendiendo igualmente a la parte figurativa de la estela y a las propias palabras del escultor.

Tras un exhaustivo estudio comparativo con otras estelas anteriores y contemporáneas, Pilar Moreno Puertollano nos demuestra de manera clara la gran originalidad iconográfica de la estela, en la que el artista se valió de dos lenguajes distintos pero complementarios para transmitir su original mensaje: la reivindicación de la excelencia de su trabajo como artista y el reconocimiento de su categoría social, un tema estrella entre los nuevos “altos funcionarios” del recién estrenado Reino Medio.

Gracias al enfoque interdisciplinar utilizado por Pilar, este libro resultará de interés a todas aquellas personas interesadas en la cultura visual, la sociología del arte, la semiótica y la filosofía del arte, la metodología de las humanidades y las ciencias sociales.

La Red Iberoamericana de Investigadores en Próximo Oriente Antiguo (www.riipoa.web.uah.es) es una red internacional, interdisciplinar y temática de colaboración entre investigadores iberoamericanos de tres disciplinas del Próximo Oriente Antiguo (la Egiptología, los Estudios en Mesopotamia, Anatolia y Levante antiguos, y los Estudios bíblicos) vinculados a veintidós instituciones de once países. Dentro de estas disciplinas, la Red tiene como centro de interés los textos y su contextualización.



Estudios Orientales - Monografías RIPOA
Red Iberoamericana de Investigadores en Próximo Oriente Antiguo

Edición electrónica de acceso libre – ISBN 978-84-09-76676-5
<https://riipoa.web.uah.es/publicaciones/>