

Máster Universitario en Ciencias de las Religiones:
Historia y Sociedad
Curso académico 2021-2022



El ritual de ofrendas
en el Egipto antiguo:
análisis iconográfico de la viñeta 148
del *Libro de la Salida al Día*

AUTOR

José Manuel Millet Sánchez

TUTOR

Dr. Miguel Ángel Molinero Polo

ÍNDICE

1.	JUSTIFICACIÓN	3
2.	OBJETIVOS	4
3.	METODOLOGÍA	5
4.	EL LIBRO DE LA SALIDA AL DÍA	9
5.	ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE V148	10
	a) Las siete vacas y el toro	26
	b) Propietario/a	33
	c) Los cuatro timones	38
	d) Los hijos de Horus	42
	e) Ra-Horakhty	45
	f) Imentet	48
	g) Capilla	49
6.	EL RITUAL FUNERARIO EGIPCIO Y LAS OFRENDAS	52
	a) Las ofrendas	56
7.	EVOLUCIÓN DE V148	62
8.	CONCLUSIONES	70
9.	BIBLIOGRAFÍA	73

Resumen: El *Libro de la Salida al Día* es uno de los documentos más importantes del Egipto antiguo y una de las producciones religiosas más complejas de esta civilización que, debido a su gran riqueza de información, sigue presentando hoy muchos interrogantes. Este *Libro* es una compilación de textos que llamamos recitaciones porque en origen estaban creados para ser recitados, que a su vez solían ir acompañados de una viñeta que ilustraba el contenido narrado en dicho texto con el fin de que el difunto adquiriese su admisión en el Más Allá y poder así vivir eternamente en la *Duat*. En este trabajo hemos realizado el análisis iconográfico de una de estas viñetas, concretamente la catalogada como 148, que hace referencia al ritual de ofrendas y a ciertos elementos que el difunto debe conocer con el objetivo de alcanzar el Más Allá. Es por ello que, además de analizar cada elemento iconográfico que aparece en la viñeta y su significado, y realizar una catalogación de esta estableciendo sus modelos y variantes, también hemos profundizado en cómo evoluciona estructuralmente la misma.

Palabras clave: BD V148; *Libro de la Salida al Día*; iconografía; modelos iconográficos; ritual de ofrendas;

1. JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo, que trata sobre el análisis iconográfico de la viñeta 148 del *Libro de la salida al día*, responde a una serie de inquietudes personales sobre la vida de ultratumba en el Egipto antiguo. Desde mi infancia tuve una gran atracción por la época de los faraones a raíz de ver la película de *La momia* (1999), aunque ciertamente en ella no hay un gran interés por la autenticidad histórica.

Recuerdo, cuando vi a Evelyn Carnahan quitándole de las manos el llamado *Libro de los muertos* a su hermano mientras este dormía y comenzaba a leerlo en voz alta invocando a la momia de Imhotep, esto llamó mi curiosidad por el mundo egipcio. No sé si sería el destino o mi pasión por el arte, pero al cabo de unos años estaba estudiando el Grado de Historia del Arte cuando se produjo en mí de nuevo esta misma sensación en la asignatura de Arte Antiguo, en la que el profesor José Roda Peña comenzó a explicar el contexto histórico-artístico del Egipto antiguo.

Mi viaje a Egipto en 2019 volvió a recordarme esta emoción, cuando mis pies se deslizaron sobre las maderas que protegen la rampa de descenso hacia la tumba de Ramsés IV, en el famoso Valle de los Reyes. Mis ojos quedaron sin poder parpadear ante toda aquella amalgama de figuras y símbolos de fastuoso colorido. No podía dejar de pensar que por allí, delante de las paredes donde mis ojos estaban puestos, había pasado todo un cortejo fúnebre, el féretro y junto a él, toda una serie de ajuares, estatuillas, y todo el aprovisionamiento para el “Otro Mundo”.

La romantización de esta civilización y los clichés en los que ha caído la mayor parte de la población puede ser consecuencia de películas de Hollywood, novelas, anuncios, noticias arqueológicas... Hoy día hay una gran cantidad de textos dirigidos a todos los públicos que se afanan en desmitificar esta falsa imagen presentando a los antiguos egipcios como personas humanas que se enamoraban, escribían historias, poemas e himnos de piedad, y es que no eran iguales a nosotros, pero sí semejantes. Y esto intentaremos nosotros a lo largo de este estudio.

No pasó mucho tiempo de mi viaje a Egipto cuando, en diciembre de 2021, el Dr. Miguel Ángel Molinero me propuso esta investigación para el Trabajo Fin de Máster.

Después de nuestra primera reunión, comencé una primera búsqueda sobre el tema y a leer documentos relativos a este famoso “libro”, fue así como volví a quedar fascinado por este periodo de la historia y por la religión egipcia, decantándome, sin duda, por un trabajo que estaba seguro de que me apasionaría.

El *Libro de la Salida al Día*, abre las puertas de nuestro pensamiento a la curiosidad, presentándonos una imagen inusual y unas formas de pensamiento con las que nos puede resultar difícil relacionarnos. Es como una especie de fósil del pensamiento humano, perteneciente a un pueblo con un conocimiento y experiencia distinto al que conocemos hoy. Si deseamos saber cómo eran verdaderamente, debemos introducirnos en su mentalidad, y este “libro” es una fuente importante para comprender sus pensamientos.

2. OBJETIVOS

Vivir con los muertos y con la muerte ha sido siempre una de las manifestaciones más comunes del ser humano. La civilización del Egipto antiguo tuvo una gran habilidad para mostrar su relato escatológico y su cosmogonía mediante las ilustraciones del *Libro de la salida al día* o, como se conoce comúnmente a estos textos, el *Libro de los muertos*. Nuestro interés por este “libro” nos ha llevado a desarrollar un análisis iconográfico e iconológico de una de sus viñetas.

En este Trabajo Fin de Máster, por tanto, perseguimos tres asuntos de interés. En primer lugar, proporcionar una introducción en la que analicemos el significado del *Libro de la salida al día*, su relación con el mundo funerario y la importancia de este dentro de la cosmogonía egipcia. Más bien, en este caso, el estudio de la importancia del inframundo y de la escatología en el Egipto antiguo. Esto nos llevará al segundo de nuestros objetivos, el análisis de una de las viñetas de este libro, concretamente la que acompaña a la recitación 148 y que nos habla sobre el abastecimiento del difunto¹ a través de la ofrenda de alimentos. Iremos algo más allá del simple análisis trazando un camino sobre la evolución de los modelos de esta viñeta y de cómo ha ido cambiado a lo largo de

¹ A lo largo de este trabajo hablaremos de “difunto” como una forma de referirnos tanto a mujeres como a hombres, ya que en el tratamiento y la representación de ambos sexos en BD no había diferencia alguna en cuanto a la muerte, el enterramiento y la ofrenda.

las diferentes dinastías, sin dejar de tener en cuenta la distribución geográfica de la misma. Esta tarea nos conduce a la tercera área, y es la de mostrar el proceso de la muerte en el Egipto antiguo analizando el ritual funerario. Mi interés aquí no radica en el Egipto antiguo por sí mismo, sino más bien en lo que podemos aprender desde nuestra época sobre el alma de la cultura de la muerte en el país del Nilo.

Por último, la elección de V148 es el resultado de la observación de un gran número de estas. Tras una revisión minuciosa de las viñetas que más llaman mi atención, he distinguido que en V148 hay una evolución cronológica que fue enriqueciéndose paulatinamente con nuevos elementos, los cuales completaban a los precedentes y al propio texto. Mi objetivo es resaltar cómo la imagen desarrolla un discurso paralelo al texto, convirtiéndose gradualmente en una imagen dinámica frente a un texto que prácticamente se mantiene estático en el tiempo sin evolucionar. Por ello, el estudio se ha focalizado en la aparición de esta imagen en papiro, material con una mayor documentación, considerando la imagen como un marco de actuación más amplio que el propio texto, mostrando además su importancia como documento histórico.

3. METODOLOGÍA

Perderser en la gran cantidad de datos sobre la religión egipcia puede ser una tarea fácil, de tal forma que los detalles pueden ocultar una visión general de la misma. Por ello, intentaremos centrarnos en determinados aspectos sobre la religión egipcia a través del análisis de uno de los libros más famosos de la antigüedad.

Debido a la actitud del hombre actual ante la religión egipcia y sus dioses, esta se ha visto resentida. Hablamos de que se ha contemplado a veces a la sociedad del Egipto antiguo como peculiaridad o rareza con la que no tenemos ningún tipo de relación más allá de la simple contemplación, como algo ajeno, incluso desde la época del Imperio romano, en la que los escritores latinos desaprobaban la concepción de los dioses egipcios con formas animales. Dicho de otro modo, contemplamos la religión egipcia como un aspecto interesante y difícil de una civilización que murió hace mucho tiempo. Este hecho puede deberse a la propia función social de la religión, que actúa como una herramienta que mantiene aglutinada una comunidad, por lo que reduce la empatía en sociedades con otras religiones o tradiciones. En este sentido, siguiendo a Quirke (1992: 9-10), nos

encontramos ante una civilización con la que no podremos relacionarnos ni establecer vínculos de ningún tipo si analizamos sus creencias y prácticas religiosas desde nuestro concepto de religión actual.

Para llevar a cabo el presente estudio, el proceso de trabajo que hemos seguido tiene su punto de partida en acercarnos al concepto del *Libro de la salida al día*. Para ello, hemos consultado bibliografía básica más reciente como Kemp (2007) o la publicación de Scalf (2017). Tras esto, y dado que nuestra especialidad es la Historia del Arte, nos decidimos a escoger una de las viñetas de este famoso *Libro*. BD² V148 nos parecía la elección más acertada considerando el trato especial que recibió dentro del *Libro de la salida al día* tanto por sus dimensiones como por el esmero que pusieron algunos maestros en su representación, ya que en la mayoría de los ejemplares donde encontramos esta viñeta destaca por su gran tamaño con respecto a las demás.

Nuestro punto de partida en la búsqueda de fuentes ha sido consultar la base de datos del Totenbuchprojekt³, con la cual hemos tenido acceso a las imágenes de la mayoría de las viñetas documentadas de esta recitación. Gracias a este proyecto, que se ha llevado a cabo durante veinte años de investigación por la universidad de Bonn, tenemos a nuestra disposición miles de imágenes digitalizadas de, probablemente, el texto más importante y extendido de la vida después de la muerte del Egipto antiguo. La digitalización de los textos e imágenes del *Libro de la salida al día* abarca la mayoría de los soportes materiales desde piedra, madera, vendajes de momias..., aunque para nuestro análisis solo hemos seleccionado aquellas cuyo soporte material es el papiro. Una vez descargadas las imágenes las hemos analizado y clasificado por modelos iconográficos (Tablas 2, 3, 4, 5 y 6). Hemos examinado un total de 39 documentos en papiro donde aparece el texto acompañado de la viñeta, pertenecientes a las dinastías XVIII, XIX, XXI, XVI y Ptolemaica.

Para la clasificación de los modelos de V148 hemos aplicado un método de análisis creado para este uso específico. Este consiste en una variante del método de crítica textual adaptado por los egiptólogos con la finalidad de investigar cómo se

² Book of the Dead (BD). Es la forma de abreviar el *Libro de la salida al día* o *Libro de los muertos*. A partir de ahora podemos encontrarlo en cualquiera de sus nomenclaturas a lo largo de este estudio.

³ <http://totenbuch.awk.nrw.de/>

transmiten los textos funerarios del Egipto antiguo en su civilización. En nuestro caso hemos adaptado este método a una materia diferente: una viñeta del *Libro de la salida al día*. Esta metodología ya la han utilizado algunos egiptólogos como Miguel Ángel Molinero o Margarida Redondo (Molinero y Redondo, 2017: 136), y que tiene en cuenta la distribución cronológica y geográfica de los centros de producción, un aspecto muy importante para dicha clasificación.

Las imágenes de los papiros digitalizados que tenemos del *Libro* eran copias realizadas por escribas y artistas de talleres que observaban y memorizaban documentos maestros. En cada una de las escenas creadas por los escribas hay una composición que transmite un mensaje religioso, para lo que añaden todo tipo de detalles que dan vida y personalidad a las viñetas. Esto implica que nuestro método haya consistido en identificar “modelos conceptuales”, simplificando al máximo la estructura y composición de nuestra viñeta. No obstante, en nuestra tarea debíamos tener en cuenta que los artistas a veces realizaban interpretaciones personales de estos originales.

Cuando los artistas realizaban variaciones personales sobre las imágenes memorizadas o copiadas, estos añadidos podían convertirse a veces en nuevos modelos, dependiendo de si estos cambios reflejaban la sensibilidad religiosa de la época, pero en otras ocasiones quedaban como variantes o modelos aislados que no se volvían a imitar en otros talleres ni por otros maestros. Surgen así tantos modelos como viñetas con caracteres diferentes.

A través de una metodología comparativa de todos estos modelos puestos en relación diacrónica, hemos podido extraer información sobre el significado religioso e iconológico de sus elementos, la transmisión geográfica y temporal de los mismos y sus variantes, así como la evolución diacrónica de la propia viñeta.

Todas las viñetas utilizan palabras o dibujos esquemáticos para describir la escena, de modo que cada figura o elemento relevante del texto es ilustrado en estas. De este modo podemos apreciar modelos que no tienen en cuenta la habilidad manual del copista ni se identifican por sus valores estéticos ni elementos secundarios. Sin embargo la mayor parte de los papiros que hemos recopilado sobresalen por la atención y el cuidado que puso el artista en ellos.

Además de la recopilación de imágenes en el Totenbuchprojekt, con el fin de que nuestro trabajo sea lo más riguroso posible, ha sido necesario conocer el texto de la recitación correspondiente a V148 del *Libro de la Salida al Día*. Este lo hemos leído en la traducción del jeroglífico al idioma moderno realizada por Paul Barguet (Barguet, 2001). En la mayoría de las viñetas se insertan los nombres de algunos elementos iconográficos en escritura jeroglífica como las vacas, el Dios Ra-Horakhty o la diosa Imentet. Para ello la ayuda inestimable del Dr. Miguel Ángel Molinero Polo fue fundamental, ya que no tenemos conocimientos sobre esta milenaria escritura. Asimismo hemos utilizado las voces de la mitología egipcia (Molinero, 2000) del *Diccionario de Mitología Universal* (Alvar, 2000) como libro de referencia.

A la hora de analizar detalles y aspectos más pormenorizados de los elementos que integran la escena como actitudes, colores, simbolismos... hemos consultado varias enciclopedias y textos sobre la relación entre el arte y las creencias egipcias como *Magia y símbolo en el arte Egipcio* (Wilkinson, 2003a). De igual modo hemos consultado otros libros y publicaciones de autores como Quirke (Quirke, 2004), Scalf (Scalf, 2017) o Kemp (Kemp, 2007) que nos han ayudado a comprender el libro de los muertos y el significado de sus viñetas.

Para el estudio de la evolución de la viñeta, hemos analizado estructural e iconográficamente la composición de los 39 ejemplares sobre papiro datados desde la Dinastía XVIII hasta la Dinastía Ptolemaica. Ello nos ha permitido establecer varias tipologías, y dentro de ellas variantes, basándonos en: esquemas creados mediante áreas o espacios donde se insertan los elementos iconográficos; qué elementos aparecen en cada una de las viñetas; y por último, en un dibujo esquemático de cada uno de los modelos y variantes donde observamos mayores diferencias.

Pero nuestra tarea no se ha limitado solo al análisis iconográfico de la viñeta y la evolución de esta. Los talleres de escribas donde se llevaban a cabo las copia y encargos del *Libro de la Salida al Día* se disponían en ciertas ciudades (tablas de testimonios). Con el objetivo de trazar una línea que poder seguir en la dispersión geográfica de los modelos y variantes de BD V148, hemos realizado un análisis sobre estos guiándonos también por su origen (ver tablas 2 - 7).

A pesar del análisis iconográfico de V148 junto con su clasificación y la evolución de este, la colección de textos del *Libro de la Salida al Día* y sus fuentes es tan numerosa que este trabajo solo puede considerarse el resultado de una investigación que servirá como punto de partida para un análisis de mayor calado sobre esta recitación y su viñeta.

4. EL LIBRO DE LA SALIDA AL DÍA

Durante los tiempos del Egipto faraónico, y concretamente entre el 3000 a.C. con la unificación, y el periodo de las pirámides hacia el 2650 a.C., las inscripciones de las tumbas en homenaje al difunto fueron terminando en grandes listas de nombres y recitaciones donde se detallaba que estas eran ofrendas entregadas por el rey para el culto de las divinidades. Estas recitaciones de ofrendas se fueron extendiendo en todo el territorio, y son importantes porque nos darán a conocer qué divinidades eran más importantes en cada periodo, dentro del ámbito funerario. Asimismo, servirán para registrar las fiestas principales del año donde los difuntos podían participar de la ofrenda. En ellas encontramos los nombres, los títulos y las fórmulas de las ofrendas que podemos comparar con otras fuentes, al igual que sucede con los objetos artísticos funerarios que, aunque no será nuestro caso, hay una amplia gama de elementos como estatuas, estelas, capillas o sarcófagos, donde podemos apreciar tanto la evolución de la religión egipcia como los propios intereses sociales de estas comunidades.

Hacia el 2650 a.C. las inscripciones de las tumbas de cortesanos comienzan a tener algunos aspectos llamativos diferentes a lo anterior: datos autobiográficos, alabanzas y justificaciones donde se especifican las virtudes del muerto y donde podemos ver los principios que articulan la sociedad y el rango al que pertenece dicho difunto. Se han hallado textos funerarios reales solo de finales del tercer y segundo milenio a.C., y de principios del primer milenio a.C., sin embargo, se conocen textos funerarios no reales desde el 2200 a.C. hasta el siglo II d.C, cuya finalidad es proteger al difunto y garantizar su supervivencia después de la muerte, aunque algunos serán fórmulas para protegerse de algunos animales como serpientes o escorpiones (Quirke, 15) y en muchos casos se trata de sucesos acaecidos entre algunas divinidades. Estos textos son independientes, es decir, podían ser leídos con un orden diferente.

Todos estos textos y fórmulas, usadas como base para los enterramientos, eran conservados en las bibliotecas de los templos, aunque de los que se conservan actualmente, la mayoría corresponden a copias a partir de época ptolemaica. A pesar de esto, encontramos en infinidad de tumbas una gran cantidad de textos funerarios que usarán estos documentos de las bibliotecas de los templos como base para desarrollar toda una serie de textos donde aparece reflejada la visión del cosmos en el mundo egipcio antiguo.

5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE V148

El gran vínculo de esta civilización con el entorno que le rodeaba, junto con sus representaciones artísticas bidimensionales, han hecho que los postulados modernos hayan ido encaminados al error en lo referido al mundo del Egipto antiguo, y es que, una de las teorías más extendidas es que los egipcios civilización veneraba a ídolos y a animales al mismo tiempo, lo que provocaba cierto rechazo y poca empatía religiosa. Esta idea puede deberse al reiterado uso de animales para representar a sus dioses, además de la práctica de momificación en aves y animales desde el siglo IV a.C. hasta el siglo II d.C. (Quirke, 22), o incluso en la cría de ciertos animales en determinados lugares de culto.

Los egipcios representan la imagen humana siempre de forma idealizada, serena y sin expresión alguna. En todo ello, el ingrediente emocional se añade a través de lo no humano, y qué mejor que escoger elementos que pueden tomar de su entorno, es decir, el mundo animal. Dentro del sentido de armonía, para los egipcios, estos animales no suponían ninguna alteración, de manera que, para que la aparición de las figuras de animales no rompiese el equilibrio de la escena, el artista egipcio empleó un recurso tan sencillo como dividir, por un lado, la cabeza, correspondiente a la divinidad, y por otro, el cuerpo, que corresponde con los atributos de esta. No obstante estos dioses no pueden ser concebidos tampoco como una persona, ya que pueden fusionarse y dividirse. Esto no demuestra que los egipcios tuviesen cierta adoración por la vida animal y ello hiciera que la usasen en sus representaciones.

Modelos y variantes Dinastías	V148.1		V148.2	V148.3						V148.4		V148.5	V148.6
	v.1	v.2		v.1	v.2	v.3	v.4	v.5	v.6	v.1	v.2		
XVIII	1		1	1									
XIX					1	2	2						
XXI		1				1	1	1		2	1	3	
XXVI								2					
Ptolemaica								11	3				5

Tabla 1. Cronología de los modelos y variantes de V148

MODELO V148.1					
Doc.	Dinastía	Propietario	Nombre	Origen	Variante
1	XVIII	<i>jwj3</i>	P. El Cairo CG 51189	Tebas	1
2	XXI	<i>m3^ct-k3-r^c</i>	P. El Cairo CG 40007 (J.E. 26229, SR. IV 980)	Tebas	2

Tabla 2. Testimonios del modelo V148. 1.

MODELO V148.2					
Doc.	Dinastía	Propietario	Nombre	Origen	Variante
3	XVIII	<i>Nht</i>	P. Londres BM EA 10471	Tebas	-

Tabla 3. Testimonios del modelo V148. 2.

MODELO V148.3					
Doc.	Dinastía	Propietario	Nombre	Origen	Variante
4	XVIII	<i>m3j-ḥr-prj</i>	P. El Cairo CG 24095	Tebas	1
5	XIX	<i>nḥt-jmn</i>	P. Berlín P. 3002 a-z	Tebas	2
6	XIX	<i>r^c-ms</i>	P. Cambridge E.2a.1922	Sedment	3
7	XIX	<i>b3k-n-wr</i>	P. La Habana	Tebas	3
9	XIX	<i>ḥ3r(j)</i>	P. Londres BM EA 9949	Saqqara	4
10	XIX	<i>3nj</i>	P. Londres BM EA 10470	Tebas	4
11	XXI	<i>p3j-sr</i>	P. Leiden T 7 (AMS 34)	Tebas	4
8	XXI	<i>t3-mnjwt</i>	P. Londres BM EA 10002	Tebas	3
12	XXI	<i>wsr-ḥ3t- msw</i>	P. El Cairo S.R. VII 10249 (TR 14/7/35/7)	Tebas	5
13	XXVI	<i>j^cḥ-t3j-s-nḥt</i>	P. Colonia P. Colon. Aeg. 10207	Heracleópolis	5
14	XXVI	<i>p3-dj-jmn-nb- nst- t3wj</i>	P. Vaticano 38611 (P. Vatikan 54)	Tebas	5
15	Ptolemaica	<i>1] ḥr-nd-jt-f; 2] --; 3] p3- dj- ḥk3</i>	P. París Louvre N. 3081	Saqqara	5
16	Ptolemaica	<i>t3-rwd / n3j- n3j</i>	P. Berlín P. 3008	Tebas	5
17	Ptolemaica	<i>ḥ-ḥp</i>	P. Estocolmo MME 1981:22	Tebas	5
18	Ptolemaica	<i>1] nfrt-jj; 2] nfr-jj-n-j</i>	P. Berlín P. 10477	Akhmin	5
19	Ptolemaica	<i>dd-ḥr</i>	P. Londres BM EA 10017	Tebas	5
20	Ptolemaica	<i>p3-dj-^cs / P3-dj-^c3-s</i>	P. Londres BM EA 10097	Tebas	5
21	Ptolemaica	<i>ḥr, i^t-ntr ḥm-ntr n</i>	P. Colonia CV	Tebas	5
22	Ptolemaica	<i>t3j-s-nḥt</i>	P. Turín 1833	Tebas	5
23	Ptolemaica	<i>p3-dj-jmn-nb- nst-t3wj</i>	P. Turín 1831	Tebas	5
24	Ptolemaica	<i>t3-dj-ḥr-p3- ḥrd</i>	P. Halla DMG 1 + 2	Tebas	5
25	Ptolemaica	<i>jmn-m-ḥ3t</i>	P. Toronto ROM 978x43.1	Descon.	5
26	Ptolemaica	<i>p3-jw-ḥr</i>	P. Munich Mon. Script. Hierogl. 1	Tebas	6
27	Ptolemaica	<i>ḥr</i>	P. París Louvre N. 3278	Tebas	6
28	Ptolemaica	<i>t3-nt-jmn-jj</i>	P. Londres BM EA 10086	Tebas	6

Tabla 4. Testimonios del modelo V148. 3.

MODELO V148.4					
Doc.	Dinastía	Propietario	Nombre	Origen	Variante
29	XXI	<i>ndmt</i>	P. París Louvre E. 6258 (P. Nedjmet A, 1. Fragm.)	Tebas	1
30	XXI	<i>nh-f-n-hnsw</i>	P. El Cairo J.E. 95658 (S.R. IV 556)	Tebas	1
31	XXI	<i>hnsw-ms</i>	P. Viena Vindob. Aeg. 3859 B	Tebas	2

Tabla 5. Testimonios del modelo V148. 4.

MODELO V148.5					
Doc.	Dinastía	Propietario	Nombre	Origen	Variante
32	XXI	<i>p3-di-imn</i>	P. El Cairo J.E. 95879 (S.R. IV 981)	Tebas	-
33	XXI	<i>g3t-sšn</i>	P. El Cairo J.E. 95838 (S.R. IV 936)	Tebas	-
34	XXI	<i>šd-sw-ḥr</i>	P. El Cairo S.R. VII 11494	Tebas	-

Tabla 6. Testimonios del modelo V148. 5.

MODELO V148.6					
Doc.	Dinastía	Propietario	Nombre	Origen	Variante
35	Ptolemaica	<i>t3-rw-mw</i>	P. Viena Vindob. Aeg. 65	Saqqara	-
36	Ptolemaica	<i>ns-mnw, sm3.ti</i>	P. Privat sammlung Paris 3	Akhmin	-
37	Ptolemaica	<i>t3-rpi t / t3-r-pt</i>	P. Privat MacGregor	Akhmin	-
38	Ptolemaica	<i>dd-ḥr / wsi r-wr</i>	P. Hildesheim RPM 5248	Akhmin	-
39	Ptolemaica	<i>ḥr, sm3.ti sš bi'3i t</i>	P. Londres BM EA 10479	Akhmim	-

Tabla 7. Testimonios del modelo V148.6.

Modelo V148.1.

Siete vacas y el toro dispuestos de forma independientes en una columna formada por recuadros sucesivos, uno para cada animal. Cada uno se sitúa de pie sobre la línea de suelo del propio recuadro. El toro, situado siempre en el primer recuadro, diferenciándose de las hembras ya que se dispone con la cabeza hacia abajo, como señal de bravura, una semejanza con el resto de las representaciones que también se aprecia en líneas paralelas del cuello del animal. Este será un recurso muy utilizado para representar a los bóvidos masculinos a lo largo de toda la historia del arte.

Variante 1: Toro y vacas situados, cada uno, frente a una mesa con ofrendas, en registros cerrados en vertical. No aparecen los timones.

1 ejemplar Din. XVIII

Variante 2: Toro y vacas dispuestos en una columna idéntica a la variante anterior, pero en este caso los cuatro timones se sitúan dispersos en el texto. No aparecen las mesas de ofrendas.

1 ejemplar Din. XXI



Figura 2. Documento 1. Modelo V148.1, var. 1. Dinastía XVIII.

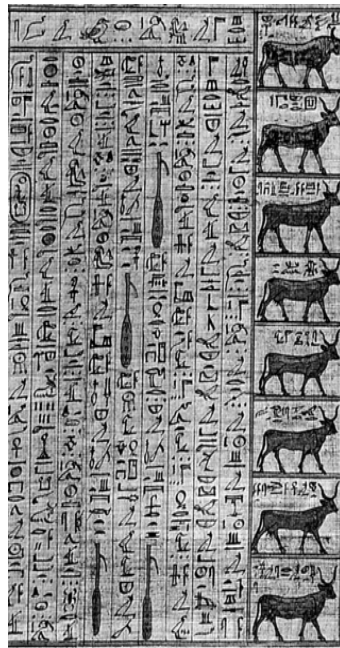


Figura 3. Documento 2 Modelo V148.1, var. 2 Dinastía XXI.

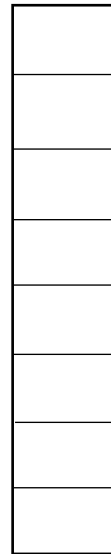


Figura 1.
Esquema de
V148.1.

Modelo V148.2.

En este modelo aparecen las siete vacas en una columna de recuadros independientes, cada una frente a una mesa con ofrendas. A pesar de que sea similar al modelo V148.1, en este aparecen los hijos de Horus, que se disponen en un espacio rectangular junto a la columna de las vacas y el toro, los cuatro timones en otro idéntico, y el toro en otro.

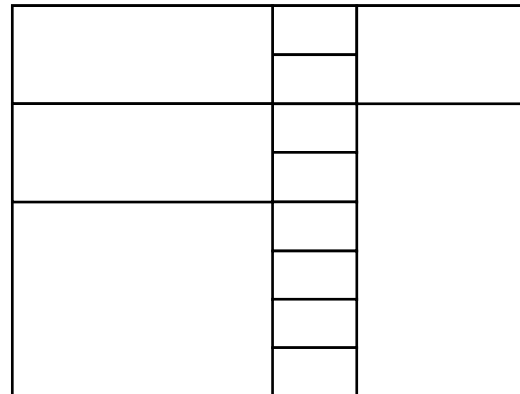


Figura 4. Esquema de V148.2.

1 ejemplar Din. XVIII

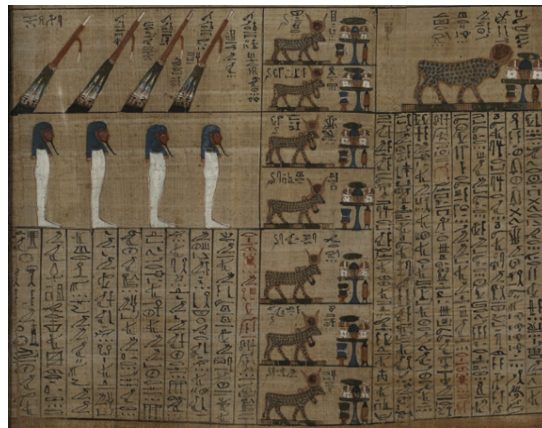


Figura 5. Documento 3. Modelo V148.2. Dinastía XVIII.

Modelo V148.3.

Las siete vacas -en pie o echadas- y el toro siempre en pie. Todos ellos en recuadros en cuatro registros pares. Los cuatro timones detrás, en retículas simples en vertical, acompañados a veces por el ojo de Horus y el ureo. A partir de la dinastía XIX comienzan a

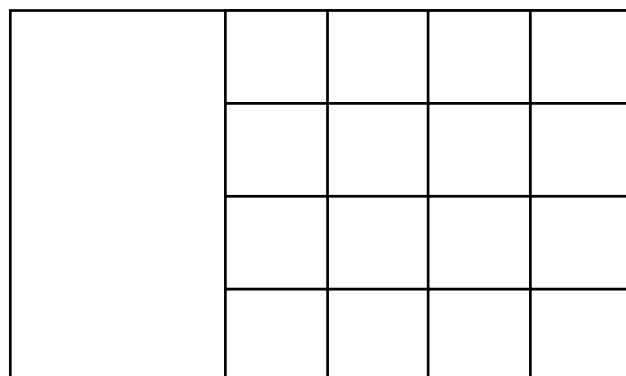


Figura 6. Esquema de V148.3.

representarse los cuatro hijos de Horus, también en recuadros cada uno de ellos, a veces uno solo y en otras ocasiones multiplicados. El propietario (s) del papiro aparece en posición de veneración con los brazos levantados frente al Dios Ra-Hotakhty (con o sin

acompañante) junto a los ocho bóvidos, que también aparece a partir de la dinastía XIX. La composición puede aparecer hacia la izquierda o hacia la derecha.

Variante 1: Propietario con los brazos levantados en posición de adoración frente a las vacas y el toro. Las siete vacas y el toro están situados en pie frente a mesas de ofrendas, dispuestos en 8 retículas de cuatro registros pares acompañados de los cuatro timones detrás en casillas independientes en vertical.

1 ejemplar (Din. XVIII).



Figura 7. Documento 4. Modelo V148.3, var. 1.
Dinastía XVIII.

Variante 2: Modelo que aparece en el Reino Nuevo y será muy seguido por los talleres de época ptolemaica donde aparece el (los) propietario(s) del papiro en posición de veneración con los brazos en alto frente a Ra-Horakhty y una diosa (Imentet), ambos insertos en un marco arquitectónico muy simplificado con forma de cuentas enlazadas. Todos ellos, los propietarios y las divinidades se sitúan delante de las 7 vacas tumbadas y el toro en pie, y tras estos aparecen los timones con el ureo y el ojo de Orus.

2 ejemplares (Din. XIX y Ptolemaica)



Figura 8. Documento 5. Modelo V148.3, var. 2.
Dinastía XIX.

Variante 3: El difunto se sitúa frente a Ra-Horakhty sin compañía con las manos levantadas en posición de adoración, con o sin mesa de ofrendas. Las vacas tumbadas, bien en línea de suelo o sobre un pequeño altar, el toro y los timones con el ureo, acompañados del ojo de Horus, se insertan también en retículas.

3 ejemplares (2 Din. XIX y 1 Din. XXI)



Figura 9. Documento 6. Modelo V148.3, var. 3. Dinastía XIX.



Figura 10. Documento 7. Modelo V148.3, var. 3. Dinastía XIX.



Figura 11. Documento 8. Modelo V148.3, var. 3. Dinastía XXI.

Variante 4: Propietario(s) frente a Ra-Horakhty en posición de adoración con los brazos en alto, con o sin mesa de ofrendas. Tras la divinidad aparecen las siete vacas y el toro (con o sin mesa de ofrendas) en retículas independientes en vertical, volviendo así a la disposición de los bóvidos tal y como aparece en el modelo que hemos catalogado como V148.1. Los timones, a veces decorados con el *ureo* y los hijos de Horus. Todo ello dentro de un marco arquitectónico que se consolidará en época ptolemaica. La principal diferencia entre esta variante y la anterior es la disposición de las vacas y el toro en recuadros verticales individuales.

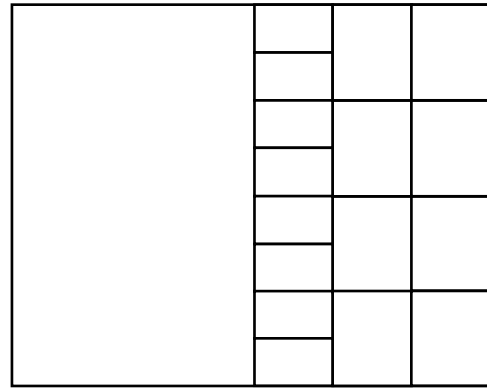


Figura 12. Esquema de V148.3, var. 4

3 ejemplares (2 de la Din. XIX y 1 Din. XXI)



Figura 13. Documento 9. Modelo V148.3, var. 4. Dinastía XIX.



Figura 14. Documento 10. Modelo V148.3, var. 4. Dinastía XIX.

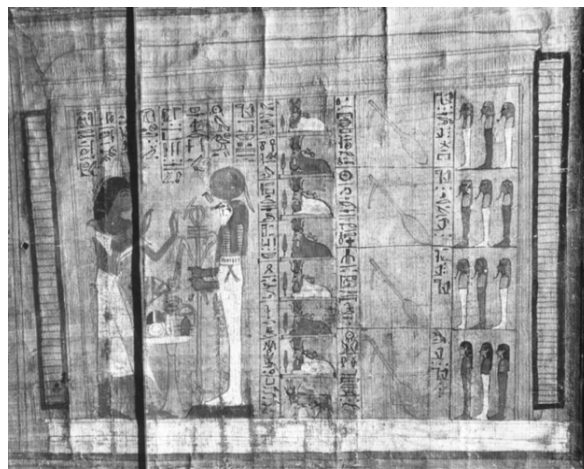


Figura 15. Documento 11. Modelo V148.3, var. 4. Dinastía XXI.

Variante 5: Muy similar a la variante 3, pero en este caso ya encontramos todos los elementos iconográficos que se convertirán en los integrantes habituales de la viñeta “tipo” que acompañará a esta recitación y que se repetirá en multitud de ocasiones por los talleres de época ptolemaica. En esta, el (los) difunto(s) se sitúa(n) frente a Ra-Horakhty, casi siempre acompañado de Imentet, quien lo rodea con su brazo izquierdo por encima del hombro. Mientras el toro casi siempre está en pie, las vacas, normalmente aparecen tumbadas, ya sea sobre la línea de suelo o sobre un pequeño altar. Los bóvidos se sitúan tras las divinidades. Los timones siempre con el ojo de Horus, y tras estos, los hijos de Horus. Esta variante destaca por aparecer, en la mayoría de los casos, enmarcada por elementos arquitectónicos que simulan una capilla.

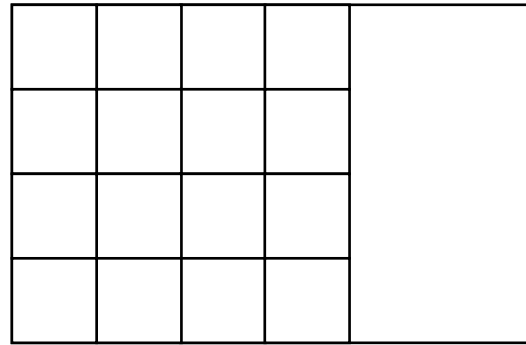


Figura 16. Esquema de V148.5.

15 ejemplares (1 Din. XXI, 2 Din. XXVI, 12 de Periodo Ptolemaico)



Figura 17. Documento 12. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía XXI.

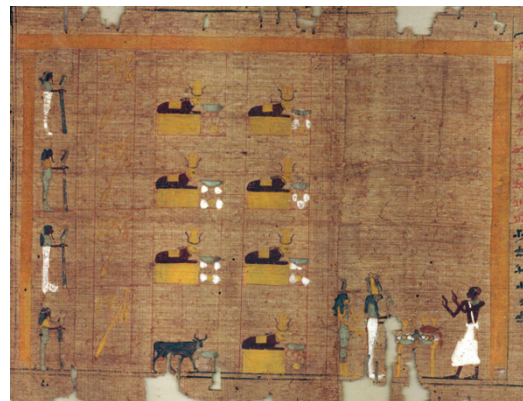


Figura 18. Documento 13. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía XXVI.

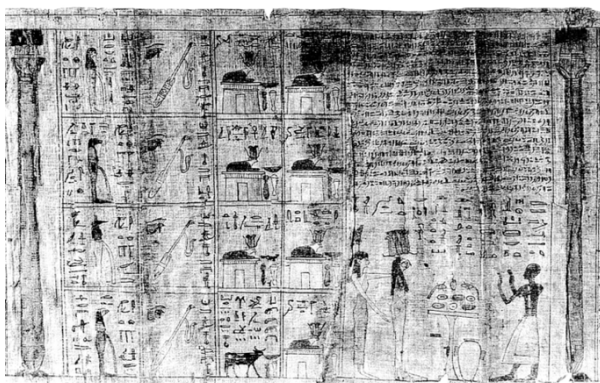


Figura 19. Documento 14. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía XXVI.

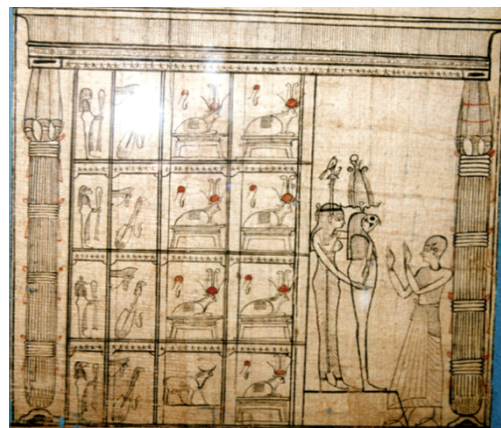


Figura 20. Documento 15. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía Ptolemaica.



Figura 21. Documento 16. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía Ptolemaica.

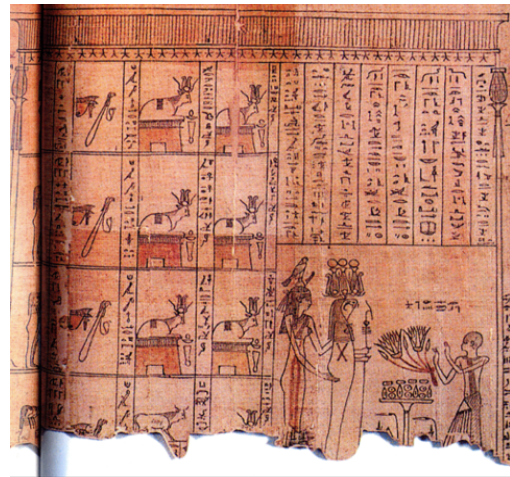


Figura 22. Documento 17. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía Ptolemaica.

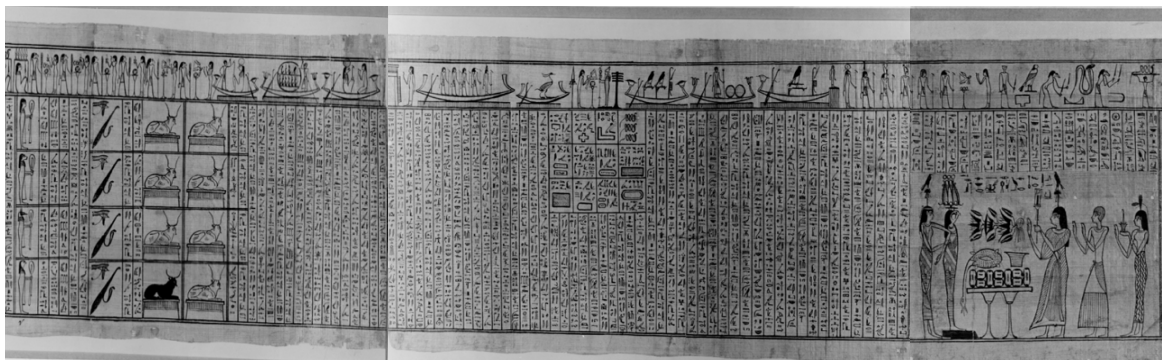


Figura 23. Documento 18. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía Ptolemaica.



Figura 24. Documento 19. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía Ptolemaica.



Figura 25. Documento 20. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía Ptolemaica.



Figura 26. Documento 21. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía Ptolemaica

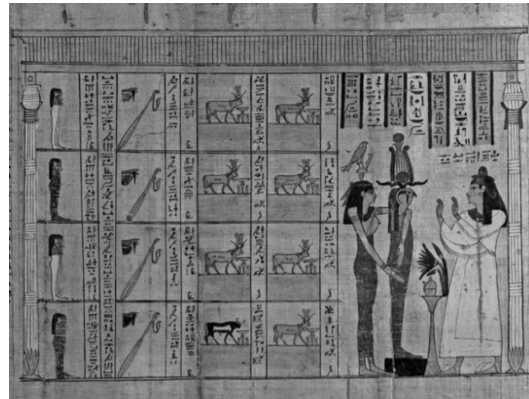


Figura 27. Documento 22. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía Ptolemaica.

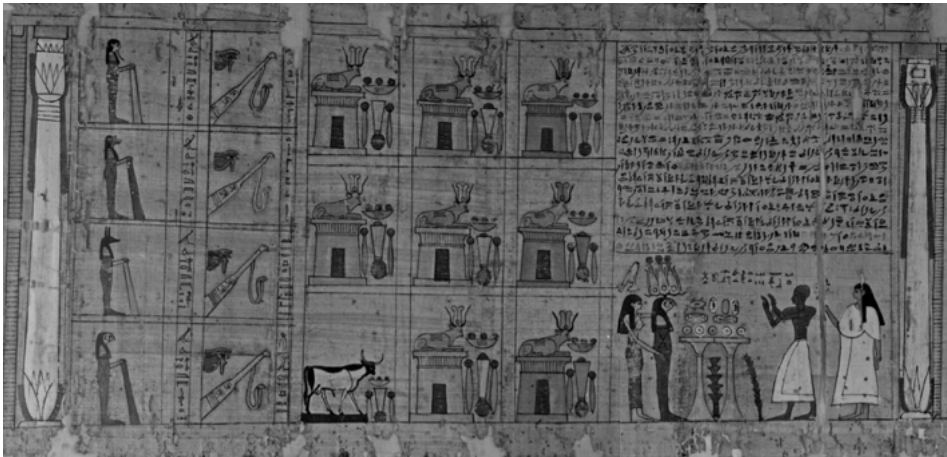


Figura 28. Documento 23. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía Ptolemaica



Figura 29. Documento 24. Modelo V148.3, var. 5. Dinastía Ptolemaica.



Figura 30. Documento 25. Modelo V148.3,
var. 5. Dinastía Ptolemaica.

Variante 6: Igual que la variante 5 pero entre el propietario del papiro y Ra-Horakhty, acompañado de Imentet, se sitúa el *pilar-dyed*.

3 ejemplares de Periodo Ptolemaico.

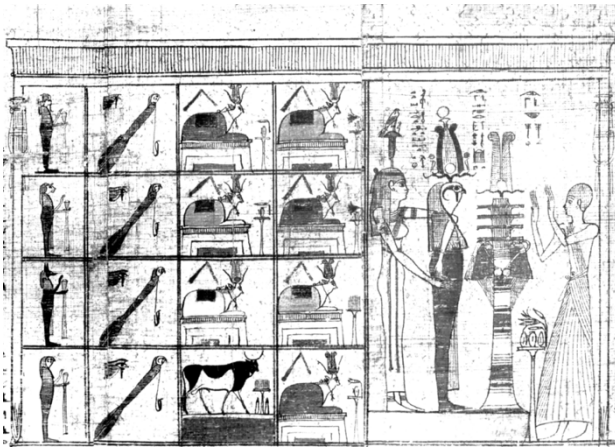


Figura 31. Documento 26. Modelo V148.3, var. 6
Dinastía Ptolemaica.

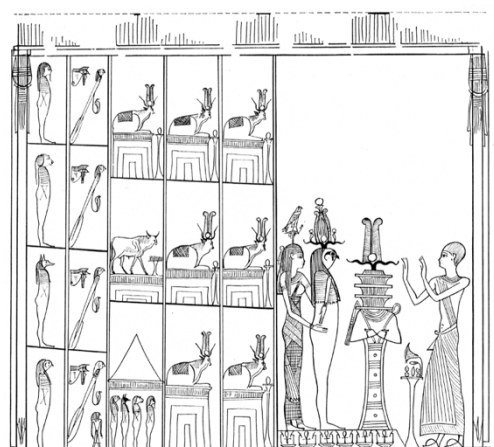


Figura 32. Documento 27. Modelo V148.3,
var. 6. Dinastía Ptolemaica.

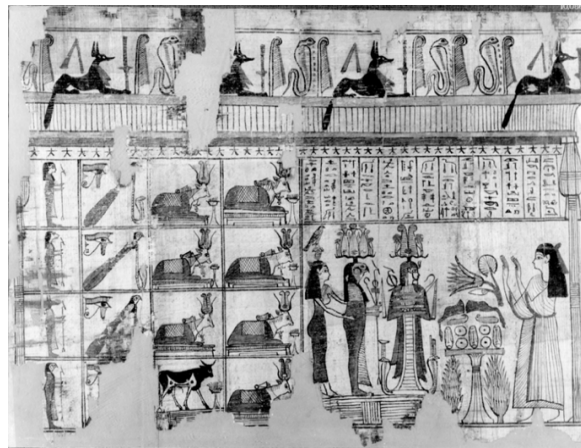


Figura 33. Documento 28. Modelo V148.3, var. 6.
Dinastía Ptolemaica.

Modelo V148.4.

En este modelo encontramos a las vacas y al toro distribuidos en registros abiertos superpuestos y situados sobre línea de suelo. Tan solo en una de ellas se inserta al dios Ra-Horakhty.

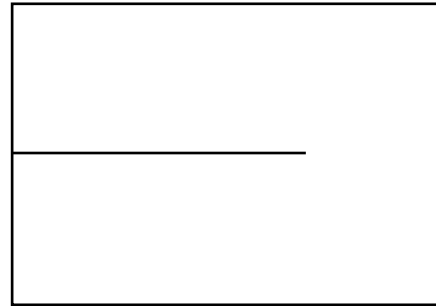


Figura 34. Esquema de V148.4.

Variante 1: Dos registros superpuestos separados por una línea de suelo donde se disponen los bóvidos. En la fig. 35 se incluyen los cuatro timones, y solo cuatro vacas y el toro, el cual se diferencia de las hembras por la forma de los cuernos, las líneas en el cuello y los atributos sexuales masculinos. En la fig. 36 se observan 4 vacas, una de ellas con la línea de perfil multiplicada, consiguiendo así un total de 7 vacas tumbadas sobre la línea de suelo, mientras el toro se sitúa a pie. En este caso sí se inserta a Ra-Horakhty delante de los cuatro timones.

2 ejemplares Din. XXI



Figura 35. Documento 29. Modelo V148.4, var. 1. Dinastía XXI.



Figura 36. Documento 30. Modelo V148.4, var. 1. Dinastía XXI.

Variante 2: En esta variante de V148.4 encontramos los cuatro timones acompañados cada uno del ojo de Horus en dos registros pares. Las 7 vacas dispuestas en 3 registros, tumbadas sobre línea gruesa de suelo y el toro sobre el propio borde de la viñeta. Delante de todo ello se sitúan los 4 hijos de Horus de gran tamaño con su forma teriocéfala ocupando todo el ancho del papiro.

1 ejemplar Din. XXI



Figura 37. Documento 31. Modelo V148.4. var. 2.
Dinastía XXI.

Modelo V148.5.

En este último modelo encontramos la versión más simplificada de V148, donde vemos a las siete vacas y el toro, dispuestos en cuatro registros pares. Los bóvidos se sitúan independientes sobre línea de suelo, representados tan solo mediante una simple línea que marca la silueta, el cuello y el ojo. El toro se diferencia de las vacas por los cuernos, la cabeza hacia abajo y el cuello marcado con pliegues. Los cuatro timones, representados también mediante la silueta, se disponen detrás de los animales, uno en cada registro.

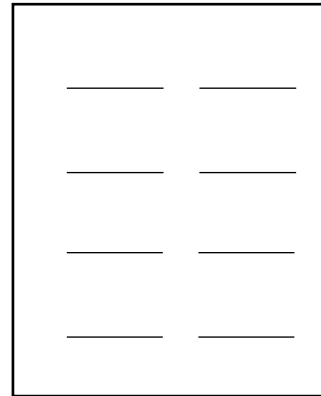


Figura 38. Esquema de
V148.5.

3 ejemplares de Din. XXI

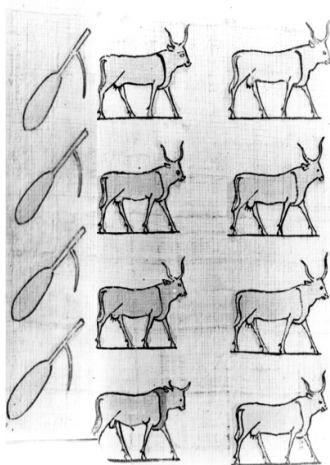


Figura 39. Documento 32. Modelo
V148.5. Dinastía XXI.

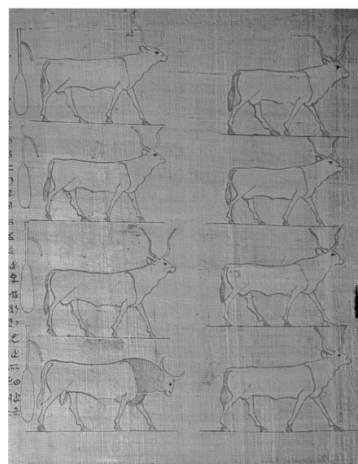


Figura 40. Documento 33.
Modelo V148.5. Dinastía XXI



Figura 41. Documento 34. Modelo
V148.5. Dinastía XXI.

Modelo V148. 6.

Este modelo está compuesto por cuatro registros, a veces reticulados o a veces abiertos. En cada uno de estos registros aparece uno de los hijos de Horus, un timón con el ojo de Horus y dos bóvidos sobre altar. En los cinco ejemplares aparece el timón rematado por la cabeza de un halcón. Mientras las siete vacas se disponen tumbadas sobre altar, el toro se encuentra de pie, también sobre el altar. La gran diferencia con el modelo anterior es que aquí no aparece Ra-Horakhty, Imentet, ni el propietario del papiro.

5 ejemplares de Periodo Ptolemaico

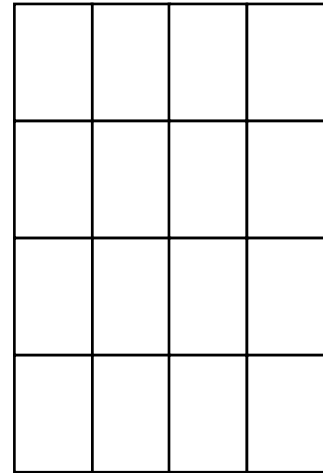


Figura 42. Esquema de V148.6.



Figura 43. Documento 35. Modelo V148.6. Dinastía Ptolemaica.

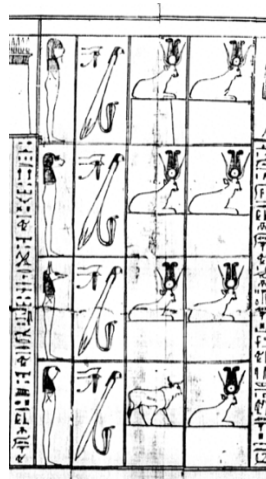


Figura 44. Documento 36. Modelo V148.6. Dinastía Ptolemaica.

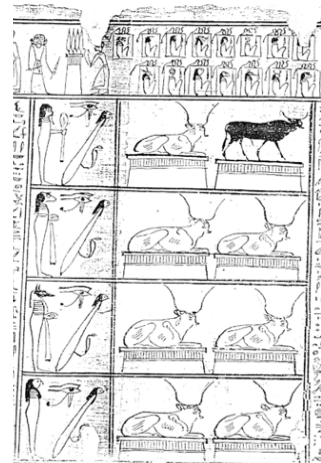


Figura 45. Documento 37. Modelo V148.6. Dinastía Ptolemaica.

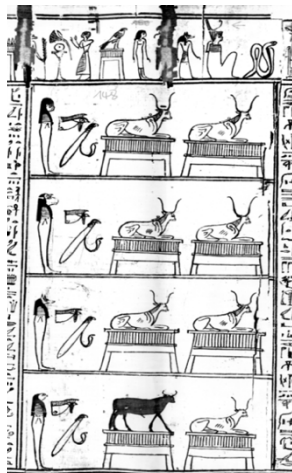


Figura 46. Documento 38. Modelo V148.6. Dinastía Ptolemaica.



Figura 47. Documento 39. Modelo V148.6. Dinastía Ptolemaica.

a) Las siete vacas y el toro

En la recitación 148 aparecen el nombre de las siete vacas y del toro, los cuales debe conocer y conoce el difunto, simbolizando la disponibilidad de alimento, como una manada celestial para aprovisionar al individuo de pan y cerveza en la Duat.

Palabras dichas por N.⁴: “¡Salve, (Oh) tú que brillas en tu disco, (alma) viva que subes del horizonte! N. te conoce y conoce tu nombre, y conoce el nombre de las siete vacas y de su toro. (Oh) vosotros que dais pan, cerveza, (en suma) lo que es provechoso para las almas, que proporcionáis las porciones diarias, dad pan y cerveza, proporcionadme provisiones, para mí, (para) N.; ¡que él os acompañe, que venga a la existencia bajo vuestras grupas!

Vaca Castillo-de-los-kas, señora-del-Universo;

Vaca Igeret, la-que-está-a-la-cabeza-de-su-lugar;

Vaca La Khemmita, la-que-envuelve-al-dios;

Vaca Grande-es-su-amor, la Rojiza;

Vaca Poseedora-de-vida, la Colorada (?);

Vaca Aquella-cuyo-nombre-tiene-autoridad-en-su-categoría (?);

Vaca Nubarrón-del-cielo, la-portadora-del-dios;

Toro, el macho-de-la-vacas;

Dad pan, cerveza, ofrendas alimentarias, aprovisionar al bienaventurado N., bienaventurado perfecto que está en el imperio de los muertos. (Barguet, 2001: 207)

En el Egipto antiguo, la vaca ha sido un animal importante a lo largo de la historia, de hecho, solo debemos fijarnos en que se asocia a numerosas divinidades femeninas del panteón egipcio, que con frecuencia adoptan este aspecto, entre ellas Isis, Nut o Hathor. Tal importancia tuvo, que hay textos explícitos referidos a este animal, como el de *Libro de la vaca celeste*, un texto de tiempos de la dinastía XVIII donde se describe la concepción egipcia sobre la formación del cielo (Nadine, 2010: 2). Esta relevancia podemos observarla desde la dinastía 0, representando la imagen de este animal en diferentes objetos, ya fuese solo la cabeza o el cuerpo entero (Molinero, 2005: 939).

⁴ El texto aparece en una capilla de la tumba de Tutankhamón; ver Anthes y Piankoff (1957).

La vaca está asociada a la maternidad y al cielo. Su relación con el mundo celeste podría coincidir con la representación que encontramos en algunos ejemplares de papiro (Doc. 6, 16, 17, 18, 29, y 33) donde aparecen estrellas de cinco puntas (Fig. 48), de las cuales, las de época ptolemaica, aparecen sobre los bóvidos o bien sobre la propia capilla. En la cosmogonía egipcia las estrellas son hijas de esta diosa del cielo, pero también son llamadas *seguidores de Osiris*, como última residencia de los difuntos (Molinero, 2005: 316).



Figura 48. Detalle del documento 35. Modelo V148.6.

Si nos centramos en el texto de la recitación 148, tendría sentido por parte de los artistas de los talleres incluir las estrellas, ya que en la recitación se invoca al dios solar cuando dice: *¡Salve, (Oh) tú que brillas en tu disco, (alma) viva que subes del horizonte!* (Barguet, 2001: 207).

El cielo es uno de los elementos de la religiosidad egipcia que más aparece mencionado en los textos funerarios, y es que este será el espacio por donde se desplace el dios sol con el que se identificará el difunto (Molinero, 2005: 191-192). Asimismo, el cielo estaba considerado un elemento femenino vinculado al nacimiento y renacimiento, relacionado esto último sin duda también a la maternidad de la vaca. El cielo es visto como un mar de aguas por donde barcas y barqueros transitan, y donde el difunto se lava pudiendo salir purificado (Molinero, 2005: 191-192).

El esmero de algunos maestros se observa también en la decoración de la piel de las vacas, que aparecen a veces con manchas realizadas mediante dos líneas cruzadas, como cruces (Fig. 49).



Figura 49. Detalle del documento 29. Modelo V148.4, var. 1.

Pero ¿por qué siete vacas? Los números tienen una gran importancia simbólica en el pensamiento religioso de Egipto. Concretamente el siete es uno de los más importantes, ya que unifica en un solo número los valores que se le otorgan al número tres y al cuatro. El número tres se asocia simbólicamente a la pluralidad, mientras que al cuatro es vinculado con la

universalidad y la plenitud, relacionándose de este modo con los cuatro puntos cardinales (Molinero, 2000: 667). Asimismo, este número se asimila también con conceptos como la perfección y la efectividad, encontrándolo en varios contextos relacionados con la magia egipcia y los mitos de algunos dioses (Wilkinson, 2003a: 151) como el de los siete nudos mágicos que se hacían con el fin de parar el dolor de cabeza y otros males, el de los siete aceites sagrados usados para la momificación, o el famoso mito de Isis y los siete escorpiones que le otorgarán protección a esta diosa. Pero también lo encontramos relacionado directamente con algunas divinidades consideradas séptuplos, es decir, con siete formas o funciones, como los siete *bas* o almas del dios Ra o las siete funciones de la diosa Hathor, las llamadas Siete Hathores, un grupo que tendrá más importancia simbólica de forma unida que por separado, siendo de este modo mucho más fácil de manejar e integrar (Wilkinson, 2003a: 151). Tal será la importancia de este número siete que el resto de los números utilizados por el arte y la cultura egipcias que representan algún concepto simbólico son múltiplos de los números dos, tres, cuatro y siete.

En cuanto a la representación de la postura de los bóvidos podemos encontrarlos tanto de pie como recostados, pero será tan solo en nueve de los treinta y nueve papiros que hemos recopilado de V148 donde aparecen las siete vacas de pie. En estos nueve casos siempre aparecen en actitud de avance, que puede simbolizar respeto o reverencia (Wilkinson, 2003a: 14), pero al mismo tiempo también podría ser un paralelo a la representación de las piernas en zancada de algunas estatuas o relieves, cuyo significado es simplemente la actitud simbólica de movimiento (Wilkinson, 2003a: 30), de hecho es así como nos las encontramos en representaciones de arados, donde el movimiento de estos animales es

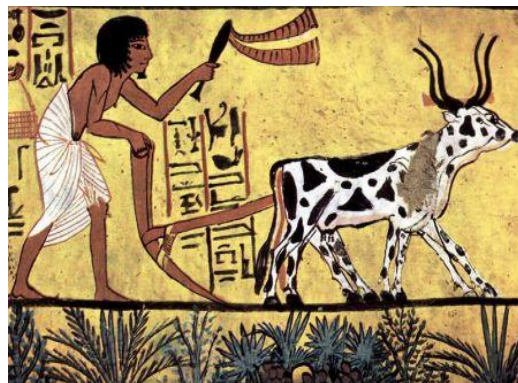


Figura 50. Vacas con arado. Fragmento de la representación del Campo de Juncos de la Tumba de Sennedjem. TT1.

imprescindible para realizar esta tarea agrícola (Fig. 50). Al fijarnos más detenidamente, nos damos cuenta de que este avance siempre se produce hacia la dirección donde se encuentra situado Ra-Horakhty en la composición. Dicho de otro modo, si la vaca adelanta las patas izquierdas es porque está mirando hacia la izquierda y al contrario.

Con respecto a los otros 30 papiros de V148 donde aparecen representadas las vacas tumbadas, podemos distinguir cuatro situaciones diferentes, siendo en papiros de la dinastía XIX donde aparecen en esta posición por primera vez (Fig. 8). Por un lado las encontramos representadas sobre un pequeño santuario funerario de forma cuadrada y rematado por una gola (Fig. 51).



Figura 51. Vaca sobre santuario fúnebre. Detalle del documento 23.



Figura 52. Vaca sobre altar. Detalle del documento 15.



Figura 53. Vaca sobre línea de suelo con forma de altar rectangular. Detalle del documento 19.



Figura 54. Vaca sobre línea gruesa de suelo. Detalle del documento 31.

Esta versión a veces se reduce y simplifica, pasando a un pequeño altar de cuatro patas, aunque en este se sigue rematando con una gola (Fig. 52). Por último, este elemento termina por reducirse dejando una línea de suelo trazada dentro del recuadro donde se sitúan los bóvidos creando un altar básico de forma rectangular (Fig. 53), llegando a veces a su mayor simplificación mediante una línea de suelo simple (Fig. 54).

En la mayor parte de los papiros de V148 las vacas aparecen representadas adornadas con algunos elementos. De los treinta y nueve papiros que hemos recopilado, en un total de catorce distinguimos bien una especie de tela o manta que cae sobre su lomo, normalmente representada mediante líneas que se cruzan formando un entramado (Fig. 51, 52 y 54).



Figura 55. Vaca con tocado de disco solar. Detalle del documento 3.



Figura 56. Vaca con tocado de dos plumas de avestruz y pequeño disco solar. Detalle del documento 16.

Además de los cuernos, en algunos papiros las vacas aparecen tocadas con el disco solar (Fig. 55). Esta representación iconográfica del disco solar entre los cuernos de un bovino ha sido un tema iconográfico muy repetido por todo el norte del continente africano, aunque es difícil afirmar que sea parte de la esencia cultural común o si, por el contrario, hay una influencia del Egipto faraónico en su desarrollo (Molinero, 2005: 388-390). Hay algunas deidades egipcias representadas con este tocado de cuernos de vaca y disco solar, entre ellos Buquis, Ipet, Khensit, Nebetuu, Nut, Sekhathor e incluso Isis durante el Reino Nuevo (Molinero, 2005: 465), pero de todos ellos sobresale la representación iconográfica de la diosa Hathor, una de las diosas más importantes de las que forman el panteón egipcio con diferentes atribuciones. De la misma forma, también encontramos en ocasiones a estas vacas tocadas con dos plumas largas de avestruz en cuya base se sitúa un pequeño disco solar (Fig. 56).

Además del tocado, observamos en estos bóvidos otros elementos iconográficos. Uno de ellos es el flagelo *nekhekh*, que lo podemos ver en todos los casos donde aparece, siendo sostenido por las vacas (Fig. 59) y que simboliza la autoridad. El otro elemento es un collar, del que distinguimos dos variantes. En algunas ocasiones es un collar-*menat* (Fig. 58), una pieza de joyería relacionada con la diosa Hathor (Wilkinson, 2005: 201), y que embellece algunas de las vacas que aparecen a lo largo de las viñetas del *Libro de la Salida al Día*. Esta pieza está compuesta a su vez por dos: una placa contrapeso de bronce con forma de cerradura que cae sobre la espalda, y un conjunto de cadenas con cuentas de colores por la parte delantera (Fig. 57), ambas unidas por una cinta o cadenilla. El collar-*menat* era usado, en la mayoría de las ocasiones, por las mujeres durante la celebración de rituales religiosos (Roehrig, 2015). Dentro de estos, funcionaba como instrumento de percusión, de modo que se sacudía para crear un sonido relajante, que se pensaba que apaciguaba a los dioses. Durante el Reino Nuevo el collar-*menat* fue un atributo de las llamadas “Cantoras de Amón-Re” (Aldred, 1971: 227).



Figura 57. Collar-*menat* de Malqata. ca. 1390-1353 a.C. Imperio Nuevo. Dinastía XVIII. MET Museum.



Figura 58. Tejido estucado en el que aparece una vaca con el emblema Bat. Museo del Louvre

La otra joya que encontramos adornando el cuello de las siete vacas es un collar compuesto por un contrapeso en su parte posterior como en el caso del *menat*, pero esta joya en su parte delantera lleva un colgante con el emblema Bat. Este se compone de dos caras, en cada una de las cuales se muestra un rostro humano frontal de facciones redondeadas con orejas bovinas. En su parte inferior, el emblema incluye la mitad del nudo isíaco llamado *tit* (Fig. 60) (Rodríguez, 2018: 162). Este elemento ha sido representado en contextos funerarios en multitud de ocasiones decorando el cuello de bóvidos, tanto en papiro, en paramentos así como en tejidos (Fig. 58).



Figura 59. Vaca con collar-menat y flagelo. Detalle del documento 12.



Figura 60. Collar con la cabeza de Hathor. Detalle del documento 28.

Las siete vacas están destinadas a dirigirse al difunto que, en la mayoría de las ocasiones, se coloca frente a ellas. Aunque al principio de esta parte de la recitación el difunto se dirige al dios sol, *tú que brillas en tu disco*, y tras afirmar que conoce el nombre de las vacas y el toro, parece dirigirse a estos bóvidos diciendo: *vosotros que dais pan, cerveza, (en suma) lo que es provechoso para las almas, que proporcionáis las porciones diarias, dad pan y cerveza, proporcionadme provisiones [...] que él os acompañe (el dios), que venga a la existencia bajo vuestras grupas* (Barguet, 2001: 207).

En la recitación 148, el lector afirma conocer el nombre de las siete vacas y su toro: *N. te conoce y conoce tu nombre, y conoce el nombre de las siete vacas y su toro* (Barguet, 2001: 207). Al igual que sucede en el capítulo 125 durante el juicio de Osiris, donde recitar los nombres de los dioses le daría ventaja al acusado (Kemp, 2007: 78), en el 148, por mediación de estas palabras, el individuo que las pronuncia atrae todo lo necesario para poder sobrevivir en la Duat: *pan, cerveza y ofrendas alimentarias, todo lo que es provechoso para el bienaventurado* (Barguet, 2001: 207). Los egipcios eran conscientes de que los seres imaginarios debían necesitar tener un nombre para existir, por lo tanto eran también conscientes de que el ser humano tenía control sobre esto (Kemp, 2007: 39), y en este caso, el difunto podía tener el control sobre las siete vacas y su toro.

A veces se diferencian por el color de su piel, lo cual se dispone en las viñetas mediante una particular leyenda encima. Cada una tendrá una atribución: *señora del universo, la que está a la cabeza, la que envuelve al dios, la que grande es su amor, la poseedora de vida, la que tiene autoridad en su categoría, y la portadora del dios*

(Barguet, 2001, 207); sin embargo, no sucede lo mismo con el toro, del cual solo se dice que es *el macho de las vacas*, remarcando así su papel germinativo.

Cabe preguntarse si los egipcios pensaban que leer las recitaciones del *Libro de la Salida al Día*, aprendiéndolas de memoria, sería de utilidad, por ejemplo los nombres de las siete vacas y su toro. Aunque no tenemos respuesta para esto, vemos el *Libro* está impregnado por el miedo (Kemp, 2007: 40), por lo que parece aceptable pensar que la sociedad egipcia tendría que calmar sus temores leyendo una y otra vez las recitaciones. Era una oportunidad para aprenderse el nombre de los seres favorables o desfavorables que aparecen en el *Libro de la Salida al Día*, con la que se podían dominar estos temores, en nuestro caso el de quedarse sin provisiones en el más allá. El hecho de imaginar un mundo de miedos ha ocurrido a lo largo de toda la historia del ser humano, y el *Libro de la Salida al Día* nos muestra toda una solución racional y confortable de enfrentarse a este mediante el aprendizaje de nombres y textos.

b) Propietario/a

Según la mentalidad egipcia, uno de los aspectos más importantes de la identidad era el nombre del difunto. En la recitación 148 vemos que se hace referencia a este como “N.”: *N. conoce tu nombre....* Esto tan solo es una convención moderna de los editores, colocada en lugar del nombre original del propietario de cada papiro. Cada papiro estaba personalizado con el nombre del difunto. Para los egipcios este es un elemento primordial de la identidad, de hecho, decir o recordar el nombre del difunto podía ser una forma de darle vida. El nombre es algo que se le pone a un individuo cuando nace, es decir, una vez que su cuerpo es materia, de la misma forma que mencionar el nombre del fallecido le devolvía el aliento como un ser renacido (Alegre, 2017: 167). El difunto, al igual que los dioses, deben tener un nombre verdadero, con el que se les pudiera invocar (Derchain, 1977: 126)

Tanto el nombre como los títulos eran colocado en los muros de las tumbas egipcias, en los sarcófagos, en las estelas, en las vendas... con el fin de identificar el cuerpo y al mismo tiempo hacer que este perdurara en el tiempo. El nombre le daba identidad al cuerpo. Si el nombre era borrado esto podía provocar graves problemas al *ba* y al *ka* del difunto, de tal modo que estos no pudiesen localizar el cuerpo del difunto y no

poder regresar a la tumba correcta durante la noche (Molinero, 2000: 775). Esto nos lleva a pensar en que, al fin y al cabo, el cuerpo es lo que define lo que somos y por tanto, comprendemos ahora la obsesión egipcia por preservar el cuerpo, momificándolo y protegiéndolo de cualquier cosa maligna, ofreciéndole, asimismo, todo aquello que sea bueno para la vida del difunto en el Más Allá.

La recitación 148 hace alusión a que el difunto se convertirá en un dios más: *El ba del bienaventurado para el que esto se recite, podrá salir con los vivos, saldrá al día, será poderosa entre los dioses, que no lo rechazarán, sino que los dioses lo rodearán, lo reconocerán como uno de los suyos* (Barguet, 2001: 207). Debemos pensar que había una gran cantidad de amenazas que ponían en riesgo el existir del *ba* del difunto, y el hecho de asociarse con los dioses significaba garantizar la supervivencia contra todos estos peligros. El texto convertía al lector en un dios más *-uno de los suyos-*, por lo que podemos considerarlo un sucesor perfecto e íntegro.

Con alguna que otra excepción, desde la recitación número 1 el propio difunto hablará en primera persona, hasta que a partir del capítulo 130 este se convierte en Osiris y comienza a ser mencionado en tercera persona (Barguet, 2001: 16). De este modo el nombre del propietario -hombre o mujer- aparece prefijado con el nombre de este dios, convirtiéndose así en el mismo Osiris: *Osiris N*. Gracias a algunos ritos que reproducían las hazañas que realizó Isis por su esposo Osiris, cualquier individuo podía convertirse en Osiris sin perder su propia identidad. Lo que se recibía en realidad, no era una nueva personalidad, sino la capacidad de renovación hasta el infinito (Derchain, 1977: 183). Si lo pensamos detenidamente, este suceso de convertirse en dios debería bastar para atravesar el juicio de Osiris sin ningún problema, sin embargo, a pesar de que los egipcios pensaban que podían favorecerse a ellos mismos convirtiéndose en dioses, el miedo al juicio final permanecía a lo largo de todo el *Libro de la salida al día* (Kemp, 2017: 117).

Los escribas insertaban el propio nombre del propietario del texto en multitud de viñetas del *Libro de la Salida al Día*. En cuanto a la representación del fallecido en estas viñetas, aparece representado solo o acompañado de su pareja. La actitud en la que aparece en la mayoría de los casos es en posición de adoración, situado frente a las vacas y al dios Ra-Horakhty, se trata del propietario del papiro, y aunque no tenemos datos de cómo sería el encargo, de lo que no nos cabe duda era que, al encargar este documento,

el copista del taller tomaría algunas notas de los rasgos más identificativos del individuo para luego insertarlos en imágenes convencionales con el fin de que este fuese diferenciado. Un claro ejemplo de estos rasgos son el color de piel, el atuendo o el peinado.

Podemos ver a los hombres con diferentes indumentarias, desde el faldellín corto



Figura 61. Detalle del documento 7. Esposa con sistro y tallo de flor de loto. Esposo con la cabeza rapada y faldellín.

plisado por la parte delantera, hasta la túnica larga (Fig. 64), mientras que a las mujeres la vemos siempre con la túnica larga de tipo arcaico. A pesar de que en el Egipto antiguo la vestimenta evolucionó, no es algo que se pueda apreciar en nuestros ejemplares, lo que significa que se repiten modelos independientemente de la realidad.

En el caso de los varones, vemos algunos con cabelleras largas de pelo, normalmente ondulado o rizado, y a veces pelucas. Sin embargo las mujeres parecen representarse siempre con pelucas cortas y largas tripartitas, y a veces con trenzas (Fig. 61). A veces, los hombres aparecen con la cabeza rapada (Fig. 61), en cuyo caso siempre se visten con faldellín, lo que daría lugar a pensar que fueron sacerdotes (Molinero, 2000: 452). En la mayoría de las representaciones los propietarios aparecen con pectorales que rodean su cuello.

Tanto en hombres como en mujeres, en varios papiros, apreciamos que van tocados con el símbolo de la flor de loto -cerrada o abierta- (Fig. 62 y 66). Se trata de una planta que evoca al sol de forma excepcional, ya que no solo es una flor que gire con el sol, sino que el loto se cierra al anochecer y se sumerge bajo el agua, para emerger con la primera luz del día siguiente como el sol (Wilkinson, 2003a: 24). Es así como esta planta podría identificarse con el renacimiento, la vida, y sobre todo con el sol. También se asocia a los cuatro hijos de Horus, a veces representados



Figura 62. Detalle del documento 9.

saliendo de una flor de loto, en una clara alusión a la Primera Vez y al renacimiento del individuo (Molinero, 2000: 417).

En los *Textos de Nut* aparece escrito *mi Khnum forma tu cuerpo y repite nacimiento para ti como el gran capullo de loto* (Assmann, 2005: 166). A veces esta flor es portada por los propietarios como símbolo de ofrenda, como en la figura 61, donde vemos que la flor de loto que empuña la esposa tiene una languidez en el tallo, lo que contrasta con la rigidez de la flor que tiene delante el esposo, mucho más frondosa y esbelta, lo que podría identificarse con un cierto grado de autoridad simbólica y de prestigio, como una especie de cetro (Wilkinson, 2003a: 13).

Además de la flor de loto, algunas de las representaciones que encontramos, siempre femeninas, portan un sistro (Fig. 61 y 67). El sistro es uno de los instrumentos de percusión más usados en el Egipto antiguo que, junto con la voz humana, acompañaban las ceremonias de los rituales culturales en los templos. Se trata de un sonajero metálico con forma de aro o herradura con platillos metálicos en su interior sujetos mediante un sistema de varillaje (Fig. 63). Se piensa que imitaba el sonido de los tallos de papiros sacudidos, relacionado con el mito que decía que Horus fue criado en un pantano de papiro en secreto. Normalmente estos instrumentos son decorados con un mango con el emblema de Bat, aunque se asoció con la diosa Hathor por ser la patrona de la música.



Figura 63. Sistro de metal de la cantante Tapenu. Reino Nuevo. MET Museum.

Las excavaciones arqueológicas de numerosas tumbas han demostrado que, en el momento de enterrar a los difuntos, se reunían objetos concretos para la ocasión, algunos colocados sobre el cuerpo y otros alrededor del cuerpo del fallecido, dentro de la cámara funeraria (Kemp, 2007: 97-98). No obstante, los egipcios mantuvieron la tradición de enterrarse con sus bienes domésticos -camas o espejos- e instrumentos musicales hasta finales del Reino Nuevo, cuando estos son sustituidos por amuletos y otros objetos específicos de protección para los difuntos (Kemp, 2007: 101).

En cuanto al tamaño de los propietarios del texto, si aparecen representados junto a sus esposos o esposas, observamos la diferencia de altura entre el hombre y la mujer (Fig. 66), donde normalmente la esposa es de menor altura que el esposo, aunque, según Wilkinson (2003a: 13), a veces ambos personajes aparecen a la misma altura (Fig. 67), lo que se trataría tan solo de una convención artística.

El color de la piel será otro de los aspectos a tener en cuenta. En las representaciones del Egipto antiguo, el hombre se ha venido representando con tonos rojizos y marrones, sin connotaciones negativas, mientras que la mujer se representaba en tonos amarillentos (Fig. 61), lo que facilitaba la distinción de género y que también podría vincularse con la función simbólica “ideal” de ambos géneros en el seno de las clases altas de Egipto (Wilkinson, 2003a: 13). Entre los treinta y nueve ejemplos que hemos recopilado, encontramos la representación de un propietario de color de piel negra (Fig. 64), un símbolo del origen de este propietario, y es que a los pueblos extranjeros de otras razas los representaban con distintos colores de piel (Wilkinson, 2003a: 128). En concreto este personaje sabemos que es de origen nubio, ya que es el papiro de Maiherperi, un general nubio, hijo de un jefe y educado en la corte egipcia. Este personaje alcanzó un cargo tan fundamental en el estado egipcio que se le dio el honor de ser enterrado en la necrópolis del Valle de los Reyes.



Figura 64. Detalle del documento 4. Propietario de origen nubio.



Figura 65. Detalle del documento 10.



Figura 66. Detalle del documento 12.



Figura 67. Detalle del documento 24.

Los propietarios del texto se disponen siempre en actitud de alabanza tal y como nos lo explica Wilkinson (2003a: 215), donde el individuo se sitúa delante del rey, en nuestro caso el dios, elevando uno o ambos brazos a la misma altura que los hombros, mientras las palmas de las manos se dirigen hacia el dios, mostrando el pulgar bajo esta.

c) Los cuatro timones

En la recitación 148 aparece la mención a los cuatro timones del cielo, relacionados cada uno de ellos con los cuatro puntos cardinales y su nombre. Estos servirán para que el difunto navegue sin temor por el inframundo.

Oh Buen-poder, hermoso timón del cielo septentrional;

Oh Circulador, el- que-rige-el-Doble-País, hermoso timonel del cielo occidental;

Oh Luminoso, el-que-reside-en-el-Castillo-de-Ídolos, hermoso timón del cielo oriental;

Oh Preeminente, el-que-reside-en-el-Castillo-de-los-rojos, hermoso timonel del cielo meridional;

Dad pan, cerveza, ofrendas alimentarias, (en suma) todo lo que es provechoso para el bienaventurado N.; dadle vida-salud-fuerza, alegría y muchos años sobre la tierra; dadle el cielo, la tierra, el horizonte (?), Heliópolis, la Duat, (porque) conoce a todos. ¡Y haz lo mismo conmigo!

Oh padres de los dioses, oh madres de los dioses, que estáis en la tierra, que estáis en el imperio de los muertos, salvad a N. de todos los obstáculos malignos, de todo daño maligno, del pajarero con cuchillos dolorosos, de todas las cosas malas y viles que podrían hacerme los hombres, los dioses, los bienaventurados y los muertos, en este día, en esta noche, en este mes, en esta quincena, en este año y lo que le pertenece.

Palabras dichas por el hombre, cuando Ra se muestra, sobre los dioses trazados en rojo en una tablilla; se ponen para ellos ofrendas y provisiones ante ellos, consistentes en pan, carne, aves e incienso, y les hacen la invocación de las ofrendas; esto permite ser glorioso junto a Ra, esto vale para aprovisionar al bienaventurado en el imperio de los muertos, esto salva al hombre de todas las cosas malas. ¡No lo recites para cualquiera, excepto para ti mismo! (porque) este libro (es el libro) de Unnefer.

Aquel para quien sea recitado, Ra será su timonel, su protección; ninguno de sus enemigos podrá (entonces) reconocerlo en el Imperio de los muertos, en el cielo, en la tierra, y en cualquier lugar a donde vaya. Esto vale de verdad para aprovisionar al bienaventurado. Es verdaderamente eficaz. (Barguet, 2001: 208).

La situación geográfica de Egipto se encuentra orientada con los ejes cardinales paralelos, es decir, el flujo del río Nilo corre de sur a norte, al igual que la rotación del sol de este a oeste. En los Textos de las Pirámides hay multitud de ejemplos que hacen mención a los puntos cardinales, como aquellos que se asimilan con las cuatro patas de

una vaca celestial, como pilares del cielo, y a las cuatro regiones de los cielos (Wilkinson, 2003a: 149). Según Wilkinson (2003a: 149), los escritos y representaciones posteriores a los Textos de las Pirámides, los cuatro timones celestiales dirigían al universo y a Horus, un dios vinculado a los cielos, gobernador de las cuatro regiones del cosmos, es decir, el firmamento, la tierra, el cielo y la Duat o el inframundo.

El número cuatro quizás es el que aparece con mayor frecuencia en el arte egipcio en multitud de contextos diferentes, relacionado con los conceptos de totalidad y de plenitud y vinculándose siempre con los puntos cardinales, aunque no se sabe si el número tomó el significado de los cuatro puntos o si escogieron a estos como consecuencia de un significado anterior para este número (Wilkinson, 2003a: 149). El hecho es que cada uno de los timones que aparece en la recitación 148 tiene un nombre y está vinculado a cada punto cardinal: septentrional, occidental, oriental y meridional; algo que le servirá al difunto a maniobrar entre *el cielo, la tierra, el horizonte*. La alusión a las cuatro direcciones sirve, normalmente, para manifestar la totalidad del mundo, pero no en su totalidad, sino solo la parte habitable (Molinero, 2000: 730). En el texto se dice que Ra, como timonel, y los timones ayudarán al difunto en su peregrinaje, guiándolo por el inframundo mientras que ninguno de sus enemigos lo conocerá o incluso lo reconocerá, pudiendo salir así ileso sin que nadie le haga ningún mal.

Si nos fijamos en algunas salas de museos como el Louvre, el Metropolitan o el Museo Egipcio del Cairo, encontramos modelos de barcas funerarias a pequeña escala en madera, que puede reflejar la realidad de los barcos utilizados para los rituales funerarios del Egipto antiguo. Estos modelos muestran en su popa un elemento de madera que hace las veces de timón, y que normalmente se decora con pinturas (Fig. 68) idénticas o muy similares a las que se muestran en algunos de los papiros de V148 (Ver pala decorada de fig. 68).



Figura 68. Imagen y detalle de modelo de barca funeraria de Ukhhotep. Madera. 124x71,5 cm. Dinastía XII. MET museum.

En la mayor parte de las viñetas que hemos podido recopilar de la recitación 148, cada uno de estos timones aparece decorado con una *iaret* (Fig. 69), comúnmente llamado por su término griego ureo. Se trata de la representación de una cobra con la piel abierta del cuello en posición de defensa. Es un reptil divinizado en el Egipto antiguo que normalmente se colocaba en la frente de algunos dioses o reyes (Molinero, 2000: 935). La cobra no era una serpiente que matara, pero sí que era una de las serpientes peligrosas más comunes en el país del Nilo (Quirke, 2004: 158).



Figura 69. Detalle del documento 12.

Este símbolo ha tenido una gran importancia para el rey desde el Reino Antiguo, simbolizando la regeneración y la alerta (Molinero, 2000: 935), pero también majestad, divinidad y luz (Wilkinson, 2003b: 164), pero cuando se sitúa en la parte superior de cualquier elemento, a parte de los tocados, viene a simbolizar la protección sobrenatural gracias a las llamas de su aliento, impidiendo de esta forma el ataque de cualquier enemigo (Molinero, 2000: 935), algo que sería legítimo colocar en unos timones que serán usados por el difunto para navegar por el cielo durante la noche. No obstante, podrían servir también para iluminar el camino del difunto, algo que encontramos en las ilustraciones del *Libro del mundo inferior* en el Valle de los Reyes, donde se describe el viaje de Ra en la barca solar por el inframundo, y donde un total de doce urei abren las tinieblas e iluminan el camino del difunto con el fuego de su boca (Wilkinson, 2003b: 57).

Igualmente, en la mayoría de los modelos de V148, los timones aparecen acompañados por el *udjat* (Fig. 70), uno de los elementos más característicos del arte egipcio. Simboliza el ojo curado de Horus tras la contienda con su tío Seth por el asesinato de su padre Osiris a manos de este último. Este ojo fue sanado mágicamente por Thot -*udjat*-, y entregado más tarde por Horus a su padre con el fin de que le proporcionara de nuevo la vida (Alegre, 2017: 66).



Figura 70. Detalle del documento 8.

El *udjat*, “el que es sólido” en egipcio antiguo, se convierte así en un símbolo del poder curativo y del renacimiento, siendo multitud de amuletos los que tienen esta forma -tanto de vivos como de muertos-, ya que se pensaba que protegían a su portador y le daba el poder de la regeneración, convirtiéndose en el prototipo de ofrenda en las ceremonias en honor a dioses, reyes o difuntos (en nuestro caso) (Molinero, 2000: 680). Es representado mediante una combinación de un ojo humano y de un halcón, debido a la asociación de Horus con este animal.

Horus, cuyo significado es “*El lejano*”, es una divinidad celeste representada



Figura 71. Detalle del documento 26.

como un halcón de alas abiertas, cuyos ojos simbolizan la luna y el sol, y por tanto los dos extremos de la naturaleza humana (Molinero, 2000: 382). La mitología egipcia intenta explicar los movimientos cíclicos del sol y la luna mediante el mito de la contienda entre Seth y Horus, que finalizará con la interpretación de las fases lunares y el restablecimiento del orden (Molinero, 2000: 382).

Además del ojo, encontramos la cabeza de este dios halcón en la empuñadura de algunos timones representados en las viñetas (Fig. 71). Esto es de suma importancia, ya que tenemos ejemplos de modelos originales de estos elementos a pequeña escala en madera, cuya empuñadura lleva también la cabeza de un halcón. Uno de ellos es el del Museo del Louvre (Fig. 72), de la VI dinastía, es decir, de época muy temprana, pero que nos deja constancia, quizás, de cómo podrían ser algunos timones de las grandes barcas funerarias empleadas para las ceremonias más lujosas.



Figura 72. Timón y detalle de su empuñadura con la cabeza de halcón. 28,8 cm. Dinastía VI. Museo del Louvre.

d) Los hijos de Horus

Aunque en el propio texto de la recitación 148 no aparece mención alguna a los hijos de Horus, estos aparecen en casi todos los modelos y variantes que hemos catalogado de V148 (Fig. 73), lo que puede deberse a que el capítulo anterior (147 A y B) da a los fallecidos la protección de las cuatro antorchas de glorificación sostenidas por los hijos de Horus (Barguet, 2001: 205-206). Estamos hablando de un elemento clave en la protección dentro del proceso de momificación y del ritual funerario, y es que en la mitología egipcia, los hijos de Horus serán los encargados de proteger el cuerpo de Osiris y, en consecuencia, la integridad y el mantenimiento de la momia de todo difunto dentro de la cámara funeraria (Wilkinson, 2003a: 80). Esto lo encontramos ya desde tiempos de los *Textos de las Pirámides*, donde en la recitación 364 alude a la protección de los hijos de Horus a Osiris: *Oh Osiris Khentamentiui, eres un dios poderoso, y no hay dios como tú. Horus te ha dado a sus hijos, para que te lleven* (Assmann, 2005: 43).

El proceso de momificación en el Egipto antiguo era un auténtico ritual (Alegre, 2017: 156-161)). Gracia a las descripciones de Heródoto y a los hallazgos arqueológicos sabemos que el mundo egipcio antiguo contaba con tres tipos de momificaciones, dependiendo del rango y de las capacidades económicas del individuo. Así pues, en el más costoso, los embalsamadores, que solían ser sacerdotes especializados, “hacen una incisión en el flanco, retiran las vísceras, limpian el abdomen y lo purifican con vino de palma y de nuevo con plantas aromáticas molidas” (Pou, 1989: 86-88).

Con el fin de secar el cuerpo para deshidratarlo, las vísceras eran eliminadas del cuerpo por su gran contenido en agua, para luego cubrirlo con la sal natrón que se hallaba en algunas regiones del país (Kemp, 2007: 87). Las vísceras extraídas del difunto envueltas en lino, después de ser tratadas con sal natrón, eran depositadas en los cuatro vasos canopos, vasijas de materiales diferentes (Alegre, 2017: 163) cuya tapa normalmente toma la forma de la cabeza de los hijos de Horus (Amset, Hapy, Duamutef y Quebehseuf). Cada uno de ellos, bajo la custodia de una diosa protectora, se asocia a una víscera concreta y a un punto cardinal, es lógico, por tanto, que

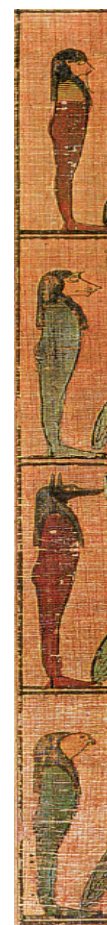


Figura 73.
Detalle del
documento
39.

los vasos canopos fueran colocados en la orientación correspondiente dentro de la cámara funeraria -norte, sur, este y oeste- (Alegre, 2017: 163).

HIJO DE HORUS	REPRESENTACIÓN	VÍSCERA	PUNTO CARDINAL	DIOSA
Amsset	Humano	Hígado	Sur	Isis
Hapy	Babuino	Pulmones	Norte	Neftis
Duamutef	Chacal	Estómago	Este	Neit
Quebehsenuf	Halcón	Intestino	Oeste	Selket

Figura 74. Tabla donde se muestra las relaciones de cada uno de los hijos de Horus. (Alegre, 2017: 163)

Como ya hemos comentado anteriormente, el número cuatro irá vinculado con los conceptos de totalidad y planitud, haciendo referencia a los cuatro puntos cardinales. Los cuatro hijos de Horus son deidades encargadas de la protección del difunto, de ahí que aparezcan en V148, pero esta representación de los hijos de Horus vinculados al mundo funerario la encontramos desde el Reino Antiguo, cuando aparecen en los *Textos de las pirámides* ayudando al difunto a ascender (Assmann, 2005: 43). Durante el Reino Medio y el Nuevo aparecen representados a los lados mayores de los sarcófagos como un anillo de protección para el difunto (Wilkinson, 2003a: 80; 2003b, 67), siendo esta su principal misión, además de evitar al fallecido el hambre o la sed.

En cuanto a su vinculación con los vasos canopos, en un primer momento, durante el Reino Antiguo, solo se hacía una pequeña inscripción en la superficie de la urna, más tarde, en el Reino Medio, comenzaron a decorarse con cabezas humanas y finalmente se sustituyeron por las cabezas de los hijos de Horus en la Dinastía XVIII (Bendala y López, 1996: 82). La forma de estas urnas suele recordar al contorno de una momia (Fig. 75)



Figura 75. Vasos canopos con la cabeza de los hijos de Horus. Dinastía XIX. Museo de Berlín.

envuelta en vendas, de ahí, quizás que cuando aparecen estos representados, en la mayoría de las ocasiones, aparezcan momificados, como es el caso de nuestra viñeta (Fig. 73).

Los cuatro hijos de Horus se encargarán del bienestar físico del difunto, y por tanto lo saciarán del hambre y de la sed, y para ello recibían la ayuda de las cuatro diosas que los acompañaban (Brier, 1994: 104-108).



Figura 76. Detalle del documento 23.

Amset (Fig. 76) será el único que se represente con cabeza de humano, vinculado con el Sur, y con la diosa Isis, y estaba encargado de salvaguardar el hígado. Este órgano alberga todos los alimentos procedentes del estómago y de los intestinos, como una especie de despensa de proteínas para el mantenimiento del difunto.

Hapy (Fig. 77) es el que aparece con cabeza de babuino, relacionado con el Norte y la diosa Neftis, asignado a proteger los pulmones. Su apariencia como babuino tiene que ver con la capacidad sexual de este animal, símbolo del renacimiento (Molinero, 2000: 121).



Figura 77. Detalle del documento 23.



Figura 78. Detalle del documento 23.

Duamutef (Fig. 78) se vincula a la diosa Neit y al Este, está encargado de la protección del estómago, y aparece con cabeza de chacal. El estómago será el órgano que modifica la materia corrupta en materia viva impidiendo la putrefacción (Goyon, 2004: 38). Es el animal por excelencia del mundo funerario egipcio y de la momificación, quizás debido a que este animal merodeaba en los cementerios (Quirke, 2004: 38). Además, el chacal es el encargado de velar por la momia y sus cuidados, así como de cuidar de la necrópolis.

El cuarto y último es Quebehsenuf (Fig. 79), encargado del Oeste con su forma hieracocéfala, es decir, de halcón, relacionándose así con su padre el dios Horus. Este debía proteger los intestinos del difunto junto con la diosa Selket. Normalmente su vaso canopo albergaba los órganos y glándulas digestivas (Goyon, 2004: 25).



Figura 79. Detalle del documento 23.

De este modo, se mantenía la vida en el cuerpo del difunto como un nuevo Osiris, y es que los cuatro hijos de Horus debían velar por una de las mayores preocupaciones de la sociedad del Egipto antiguo, quedarse sin alimentos en el más allá. De hecho, esta era una de las mayores inquietudes para el egipcio: mantener las necesidades físicas en el inframundo, como la provisión de alimentos y agua potable. Lo que se logró representando numerosas mesas de ofrenda apiladas con alimentos a lo largo del *Libro de la Salida al Día*, como es el caso de V148. Estos debían estar disponibles en cualquier momento para el difunto (Munro, 2017: 56).

e) **Ra-Horakhty**

El texto de la recitación 148 no hace referencia tampoco a esta divinidad, sin embargo, desde la dinastía XIX este dios comienza a aparecer representado en la mayoría de las viñetas por su estrecha vinculación al mundo funerario.

En la religión egipcia hay deidades sincretizadas compuestas, como es el caso de Ra-Horakhty, Amón-Ra y Ptah-Sokar-Osiris (Wilkinson, 2003a: 158). Combinaciones de varios dioses antropomorfos o zoomorfos que tienden a escindirse o fusionarse dentro de la religión egipcia provocando que aparezcan variaciones de algunos dioses como Horus, una deidad que se había dividido en algunas unidades más pequeñas: Horus viejo, Horus niño y Horus-en-el-horizonte. Este último será la variación que aparece en V148. La principal causa de esta división era la adaptación de los dioses a las necesidades religiosas de los egipcios (Quirke, 2004: 22).

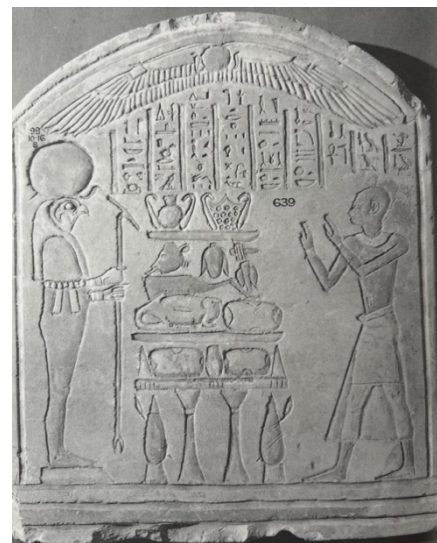


Figura 80. Estela de Hor adorando a Ra-Horakhty momificado. Dinastía XXVI.

Ra-Horakhty, aunque en la mitología egipcia será más un nombre que un dios combinado, es una de las deidades integradas por Horus y Ra. Podremos distinguir así entre el sol de la mañana -Khepri-, el sol de la tarde -Atón o Ra- y el sol en su totalidad -Ra-Horakhty- (Quirke, 2004: 23). El nombre de esta deidad puede traducirse como

Horus-en-el-horizonte, pero también como *Horus de los dos horizontes*, haciendo referencia al camino que sigue diariamente el sol de Este a Oeste (Molinero, 2000: 427). Esta podría ser la personificación más antigua del sol (Molinero, 2000: 427), y es que desde el Reino Medio, pero sobre todo en el Reino Nuevo, los egipcios fueron otorgándole una gran relevancia a este símbolo universal: el sol, representado como el disco solar (Wilkinson, 2003b: 56).

En la religión egipcia, el culto a Ra pasó a ocupar una posición destacada debido a que creó el mundo y a que se asociaba con el Rey. La fuente más antigua para el dios del sol fueron los *Textos de las Pirámides* del Reino Antiguo, en los que al rey fallecido se le daba, entre muchos otros nombres, el de Hor-akhty. Luego el dios Ra se fusionaría con el dios halcón transformándose en Ra-Horakhty como el dios que se levanta en el este (Quirke, 2004: 23).



Figura 81. Detalle del documento 10.

Ra-Horakhty tendrá una gran importancia dentro del Panteón egipcio, tanto es así que a veces se le califica como soberano del cielo o de los dioses, y su vinculación con el mundo funerario es muy estrecha, relacionándose con la zona de oriente, al otro lado del Nilo, donde se encuentra la nueva morada de los bienaventurados (Molinero, 2000: 427). Aunque tanto Ra como Horus han compartido casi siempre la misma iconografía hiericocéfala, desde la dinastía XIX vemos en los modelos de V148 que la cabeza de Ra-Horakhty está coronada por un disco solar de gran tamaño rodeado por el ureo (Fig. 81).

En nuestro caso, Ra-Horakhty aparece representado momificado sobre un pedestal rectangular con uno de los extremos achaflanado (Fig. 80, 81 y 82). Esta peana es el signo de Maat, diosa que simboliza la ley, la verdad y el orden del cosmos, y normalmente se representa sosteniendo el trono del rey, por lo que significa que esta diosa es la base donde se asienta el poder del faraón y la sociedad del Egipto antiguo (Tefnin, 1991: 61). No obstante, en el caso de los dioses, vendría a simbolizar que estos se sustentan sobre el orden del universo.

En cuanto a los elementos que porta esta divinidad en los modelos y variantes de V184, casi siempre suele aparecer con el largo cetro *uas* (Fig. 81), un elemento documentado desde el periodo predinástico y portado por deidades masculinas, aunque a veces también por femeninas, como símbolo que representa el poder divino, este uso se fue traspasando a los reyes, y más tarde, a toda la sociedad egipcia en contextos fúnebres (Liungman, 1995: 87). En nuestros modelos, el dios, siempre orientado hacia el difunto, parece estar ofreciéndole el bastón a este como símbolo de bienestar y fuerza para el otro mundo. El extremo superior del cetro está compuesto de una cabeza de animal mitológico, mientras el inferior acaba en dos extremos curvos hacia dentro como una tenaza. El *uas* puede ir combinado a veces con el *anj*, símbolo de la vida, y el *pilar-dyed*, símbolo de la estabilidad y Otras veces, observamos a Ra-Horakhty portando una combinación entre el cetro *uas*, el *anj* y el *pilar-dyed*, uniendo además el cayado y el flagelo (Fig. 82).

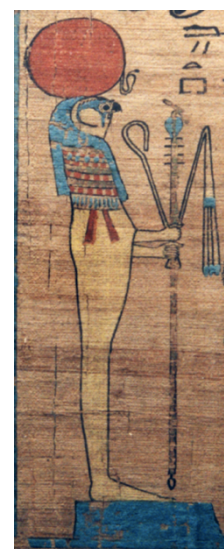


Figura 82. Detalle del documento 8.

Por último, con respecto a las coronas que lleva Ra-Horakhty, en las imágenes de V148 que encontramos en las dinastías XIX, XX y XXI, el dios aparece tocado con el disco solar y el *ureo* (Fig. 83). Sin embargo, a partir de la dinastía XXVI pasará a portar sobre su cabeza la corona-*atef*, compuesta por la corona blanca con la mitra central de líneas verticales, dos plumas de avestruz a sus lados, todo ello rematado por un pequeño disco solar y otro en su base. A veces aparece dispuesta sobre dos cuernos de carnero en horizontal y con dos *urei* a los lados (Fig. 84).



Figura 83. Detalle del documento 12. Ra-Horakhty coronado por el disco solar y el *ureo*. Dinastía XXI.



Figura 84. Detalle del documento 26 a color. Ra-Horakhty con corona-*atef*. Dinastía Ptolemaica.



Figura 85. Detalle del documento 18. Ra-Horakhty con corona-*atef* triple. Dinastía Ptolemaica.

En otras viñetas a partir de la dinastía XXVI lo veremos portando la corona-*atef* triple (Fig. 85), compuesta por tres coronas *atef* sobre los cuernos de carnero, que aludía al triunfo de la luz del sol sobre las tinieblas (Lurker, 1984: 85).

f) Imentet

A pesar de que, tal y como sucede con Ra-Horakhty, la diosa Imentet no es mencionada en la recitación 148, a partir de la dinastía XXVI -con la excepción de un ejemplar anterior en la dinastía XIX donde si aparece- encontramos esta deidad representada en todas las viñetas de la recitación.

Su nombre proviene de la denominación de una región de Egipto donde se la vincula con el final del ciclo diario del sol y el comienzo de su renovación (Molinero, 2000: 452), es por ello por lo que será considerada la personificación de la Tierra de Occidente, es decir, donde se acogían a los difuntos, recibéndolos en su nuevo hogar y ofreciéndoles pan y agua. Su origen, al parecer, vendría a ser una manifestación de la diosa Hathor como concedora del renacer del difunto (Molinero, 2000: 452), de hecho, estaba tan vinculada a esta diosa y a Isis que podría ser otra alternativa de estas dos (Wilkinson, 2003b: 69). Según leemos en el *Libro del Amduat*, Imentet es la puerta del horizonte occidental, y por tanto de las necrópolis del país. De este modo, entendemos que en nuestra viñeta, Imentet acompaña al dios solar Ra-Horakhty cuando llega al oeste, tal y como lo hace el difunto.



Figura 86. Detalle del documento 17.

Escritos para salir al Imentet, donde están los *baw*, los dioses, las sombras, los *akhw* y lo que está hecho el comienzo de la cima del Imentet, la puerta de horizonte occidental que es el límite final de la oscuridad

Fragmento del *Libro del Amduat*. (Hornung, 2007: 11).



Figura 87. Detalle del documento 26 a color.

Imentet, orientada siempre hacia el difunto, aparece representada normalmente como una mujer con un vestido largo, portando el signo jeroglífico del oeste *-amnt-* sobre su cabeza, compuesto por un halcón y una pluma, además de una cinta a modo de diadema que rodea su cabello. En casi todas las escenas su brazo izquierdo cae por encima del hombro izquierdo de Ra-Horakhty mientras adelanta el derecho en actitud de ofrecimiento.

Por último, al ser considerada como la diosa que da la bienvenida al difunto en el Occidente dando pan y agua, junto con su vinculación a la diosa Hathor, Imentet se relaciona con la fertilidad, de ahí que en casi todas las viñetas de la recitación 148 aparezca con el pecho izquierdo descubierto (Fig. 86), aunque es cierto que es una diosa de la fertilidad menor.

g) Capilla

En el *Libro de la Salida al Día* no es usual introducir las viñetas dentro de capillas o marcos arquitectónicos. Sin embargo, en buena parte de ejemplares que hemos recopilado vemos un elemento arquitectónico que enriquece la escena y la composición, dotándola de una gran simbología. Esto confirma el gran esmero que, como bien decíamos al principio de este trabajo, se pone en la representación de V148. Esta estructura puede que haga referencia a la capilla funeraria donde el *ba* del difunto, tras su muerte, se encarga de subir para realizar las libaciones y las ofrendas, haciéndoselas llegar al cuerpo inmóvil y momificado del difunto, que se hallaría en la cámara funeraria (Molinero, 2000: 115).



Figura 88. Detalle del documento 5. Dinastía XIX. Marco de cuentas.

En esta capilla funeraria, normalmente se rendía culto a los espíritus ofreciendo todo tipo de ofrendas alimentarias de forma continuada, por lo que estas capillas eran

accesibles a la visita de los vivos. Se trataba de cámaras funerarias a nivel del suelo que podían abrirse en ocasiones puntuales con el fin de realizar oraciones y ofrendas. A pesar de que normalmente las cámaras de enterramiento propiamente dichas no se decoraban, estas capillas sí que desarrollaban un programa iconográfico dedicado a las celebraciones de la vida del propietario, quien aparecía paseando o comiendo junto a su familia, así como algunas de las viñetas del *Libro de la salida al día* pertenecientes al ritual de enterramiento (capítulos 1-15). A partir de la dinastía XXV se hicieron más frecuentes el resto de las representaciones de las escenas del *Libro de la Salida al Día* en estas cámaras de culto (Kemp, 2007: 69-70).

En un primer momento, vemos una leve aparición de lo que podemos llamar capilla en la dinastía XIX. Esta se compone por una línea gruesa decorada con alternancia de colores (Fig. 88) que rodea la escena donde aparece el dios acompañado de una divinidad femenina -Imentet- y que podríamos vincular a la aparición del dios, ya que este sistema de enmarcar no aparece hasta el momento en el que se inserta a Ra-Horakhty en la escena.

Esta forma de representar una capilla hace referencia a la capilla del Alto Egipto, es decir, aquella que se traza mediante una línea gruesa rellena en su interior por la alternancia de colores y cuya parte delantera superior se dispone de forma curva y más elevada (Wilkinson, 2003a: 84) (Ver imagen en Wilkinson, 2003a: 85).

Si analizamos los 39 ejemplares, observamos que se van incorporando otros modelos de capillas (Fig. 89). En el documento 6 vemos una estructura de capilla diferente donde se inserta Ra-Horakhty. Esta es la representación del Bajo Egipto (Wilkinson, 2003a: 84), que se representa en las escenas normalmente como una fila de capillas abovedadas (Fig. 89).

Durante las dinastías XIX y XXI, vemos cómo se va conformando una capilla como tal, cuyos laterales están representados mediante puertas, y rematada por una cubierta adintelada con forma de gola en franjas de colores (Fig. 90), aquella con la que normalmente se remataban los muros externos de las fachadas.



Figura 89. Capilla que representa a Buto. Detalle del documento 6.

Con el paso del tiempo esta capilla se va representando de forma más elaborada, sobre todo en el periodo Ptolemaico, durante el que los laterales de la capilla -antes puertas- ahora tomarán la forma de columnas papiriformes y lotiformes (Fig. 91). Esta tipología de capilla se generaliza durante el I milenio a.e., por tanto en paralelo. Las viñetas de este periodo siguen cerrando el marco de la escena mediante un dintel con forma de gola, a veces coronado en su parte superior por elementos como chacales, *urei*, el *pilar-dyed*, flagelos... (Doc. 8 y 11).



Figura 90. Documento 10.
Capilla con puertas laterales y gola. Dinastía XIX.

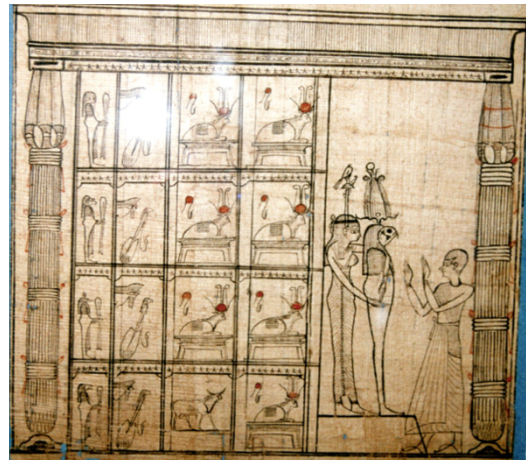


Figura 91. Documento 15. Capilla con columnas lotiformes y gola. Dinastía Ptolemaica.

6. EL RITUAL FUNERARIO EGIPCIO Y LAS OFRENDAS

A través de sus obras literarias, los egipcios han dejado constancia de su concepción de la muerte y la vida, que para ellos serán las dos fases de la existencia del ser humano. Por un lado, la vida era un camino de aprendizaje con caducidad, y solo podía eludirse mediante un proceso de fallecimiento y renacimiento; por otro, la muerte no era apreciada como algo final, sino como un proceso imprescindible por el que había que pasar si se quería llegar al Más Allá con el fin de estar junto a los dioses (Quirke, 2004: 18). El acceso al Más Allá se hará por la “puerta” situada en Occidente de forma simbólica, vinculándose así el *ba* del individuo al recorrido del sol en su paso por el país del Nilo, de modo que su vida comienza en el mismo lugar por donde este se pone este, para proceder al renacimiento en el *Campo de Juncos*⁵ (Assmann, 2005: 233). El recorrido del sol de Este a Oeste durante el día, así como su nocturno viaje de Oeste a Este, será el resumen de la cosmovisión religiosa del Egipto antiguo (Molinero, 1997: 178). Con relación a esto, V148 hace referencia al abastecimiento del fallecido en el Más Allá.

Quizás ha sido una idea errónea la que se ha generalizado sobre Occidente como localización de los enterramientos y de la muerte del Egipto antiguo, ya que como nos dicen Molinero (2005: 5) y Kemp (2007: 89), los cementerios se construían tal y como lo hacemos hoy día, y en el caso de Egipto estos se instalarían cercanos a las ciudades de ambas orillas del Nilo por cuestiones prácticas. A pesar de esto, es en el desierto de la orilla occidental donde se han encontrado los cementerios reales mejor conservados, quizás debido a la propia evolución de los asentamientos (Molinero, 2005).

En el Egipto antiguo, la creencia en la inmortalidad tomará una especial significación, ya que la vida del individuo no finalizaba con la separación del *ba* y el cuerpo, sino que continúa en el otro mundo. Así se comenzaba una nueva vida que la muerte ya no podía alcanzar. Nuestro concepto moderno de alma estaría constituido para ellos por varios componentes de la identidad: en primer lugar la sombra, que es el reflejo sin alterar de lo que somos, y para conservar esta es necesario un cuerpo; el *ba*, que

⁵ “Se trata de una pradera inundada o una marisma, por lo que en ocasiones se habla de Lago de los juncos. El agua que lo llena es una promesa de fertilidad, y de ofrendas eternas para el difunto” (Molinero, 2000: 163).

podemos traducir a nuestro lenguaje como personalidad; el *ka*, que normalmente se le describe como "aliento vital", y a veces traducido como "doble vital"; el *akh*, un elemento vinculado con la luz y la inmortalidad; y el nombre del difunto, un elemento esencial de la identidad (Derchain, 1977: 128-130). Con el fin de volver a unir estos elementos con el cuerpo -esencial para que el difunto pudiese acceder al Más Allá y a la vida eterna-, era necesario realizar toda una serie de ceremonias funerarias

Gracias a una variada riqueza documental, tanto escrita como iconográfica, así como por la evidencia de los cuerpos momificados, podemos reconstruir las ceremonias que se llevaban a cabo durante un ritual funerario, pudiendo dividirlo en varias etapas.

En algunas tumbas del Reino Nuevo se han encontrado hasta dieciséis actos diferentes dentro del ritual funerario, aunque la totalidad de estos estaban reservados, por lo general, a casos excepcionales. A pesar de esta gran cantidad de actuaciones rituales, con toda probabilidad, lo habitual sería celebrar un ritual corto (Molinero, 2005: 8), comenzando por la propia muerte del individuo. Este será el primer paso que dará inicio al sofisticado ritual funerario.

El cuerpo yacente del difunto se colocaba en un sarcófago, que posteriormente se transportaba desde su casa acompañado de los familiares (Fig. 92), quienes "abandonaban sus actividades, los hombres dejaban de afeitarse y se cubrían la cabeza de barro, igual que las mujeres, y todos manifestaban en público su desesperación con gritos y golpes sobre sí mismos" (Molinero, 2005: 9). El duelo duraba tres días, durante los cuales los familiares se privaban de algunos alimentos, reduciéndose a los estrictamente necesarios.



Figura 92. Familiares y amigos que acompañan al féretro. Detalle del papiro de Ani. Dinastía XIX.

El sarcófago era entonces trasladado en una barca al lugar donde se le realizaba la

momificación con el fin de que el cuerpo no sufriese daño alguno. Este trayecto es, sin lugar a duda, el primer paso del ritual funerario propiamente dicho.

El segundo paso de este proceso era la momificación. Tomando como referencia a Goyon (2004: 21-84), los pasos seguidos en el proceso de embalsamiento eran: traslado del difunto al *seh-netjer*, donde los familiares lavaban su cuerpo; luego se llevaba al taller de los embalsamadores, *uabet*, “lugar puro” (Molinero, 2005: 11), o *per-nefer*, “buena casa” (Hays, 2010: 5), un espacio arquitectónico simple en cuyo patio se llevaría a cabo el embalsamamiento. Allí, este era dirigido por sacerdotes especializados como el “Jefe de los secretos” (Fig. 93), el “Portador del Sello del Dios” y el “Sacerdote Lector” (Goyon, 2004: 22). Todos ellos estaban encargados de asegurar que los rituales se realizasen correctamente, además de llevar a cabo la ceremonia benéfica para los espíritus de los bienaventurados siguiendo sus libros secretos (Molinero, 1988: 10).



Figura 93. Un sacerdote con la máscara de Anubis completa la momificación de Amennakht. A ambos lados de la cama aparecen las diosas Isis y Nephthys. TT218, Tumba de Amennakht. Deir el-Medina. Dinastía XIX.

En el taller de embalsamiento se procedía a la extracción, primero del cerebro por un orificio realizado en la nariz; luego los intestinos, el estómago y el hígado mediante una incisión en el lado izquierdo del abdomen; y por último los pulmones a través de una segunda incisión en el diafragma (Kemp, 2017: 87). Tras un baño de agua y vino de palma, se secaban los órganos extraídos con sal natrón, se vendaban y se introducían en los vasos canopos (Fig. 75). Con el fin de que siguiese la desecación del cuerpo, la momia era cubierta por completo con esta sal, un proceso que duraba entre cuarenta y setenta días en la *uabet*, aunque, según Molinero (2005: 10) esta extensión de tiempo puede ser errónea, ya que el tratamiento de un cuerpo con sal natrón superior a treinta días no provoca mayores cambios en este. Pasados estos días, la sal era retirada.

Con el fin de acicalar a la momia, se rellenaban los orificios nasales y auditivos para posteriormente colocar una peluca y/o incluso pintar las uñas. Finalmente, el cuerpo era rociado con aceites aromáticos y una resina líquida con el fin de impermeabilizarlo para luego vendarlo comenzando por la cabeza hasta los pies, terminando por los brazos en posición cruzada (Fig. 94) (Ikram, 2010: 2).



Figura 94. Momia de hombre. Dinastía Ptolemaica. Museo del Louvre

Tras la momificación, llegaba el día del entierro, en el cual se procedían a realizar las ceremonias con ofrendas sobre un altar. El cortejo fúnebre estaba compuesto por sacerdotes -aquellos que portan pieles de animales-, parientes y amigos que transportan todo lo necesario para llevar a cabo el ritual -vasos canopos, ofrendas-, además de un grupo de plañideras que iban llorando y gritando (Fig. 95) (Molinero, 2005: 12).

La ceremonia continuaba con la peregrinación a lugares concretos dentro de la necrópolis. Estos hacían referencia, de forma simbólica, a los famosos lugares de peregrinación de época predinástica (Wilkinson, 2003a: 84-85). Posteriormente, se procedía al ritual ante la tumba, donde un sacerdote practicaba las purificaciones frente al sarcófago, de pie, y llevaba a cabo el llamado Ritual de la Apertura de la Boca (Fig. 95), evidenciado desde la Dinastía IV (Hays, 2010, 4), con el que se despedía finalmente al difunto. Esta ceremonia llegaría a su máxima complejidad durante el Reino Nuevo (Molinero, 2005: 12). Con la Apertura de la Boca se intentaba devolver al fallecido la activación absoluta de su cuerpo y que pudiese utilizar los oídos, los ojos y la boca. Es decir, que tuviese la capacidad de comer, beber, hablar, oír, ver y respirar. El ritual era



Figura 95. Ofrendas y Ritual de la Apertura de la Boca. Detalle del Papiro de Ani. Dinastía XIX.

realizado mediante una azuela con la que se hacía palanca en carpintería y, de forma simbólica, se activaban los sentidos de la momia (Alegre, 2017: 171). Tras la Apertura de la Boca se introducía el sarcófago en la cámara funeraria de la tumba junto con el ajuar funerario -vasos canopos, enseres domésticos y figurillas *ushebtis*⁶-. De esta forma, el propietario se aseguraba tener a mano todo aquello que había necesitado en el mundo de los vivos y que también necesitaría en el Más Allá para ser feliz (Wilkinson, 2003a: 102)

a) Las ofrendas

Aunque no hay plena certeza de qué fue lo que inspiró la momificación, es muy probable que en la mentalidad egipcia la eternidad solo pudiese conseguirse con un cuerpo intacto. Mediante el ritual de ofrendas, se le proporcionaban todos aquellos recursos para sobrevivir en el inframundo: comida y bebida, así como para divertirse, perfumarse o asearse (Alegre, 2017: 158). En resumen, sus necesidades eran las mismas que las de un ser vivo, y podían suplirlas mediante las ofrendas. De hecho, este requisito de satisfacer a los fallecidos en todas sus necesidades será un aspecto esencial de la herencia de los antiguos egipcios y que ha llegado a nuestros días (Riggs, 2010: 2).

El rito central del ritual de Apertura de la Boca se celebró en torno a una ofrenda que se llevaría a cabo a partir de la dinastía XVIII (Assmann, 2005: 323) y que probablemente nos pueda parecer un tanto desagradable. Esta consistía en una pata delantera amputada de un ternero vivo, mientras su madre estaba tras él (Fig. 96), llorando a su cría, con la cabeza levantada y la lengua fuera. Es entonces cuando un sacerdote sale corriendo con la pierna, aún con vida, para entregársela al difunto como ofrenda (Assmann, 2005: 323-324). En otras ocasiones se le saca el corazón también (Molinero, 2005: 12). La escena aparece representada al menos en dos tumbas, en las que es acompañada de un texto que nos deja ver que no solo



Figura 96. Ofrenda de pata de ternero. Detalle del Papiro de Ani. Dinastía XIX.

⁶ Pequeñas figurillas momiformes realizadas en todo tipo de material que se introducían en la tumba junto a la momia con el fin de realizar las tareas en el más allá en su lugar. Cada uno será de una clase diferente y con su propio valor simbólico (Raven, 1988: 239). Con ellos, el difunto se liberaba de realizar todas las tareas tediosas y duras del mundo de los vivos.

jugaba un papel fundamental la carne viva del ternero, sino también el llanto de su madre, ambos considerados como luto por el difunto: “La recitación del cual la vaca dice: ¡Llorando por ti, oh amado mío! La vaca está triste (en) tu tumba, su corazón se aflige por su señor” (Assmann, 2005: 324). Tras esta ceremonia de la Apertura de la Boca, una vez que el difunto y el ajuar funerario se hallaban en el interior de la tumba, esta se cerraba y luego se sellaba con el fin de no pudiese ser saqueada por ladrones de tumbas.

El concepto del Más Allá en el Egipto antiguo generaba ciertas dificultades, y es que el hecho de tener un cuerpo eterno implicaba que este necesitaría de provisiones, eternas también (Catania & Silvana, 2009: 160). Todo ello condicionó el diseño de las estructuras funerarias, quedando un espacio -capilla- donde la familia y amigos podían realizar ofrendas y oraciones de forma continuada en el tiempo. La tumba era considerada la residencia del fallecido y donde este debía poder vivir su perpetuidad, por lo que se le debía prever de alimentos.



*Figura 97. Mesa de ofrenda de Pabasa.
Dinastía XXVI.*

En esta capilla, normalmente, se disponía de una mesa de ofrendas con el propósito de dejar alimentos, bebidas o incluso objetos de acicalamiento. La mesa solía un desagüe para la escorrentía y con una representación de las ofrendas en relieve (Fig. 97) (Alegre, 2017: 173).

Si nos fijamos en el prototipo básico de tumba del Egipto antiguo, tenemos dos espacios: por un lado, una zona en el subsuelo donde se halla el sarcófago con la momia y el ajuar; y por otro, la zona de culto y ofrendas en la superficie en la que sus amigos y familiares podrían rendirle homenaje (Molinero, 2005: 13). Quizás esta capilla sea a la que hemos hecho referencia anteriormente, que aparece representada y enmarcando la escena BD V148.

Los egipcios pensaban que el *ba* del difunto podía salir y entrar de su tumba a través de la llamada Falsa Puerta con el fin de recibir la ofrenda: “Que emerja mi *ba*, al son de su sacerdote mortuario, para recibir la ofrenda que le ha sido traída” (Assmann, 2005: 330). Esta Falsa Puerta (Fig. 98) no era más que una entrada simbólica. Una puerta, normalmente tallada en piedra y policromada, colocada en uno de los muros de la capilla y que se consideraba una puerta mágica donde se producía el contacto entre los dos mundos, el de los vivos y el de los muertos.



Figura 98. Falsa Puerta de la capilla del sellador real Neferiu. Reino Antiguo. MET Museum.

Es la representación estilizada de una puerta real, pero también una puerta celestial (Assmann, 2005: 335), donde en el centro se dispone el nicho con el nombre del difunto que simboliza la apertura a través de una puerta real flanqueado por jambas de puertas interiores donde aparecen las figuras del (la) propietario(a) y normalmente su esposa(o). Se corona todo esto con un dintel y, bajo este, un tambor que representa la estera enrollada con la que se cerraría una puerta real (Allon, 2015). Por encima de todo esto se solía colocar una losa con la figura sedente del (la) dueño(a) de la tumba ante una mesa de ofrendas. Frente a ella, se colocaba la Mesa de Ofrendas a la que ya hemos hecho referencia (Fig. 97) y donde los familiares y amigos del dueño de la tumba podían depositar todo lo necesario (Alegre, 2017: 174; Yamamoto, 2015: 34-35). Recibir las ofrendas puestas frente a la Falsa Puerta permitía al difunto pasar por la puerta que conducía al cielo.

Para realizar la ofrenda se leían algunas recitaciones que tendrán una estructura similar, según Assmann (2005: 331): invitaciones al difunto para que se prepare para recibir la ofrenda; fórmula de presentación de la ofrenda; mención de otras acciones del difunto que son resultantes de recibir la ofrenda; y, a veces, un texto final donde el que realiza la ofrenda habla sobre sí mismo y de sus actividades en nombre del difunto. Normalmente el difunto ha de venir de los confines lejanos de su existencia en el otro mundo y recibir su ofrenda.

No obstante, la recitación mortuoria más utilizada y extendida desde el Reino Nuevo hasta la última etapa del Egipto antiguo fue la “recitación para presentar ofrendas”, habiendo casi más de cincuenta variantes de él:

Hechizo para presentar ofrendas al transfigurado,
apertura de la boca al comienzo de la lectura de muchos conjuros y transfiguraciones
Que se te abra el cielo,
que se te abra la tierra,
que los caminos se te abran en el inframundo.
Que salgas y entres junto con Re,
que camines libremente como los señores de la eternidad.
Recibe los pasteles de ofrenda como regalo de Ptah,
el pan duro de los altares de Horus.

Que tu *ba* viva y tus vasos sean frescos,
que tu rostro se abra sobre los caminos [de las tinieblas].
Hapy: que él te dé agua.
Nepri: que él te dé pan.
Hathor: que ella te dé cerveza.
Hesat: que ella te dé leche.

Que laves tus pies en una barra de plata,
en una palangana turquesa.
Que te pongas ropa pura como un regalo de Ptah para ti.
Que él suministre la apertura de los envoltorios de tu momia.
Que bebas agua del altar de Re.
Que Osiris te dé “cosas que hacer” (es decir, ritos para llevar a cabo).
Que contemples la luz, sin que te mantengan a distancia,
en tu casa de tinieblas.
Que el Nilo inunde tus campos hasta (una altura de) siete codos
y en tu casa de la sed.
Que bebas un jarro de leche como regalo de Seshat-Hor.
Que te pongas ropa pura, quitándote la otra (vestimenta),
que las manos de Tayt te vistan.
Que veas el disco solar y que adores a Re,
que tranquilices al que se levanta en Nun.
Te darán pan en Menfis,
y agua de libación en tu mesa de ofrendas.

El texto hace mención a la ofrenda de comida pero, aunque menciona agua, pan, cerveza y leche, estos versos se refieren a alimentos del Más Allá. Es decir, Hapy es la personificación del Nilo y la inundación, por lo que su don es dar agua; Nepri es el dios del grano, por lo que su regalo es pan; Hathor es la diosa de los que beben alcohol, por

lo que ella dará cerveza; por último, Hesat es la personificación de la leche (Assmann, 2005: 345).



Figura 99. Mesa de ofrendas a Ra-Horakhty. Detalle del documento 8.

Las ofrendas, tanto las que reciben los difuntos como las que ellos realizan a los dioses en el Más Allá, simbolizarán el eterno renacimiento para él (Catania & Silvana, 2009: 161). Una relación de dar y recibir entre dioses y humanos. Esto sucede en la escena de BD V148, en la que se lleva a cabo una ceremonia de ofrenda. En este caso no será un familiar o conocido del difunto quien realice la ofrenda, sino que es el propietario de la tumba quien ejecuta la ofrenda a los seres divinos -Ra-Horakhty e Imentet-. En ella, el (la) difunto(a) ofrece abundantemente aves, flores de varios tipos (sobre todo de lotos), jarras, panes y cuencos (Fig. 99). De este modo se establece una vinculación directa entre el difunto y los dioses.

En el ritual de ofrenda llevado a cabo en V148, el propietario adora, alaba y ofrece productos a los dioses que expresan movimiento, olfato, vista, gusto (Fig. 100); es decir, la activación de los sentidos que ya hemos mencionado con anterioridad. Este ritual de realizado por el difunto es bidireccional, ya que las ofrendas realizadas por este le permiten disfrutar de la tumba y de los bienes que son necesarios para realizar el ritual de la ofrenda (Catania & Silvana, 2009: 161). En otras palabras, esta acción le posibilita al difunto el acceso directo a los dioses para obtener todo lo necesario en la vida eterna en el Más Allá.



Figura 100. Entrega de ofrendas a Ra-Horakhty e Imentet. Detalle del documento 18.

Todo esto nos confirma que las ofrendas alimentarias eran cruciales para la subsistencia del difunto en la *Duat*, pero podríamos preguntarnos: ¿quién garantizaba a un egipcio que sus familiares iban a recordarlo eternamente? ¿Realmente sus familiares le llevarían ofrendas durante generaciones el resto de la eternidad? La eternidad es muy larga y, para que estos interrogantes no hiciesen que el individuo no pudiese sobrevivir en el Más Allá, hay quienes decidían dotar económicamente a los sacerdotes de un templo con el fin de que estos mantuviesen el ritual de ofrendas al propietario de la tumba (Kemp, 2007: 100). Quien podía, adscribía a la tumba una serie de fincas agrícolas con granjas y campesinos que trabajaban en ellas. Estas recibían el nombre de *fundaciones piadosas* y generaban todo tipo de alimentos necesarios para cubrir las necesidades del difunto, pudiendo así mantener a diario el ritual en el templo o en la capilla de la tumba (Molinero, 2005: 13), lo que le posibilitaba una buena vida eterna. De este modo, la materialidad del Más Allá comprometía a los amigos y familiares del difunto a realizar ofrendas de forma constante, y es que la comida es un bien necesario para sobrevivir, y no será menos en el Inframundo.

Tanto llegó a preocupar esto en el pensamiento egipcio que, quien podía costeárselo, decoraba su tumba con grandes murales pictóricos (Alegre, 2017: 174-179). A través del arte, los alimentos, el agua y los enseres tomaban un valor simbólico; es decir, la representación de un pan podía lograr que este alimento fuese real, al mismo tiempo que eterno, tal y como necesitaba su propietario. Y gracias también al arte se le daba eternidad a todos aquellos elementos que necesitaba el difunto, no solo el alimento, sino que incluso encontraremos despliegues iconográficos con toda una serie de escenas de la vida cotidiana junto al Nilo que el difunto quería preservar eternamente (Fig. 101).



Figura 101. Muro Este de la Capilla de la Ofrenda de Nakht. Dinastía XX. MET Museum.

7. EVOLUCIÓN DE V148

En el Egipto antiguo no existían los libros encuadernados, sino que, como ya hemos mencionado con anterioridad, se utilizaban largos rollos de papiro en los que se copiaba su extensa producción literaria. El *Libro de la Salida al Día* era una selección de textos que, hasta la transición entre las Dinastías kushita y saíta no se organizaron en una secuencia, la cual se copió desde entonces. Cada manuscrito era una colección de fórmulas a partir de un número relativamente limitado (algo menos de doscientas) y sus orígenes eran también diferentes (Clemens y Graham, 2007: 63-64). Cada uno de estos fue realizado a mano, por lo que no había dos iguales exactamente, a pesar de que aquellos que producía un mismo taller funerario sí que guardan muchas similitudes. Sabiendo esta variabilidad y creatividad, sería más útil que pensásemos en los “*Libros*” de la *Salida al Día* del Egipto antiguo para explicar este hecho.

Los textos rituales que conforman el corpus del *Libro de la Salida al Día* no es un conjunto enteramente nuevo, sino que algunas de sus recitaciones surgen en parte o en su totalidad de las colecciones anteriores, designadas como Textos de las Pirámides y Textos de los Ataúdes (Assmann, 2005: 247-248; Hays, 2011: 116). De los primeros se conocen unas 1200 recitaciones, y aparecían tallados en grandes paramentos monumentales del interior de las pirámides de finales del Reino Antiguo (ca. 2375-2181 a.C.). A diferencia de estos, los Textos de los Ataúdes, de los que se conocen unas 1500 recitaciones, se escribían en jeroglífico con tinta sobre la madera del interior de los ataúdes, y serían publicados por Adriaan de Buck (Dorman, 2007: 29). Estos últimos, seguían copiando los Textos de los Ataúdes, pero introdujeron una serie de innovaciones en cuanto a la presentación y contenido que comparte con los textos precursores del Reino Antiguo. En ellos, el texto, insertado en estrechas columnas, se encabeza por un enunciado, como una especie de breve título, además de ir acompañados de colofones explicativos que remarcan el propósito principal de dicha fórmula (Dorman, 2007: 30). Por último, en el *Libro de la Salida al Día* encontramos unos 200 textos, los cuales usan como modelo a los dos anteriores, sin embargo el número se reduce notablemente, además de presentar nuevas redacciones de estos.

Debemos considerar, pues, que el *Libro de la Salida al Día* está basado directamente en la tradición textual de los Textos de las Pirámides y los Textos de los Sarcófagos, pero

se produce una reducción notable de fórmulas que son, además, reformuladas. Pese a ello, su propósito inicial sigue siendo el mismo: garantizar la transfiguración post-mortem del dueño de la tumba en un dios (Smith, 2009: 10). A diferencia de los otros dos tipos de soportes anteriores (piedra y madera), el empleo de sábanas de lino y rollos de papiro hacía que se acomodasen mejor estos textos, con un material fácil de enrollar o cubrir el cuerpo del difunto. En concreto, el papiro se producía en tamaños estándar que medían entre 30 y 36 cm de alto y con longitud variable, que difiere de un ejemplar a otro pues se pegaban rollos según fuese necesario hasta alcanzar la superficie requerida (Parkinson y Quirke, 1995: 16).

Durante casi todo el espacio de tiempo que duró el Reino Nuevo, los *Libros de la Salida al Día* individuales fueron elaborados en gran parte con un costo significativo por maestros escribas-dibujantes y artistas que estaban entrenados en las tradiciones cursivas y jeroglíficas formales de la escritura (Kockelmann, 2007: 68). Este era un trabajo prestigioso que servía para dar una respuesta satisfactoria a las preferencias de un individuo que tenía los medios para encargar una obra de este tipo (Kockelmann, 2007: 69).

El *Libro de la Salida al Día* escrito en papiro se utilizó durante el Reino Nuevo (Dinastías XVIII, XIX y XX), la Dinastía XXI y principios de la Dinastía XXII, pero tras este periodo de tiempo su uso decayó durante casi 300 años. Fue retomado hacia mediados de la Dinastía XXV, y con un especial renacimiento durante la Dinastía XXVI -periodo saíta-. Con la caída de esta última dinastía a manos de los Persas, el uso del *Libro de la Salida al Día* disminuyó, pero esta vez el periodo fue menor que el anterior, solo 160 años. A partir de la Dinastía XXX, se convirtió en un texto funerario estándar más durante el periodo ptolemaico (Mosher, 2007: 85-89).

El análisis que hemos realizado de 39 ejemplares de V148 sobre papiro, datados desde la Dinastía XVIII hasta el Periodo Ptolemaico, ha permitido que establezcamos varias tipologías de modelos a las que hemos llegado mediante:

- a) El reconocimiento de unos esquemas estructurales creados mediante cuadrículas dentro de las cuales se representan las escenas.
- b) La identificación de cada uno de los elementos que aparecen en la viñeta. Analizado en el apartado anterior.

- c) El dibujo esquemático de cada uno de los modelos y aquellas variantes que presentan mayores diferencias.

A pesar de que no podemos saber con exactitud cuándo aparece por primera vez la imagen que se representa en V148, siguiendo a Dorman (2007: 41), así como basándonos en los primeros ejemplares que hemos recopilado, podemos establecerlo en la dinastía XVIII, cuando surge por completo este “libro”.



Figura 102.
Esquema de
V148.1.

En un primer momento, encontramos un ejemplar de estructura simple en la Dinastía XVIII. Se trata de una estructura esquemática algo básica en relación con las que mostraremos más adelante. Se compone de una columna de ocho recuadros en vertical (Fig. 102), donde se insertan solo las vacas y el toro. Teniendo en cuenta el proceder de los artistas a lo largo de toda la historia del arte, la simplicidad de este esquema ha hecho que lo cataloguemos como el primer modelo de nuestra viñeta: **V148.1**. Tenemos dos ejemplos de esta estructura: uno que aparece en la Dinastía XVIII y que, como ya hemos dicho, podría ser el primero en el tiempo; y otro en la Dinastía XXI, donde se retoma el mismo esquema pero en este caso, aparecen los remos insertados como parte del propio texto.

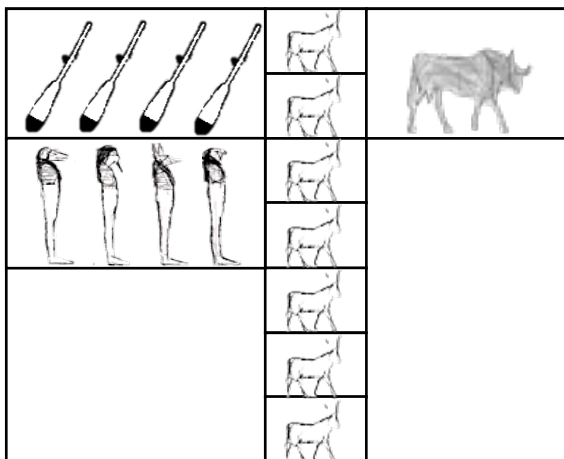


Figura 103. Esquema de V148.2.

En Dinastía XVIII también aparece este primer modelo con una estructura similar, pero en este caso con tendencia hacia una mayor complejidad. Se trata del modelo catalogado como **V148.2**. (Fig. 103). En él observamos que se mantiene la columna central con espacios donde se insertan las vacas, en este caso siete. No obstante, en esta ocasión se

añaden tres espacios independientes en horizontal a los lados de esta columna con el fin de insertar a los hijos de Horus, los timones y el toro. (Fig. 103). A pesar de que pertenece a la Dinastía XVIII, ambos modelos -V148.1 y V148.2- son originarios de Tebas, por lo

que la mayor complejidad estructural de V148.2 hace que la situemos algo posterior en el tiempo.

El siguiente modelo **-V148.3-** corresponde al esquema que encontraremos de forma más repetida, convirtiéndose en el modelo más seguido por los talleres de la Dinastía Ptolemaica. Se trata de un esquema organizado en cuadrículas donde se insertan las siete vacas, el toro, los timones y, en algunas de las variantes, los hijos de Horus.



Figura 104. Esquema de V148.3, var. 1, 2 y 3.

En este modelo encontramos hasta un total de seis variantes que no se distanciarán mucho unas de otras con respecto a su composición estructural, apareciendo por primera vez en la Dinastía XVIII el primer ejemplar -V148.1, var. 1- con una organización más simple. La razón de catalogar la variante 1 de V148.3. en este modelo es que, a pesar de

pertenecer a la dinastía XVIII observamos que, de los tres ejemplares que tenemos de esta dinastía, este resulta ser el más complejo de todos. Asimismo, el modelo V148.3 aparecerá también en las dinastías XIX y XXI, siguiendo la misma estructura.

Las variantes 1, 2 y 3, del modelo V148.3 serán muy similares, con pequeñas variaciones entre ellas. Estas tres podemos encontrarlas en las dinastías XVIII, XIX y XXI. Su estructura se compone de doce recuadros superpuestos en filas de tres, dejando un gran espacio junto a esta estructura para insertar al difunto, al dios Ra-Horakhty, o ambos (Fig. 104). En cuanto a su origen, los cinco ejemplares que hemos catalogado en total en estas tres primeras variantes del modelo V148.3, son de Tebas.

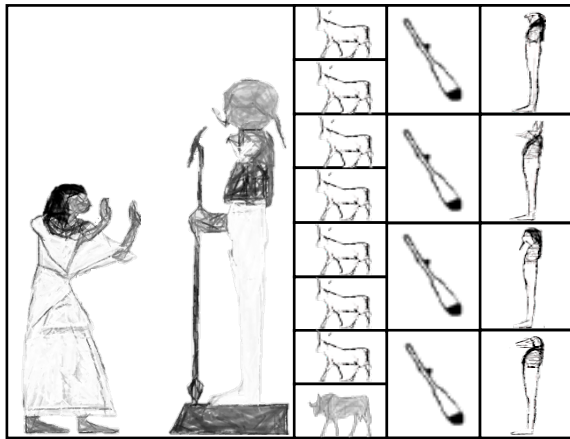


Figura 105. Esquema de V148.3, var. 4

colocan los timones y los hijos de Horus (Fig. 105). De los tres ejemplares que hemos clasificado en esta variante 4 de V148.3, dos son de la Dinastía XIX, cuyos orígenes son Saqqara y Tebas. El tercero y último es de Tebas también y pertenece a la Dinastía XXI. Por tanto, podemos decir que en la Dinastía XIX, los talleres reforman la estructura de la viñeta original que aparece en la dinastía anterior, añadiéndole un mayor número de elementos que aparecen mencionados en el propio texto.

Dentro de las seis variantes de V148.3 destaca la que hemos catalogado como la quinta variante. Esta será la más seguida por todos los talleres, teniendo ejemplares tanto de Saqqara, Heracleópolis y Akhmin, aunque la mayoría serán de los talleres de Tebas.

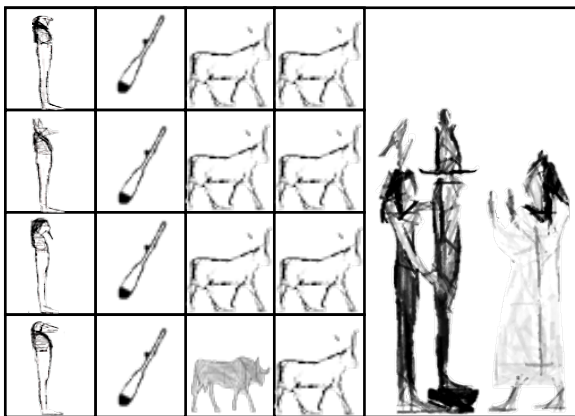


Figura 106. Esquema de V148.3, var. 5.

A diferencia de las variantes 1, 2 y 3, la variante 4 del modelo V148.3 destaca por retomar la composición en columna de las vacas y el toro que veíamos en V148.1. Se trata de una estructura con la columna central dividida en 8 secciones donde se colocan las siete vacas y el toro, y junto a esta, otras ocho cuadrículas superpuestas en filas pares, donde se

Esta variante 5 será utilizada por talleres de la Dinastía XXI y XXVI, pero sobre todo será durante la Dinastía Ptolemaica cuando la reproducción de la estructura de esta viñeta alcance su máxima difusión, incluyéndose en una gran cantidad de papiros del *Libro de la Salida al Día*. De hecho, de los 14 ejemplares de

papiro que hemos podido reunir siguiendo esta estructura, un total de 11 son de época ptolemaica. V148.3, var. 5 seguirá el mismo esquema que el propio modelo V148.3, var. 1, 2 y 3, es decir, división en compartimientos cuadrados superpuestos en filas, pero en este caso se incluye una fila más de recuadros con el fin de insertar a los hijos de Horus

en la misma disposición que las vacas, el toro y los timones, de ahí que dé como resultado una nueva variante de este modelo (Fig. 106). Además, el espacio establecido para insertar a Ra-Horakhty aumenta en tamaño con el fin de albergar a la diosa Imentet, que aparece en todas ellas. El resultado es una evolución cada vez más compleja dentro del mismo modelo V148.3.

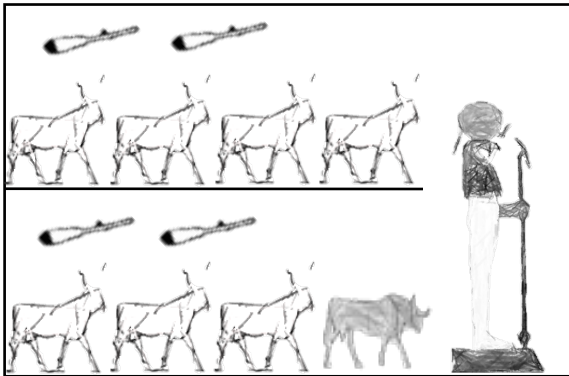


Figura 107. Esquema de V148.4.

En cuanto al modelo V148.4, su estructura aparece por primera vez en la Dinastía XXI. Con este ejemplar se observa una simplificación por parte de talleres o maestros. En él podemos observar una estructura simple mediante una división de la viñeta en dos espacios superpuestos y separados por una línea de suelo donde se colocan

las vacas y el toro. Junto a todo sigue dejándose un espacio donde colocar al dios Ra-Horakhty o los hijos de Horus (Fig. 107). Al mismo tiempo que se simplifica la estructura, se vuelve a la reducción de elementos iconográficos como pasaba en los primeros modelos, tan solo colocando a las vacas, el toro, los timones y en algunos casos al dios y en otras a los hijos de Horus.

Los tres ejemplares de los que disponemos son de Tebas, por tanto vemos como durante la dinastía XXI en algunos talleres de Tebas se lleva a cabo una simplificación de la estructura. A pesar de esto, la calidad del dibujo y de los colores no disminuye, por lo que no sabemos si se trataba de una elección del propietario del *Libro de la Salida al Día*. Lo que sí está claro es que este modelo no llegó a cuajar, ya que tras los 300 años que el libro se dejó de utilizar, el modelo que se comienza a reproducir con mayor frecuencia es el V148.3.

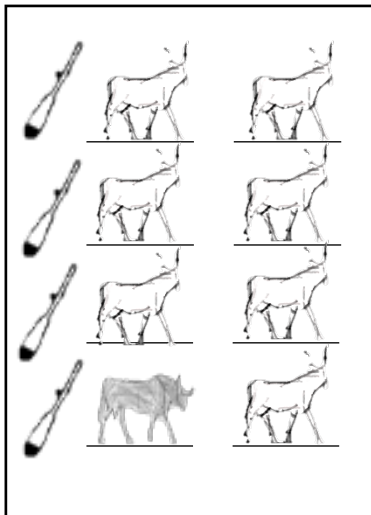


Figura 108. Esquema de V148.5.

El modelo V148.5 será la versión más simplificada de todos los tipos de estructuras que encontramos para V148. En él podemos ver una imagen con disposición vertical donde el espacio es ocupado por las siete vacas y el toro dispuestos en cuatro pares de registros superpuestos en vertical. Tras los animales se disponen los 4 timones superpuestos en vertical (Fig. 108).

La simplicidad compositiva se aprecia en que el esquema no está dividido en secciones como en la mayoría de los ejemplares que tenemos de la viñera 148. Este modelo solo lo encontramos en la dinastía XXI, en la zona de Tebas. Por tanto, sucedería con el modelo anterior, es decir, que no tuvo una gran difusión, quizás porque no cuajó en el gusto de los propietarios, ya que los modelos V148.3, e incluso el V148.2, que también se realizaban en talleres de Tebas, tenían una disposición iconográfica y estructural mucho más rica.

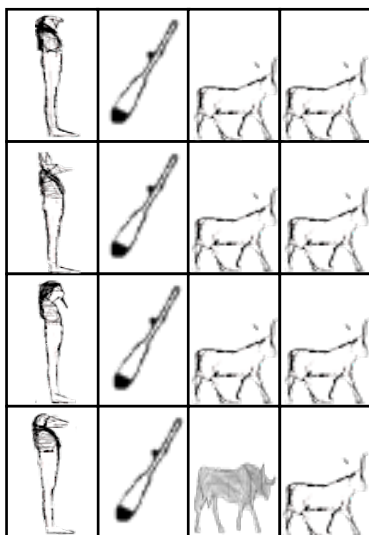


Figura 109. Esquema de V148.6.

Esta simplicidad también llegará en la Dinastía Ptolemaica, donde encontramos cinco ejemplares de un nuevo modelo catalogado como V148.6. Se trata de un esquema que reduce el modelo V148.3 eliminando a Ra-Horakhty, Imentet, y al propietario, dejando una estructura dividida en cuatro registros verticales, a veces con divisiones cuadrangulares y otras con espacios abiertos, donde se insertan las vacas y el toro, los timones y los hijos de Horus (Fig. 109).

Esta estructura tan solo aparece en la Dinastía Ptolemaica. De los cinco ejemplares que hemos catalogado en V184.6, tan solo uno de ellos se sitúa geográficamente en Saqqara, mientras que el resto son de la región de Akhmin. Esto nos lleva a pensar que solo en Akhmin se dio el modelo más sencillo utilizado en la Dinastía Ptolemaica que, a diferencia del resto de los ejemplares y modelos que encontramos en esta dinastía -todos ellos catalogados como V148.3-, este será el más

austero, volviendo a retomar los mismos elementos iconográficos que en la dinastía XVIII, pero con disposición similar al modelo V148.3, el cual ya hemos dicho que será muy repetido y difundido durante la Dinastía Ptolemaica.

En resumen, podemos decir que la viñeta que acompaña a la recitación 148 tendrá una evolución algo compleja, no siendo de lo más simple a lo más complejo. Podemos apreciar que el primer modelo que parece en el tiempo es muy simplificado, y a medida que se van sucediendo las diferentes dinastías, se van introduciendo elementos iconográficos. Es por esta razón por la que la propia estructura del modelo se hace más compleja, teniendo que añadir áreas diferenciadas donde insertas cada uno de estos elementos. Este proceso de cambio llegará a su máxima complejidad cuando se introducen en la escena todos los elementos que aparecen en la recitación, como un intento de narración mediante la viñeta sin necesidad de leer el texto. No obstante, la complejidad de la que hablamos es paralela a una reducción estructural de la viñeta, en la que BD V148 se reduce a lo más simple y retoma los elementos iconográficos que se insertan en los primeros ejemplares de viñetas que encontramos. Por tanto, podemos hablar de un modelo cuya evolución iconográfica transcurre desde una originaria simplicidad estructural hacia una mayor complejidad, sin dejar atrás los modelos más reducidos. Todo ello podemos observarlo con tan solo una ojeada a la tabla 4 donde aparecen los testimonios de V148.3, el modelo más complejo de todos, donde apreciaremos que este modelo podemos encontrarlo en las Dinastías, XVIII, XIX, XXI, XXVI y Ptolemaica, es decir, todas aquellas en las que disponemos de ejemplares de papiros donde aparece V148.

Origen Modelo	Tebas	Sedment	Saqqara	Heracleópolis	Akhmin
V148.1	2				
V148.2	1				
V148.3	19	1	2	1	1
V148.4	3				
V148.5	3				
V148.6			1		4
TOTAL	28	1	3	1	5

Figura 110. Tabla comparativa con la procedencia de los modelos de V148.

8. CONCLUSIONES

Tras haber concluido la catalogación de BD V148, su análisis iconográfico y evolución, puedo decir que la elección de dicha viñeta ha sido un gran acierto, y es que, gracias al contenido que en ella aparece, he podido mostrar una pequeña parte de la religiosidad del Egipto antiguo, en este caso del mundo fúnebre, aplicando los conocimientos adquiridos en el Máster de Ciencias de las Religiones. Asimismo, gracias a la ayuda y las pautas del Dr. Miguel Ángel Molinero he podido realizar la catalogación de los modelos y variantes de V148, una de las tareas más laboriosas que nos ha llevado mucho tiempo.

BD V148 es una viñeta compuesta de elementos iconográficos que hacen referencia al texto de la recitación que la acompaña. Esta recitación hace alusión a todo aquello que debe conocer el difunto con el fin de recibir todos aquellos alimentos para poder vivir de un modo pleno en la *Duat* o Inframundo. Los artistas de los talleres plasmarán esto a su deseo o quizás el del propietario, aunque está claro que debía haber un primer modelo inaugural, que podría hallarse en los precedentes Textos de los Sarcófagos. En la recitación se menciona a las siete vacas celestes y el toro que las acompaña, los timones y la ofrenda de pan y cerveza. Estos elementos serán los primeros que aparezcan en los modelos que hemos catalogado como iniciales. A pesar de que, sabemos que leyendo el texto no sería necesario añadir ningún elemento más, los dibujantes y escribas de los talleres irán añadiendo elementos a V148 con el fin de narrar sin necesidad de leer el texto, lo que muestra la genialidad de los artistas. Así pues, se incluye a los cuatro hijos de Horus, cada uno relacionado con un timón y con un punto cardinal; además se añade la manifestación del propietario del papiro, algo que nos confirma que no solo era necesario que apareciese escrito el nombre del difunto para que este pudiese cumplir su cometido en el Más Allá, sino que también era precisa la plasmación de su figura en cualquier superficie. Los artistas también añadirán al dios Ra-Horakhty y a la diosa Imentet, dioses que, a pesar de no aparecer en la recitación, al igual que sucede con los hijos de Horus, están muy vinculados con el mundo funerario, de hecho encontramos al propio dios momificado, algo que no es usual. Tanto engalanarán la viñeta los artistas pues se ve cómo, a medida que aparecen nuevos modelos iconográficos, esta se va haciendo cada vez más suntuosa, con una capilla que imita las

capillas funerarias donde se llevaban a cabo los rituales de ofrendas tras el enterramiento del difunto.

En cuanto a los objetivos que me marqué al inicio de este trabajo, considero que han sido satisfactoriamente plasmados. No obstante, me queda mucho aún por saber acerca de este “libro” y del abastecimiento del difunto a través de la ofrenda de alimentos, pero como ya mencioné al principio, la colección de textos del *Libro de la Salida al Día* y sus fuentes es tan numerosa que solo puedo considerar este trabajo como una antesala de lo que será un análisis a mayor escala sobre la viñeta y la propia recitación 148.

Me gustaría remarcar la dificultad que ha sido trabajar con fuentes en otros idiomas, ya que la mayoría de los estudios realizados del *Libro de la Salida al Día* están escritos en inglés principalmente, pero también en alemán y francés, disponiendo de pocas traducciones al español, esto ha hecho que nuestra investigación fuera más lenta.

Gracias a la catalogación, he llegado a la conclusión que la composición de la viñeta ha sido un proceso gradual dentro del que se pueden distinguir varias fases de producción que afectan a algunos de los aspectos formales de las viñetas. En este Trabajo Fin de Máster hemos catalogado los modelos iconográficos de los ejemplares recopilados donde aparece la viñeta para BD 148. El análisis realizado de forma cronológica nos ha permitido llegar a la conclusión que hay tres etapas en la evolución estructural e iconográfica de esta viñeta.

En una primera etapa, que abarca las Dinastías XVIII y XIX, podemos apreciar unos modelos simplificados que intentan enfatizar un aspecto concreto de la recitación, en este caso las vacas celestes y el toro. Durante el Reino Nuevo, Tebas se convierte en el centro principal de producción para la composición de las viñetas, plasmando en papiro las tradiciones funerarias de los Textos de los Ataúdes del Reino Medio. Así mismo actuará como centro de difusión, transmitiendo modelos iconográficos a otros núcleos religiosos como Sedment y Saqqara. Se observa en esta etapa la elaboración de viñetas con una extremada atención al dibujo, la línea y el color. Aunque en un primer momento, en la Dinastía XVIII, se observan viñetas con un estilo esquemático y simple, en el modelo V148.3 -el más complejo y difundido de todos- que ya aparece en esta dinastía, se aprecia la finura que depositan los maestros en la plasmación de la recitación,

destacando la preferencia por la policromía, una elaborada composición, así como la atención que se pone en los detalles.

La segunda etapa comprende la Dinastías XXI. En ella se observa modelos simplificados que perduran de la etapa anterior, pero que comienzan a coexistir en el tiempo con otros que se van haciendo más complejos en su estructura e iconografía. Durante el Tercer Periodo Intermedio de la historia de Egipto que abarca estas dinastías se darán casi todas las tipologías de V148, llegando a modificar el modelo más complejo que se crea anteriormente en la Dinastía XVIII, creando así una variante de este modelo que será la más seguida, aunque haya que esperar 160 años para esta total difusión. Al igual que en la etapa anterior, en este caso seguirá siendo Tebas el centro de producción y difusión.

La tercera etapa abarca las Dinastías XXVI y Ptolemaica. Se caracteriza por lo que podemos llamar una “canonización” de la viñeta más compleja, sometiendo a esta a un proceso de estudio con la intención de que haya un mayor vínculo con el contenido del texto y así poder narrar tan solo con la imagen. Este proceso en el que se instaura un modelo no ha implicado que sea fijo, ya que encontramos tres o cuatro variantes cronológicas. El principal centro de producción y difusión en esta etapa seguirá siendo Tebas, aunque con una excepción en la región de Akhmin, donde encontramos la creación de un modelo que simplifica el modelo originario más difundido de Tebas, por tanto vemos en esta etapa modelos complejos cuya estructura se va simplificando, dando como resultado variantes geográficas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldred, C. (1971). *Jewels of the Pharaohs: Egyptian Jewelry of the Dinastic Period*. Londres: Thames & Hudson.
- Alegre, S. (2017). *Dioses, mitos y rituales en el antiguo Egipto*. Madrid: Dilema.
- Alvar, Jaime et al. (2000). *Diccionario Espasa Mitología universal*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Anthes, R., y Piankoff, A. (1962). *The Shrines of Tut-ankh-Amun*. Zurich: Artibus Asiae.
<https://doi.org/10.2307/3249491>
- Assmann, J. (2003). *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*. París: Du Rocher.
- Assmann, J. (2005). *Death and Salvation in Ancient Egypt*. Nueva York: Cornell University Press.
- Barguet, P. (2001). *El Libro de los muertos de los antiguos egipcios*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Bendala, M, y López, M.J. (1996). *Arte egipcio y del Próximo Oriente*. Madrid: Historia 16.
- Brewer, D. (2007). *Historia de la civilización egipcia*. Madrid: Crítica.
- Brier, B. (1994). *Secretos del Antiguo Egipto Mágico*. Barcelona: Robinbook.
- Bunson, M. (1991). *A Dictionary of Ancient Egypt*. Nueva York: Facts on file.
- Catania, M. S. & Silvana, Y. (2009). Los rituales de ofrenda y la solarización del culto funerario en la tumba de Neferhotep (TT49), *Trabajos de Egiptología. Papers on Ancient Egypt* 5/1, (151-165). Universidad de La Laguna.
<http://doi.org/10.25145/j.TdE.2009.05.01.12>.
- Clemens, R. & Grahan, T. (2007). *Introduction to Manuscript Studies*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dawson, W. R. (1927). The Number "Seven" in Egyptian Texts. *Aegyptus* 8, 97-107.
- Derchain, P. (1977). Religión egipcia. En H. Puech (Ed.), *Historia de las religiones. Vol. I* (101-189). Madrid: Siglo XXI.
- Dorman, P. (2007). The origins and early development of the Book of the Dead. En F. Scalf (Ed.), *Book of the Dead. Becoming God in ancient Egypt*, (29-41). Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago.
- Goyon, J. (2004). *Rituels funéraires de l'ancienne Égypte*. París: Les Éditions du Cerf.

- Hays, H. (2011). The Death of the Democratization of the afterlife. En H. Strudwick & N. Strudwick (ed.), *Old Kingdom, New Perspectives*, (115-130). Oxford: Oxbow Books.
- Hoffmeier, J. K. (1985). Sacred in the Vocabulary of Ancient Egypt. *Orbis Biblicus et Orientalist*. 59. Friburgo: Biblical Institute of the University
- Hornung, E. (2007). *Egyptian Amduat: The Book of the Hidden Chamber*. Barcelona: Daimon.
- Kemp, B. (2007). *Cómo leer el libro de los muertos*. Barcelona: Crítica.
- Kockelmann, H. (2007). How a Book of the Dead manuscript was produced. En F. Scalf (Ed.), *Book of the Dead. Becoming God in ancient Egypt*, (67-75). Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago.
- Laboury, D. (2012). *El primer faraón monoteísta de la Historia. Akhenatón*. Madrid: La esfera de Libros.
- Liungman, C. G. (1995). *Dictionary of symbols*. Nueva York: W. W. Norton.
- Lurker, M. (1984). *The gods and symbols of ancient Egypt: an illustrated dictionary*. Londres: Thames & Hudson.
- Massey, G. (1998). *The Natural Genesis*. Nueva York: Cosimo Classic.
- Molinero, M. Á. (1988). Los sacerdotes egipcios. *Cuadernos de Historia 16*, 136. Madrid: Historia 16.
- Molinero, M. Á. (1997). La cartografía egipcia del Más Allá en los libros funerarios del Reino Medio. En F. Díez de Velasco, M. Martínez, A. Tejera (Eds.), *Realidad y mito. Semana Canaria sobre el Mundo Antiguo*, Madrid, 173-201.
- Molinero, M. Á. (2000). Voces de la mitología egipcia. En Alvar, J. (coord.), (2000). *Diccionario de mitología universal*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Molinero, M. Á., y Redondo, M. (2017). The Vignette of BD 32 in the Tomb of Karakhamun. En E. Pischikova (Ed.) *Tombs of the South Asasif Necropolis (135-160)*. Cairo, The American University in Cairo.
- Mosher, M. (2007). Transmission of funerary Literature: Saite trough Ptolemaic periods. En F. Scalf (coord.), *Book of the Dead. Becoming God in ancient Egypt (85-97)*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago.
- Munro, I. (2017). The significance of the Book of the Dead vignettes. En F. Scalf (coord.), *Book of the Dead. Becoming God in ancient Egypt*. (49-67). Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago.
- Parkinson, R. & Quirke, S. (1995). *Papyrus*. Londres: British Museum Press.

- Pou, B. (1989) (trad.), Heródoto. *Los nueve libros de la Historia*. II. Madrid: Edaf.
- Quirke, S. (2004). *La religión del antiguo Egipto*. Madrid: Oberon.
- Raven, M. (1991). Magical and Symbolic Aspects of Certain Materials in Ancient Egypt. *Varia Aegyptiaca* 4.3, 237-242.
- Rodríguez, A. (2018). The Tendrils of the Bat Emblem. *Trabajos de Egiptología. Papers on Ancient Egypt* 9. 161-170. <http://doi.org/10.25145/j.TdE.2018.09.06>
- Scalf, F. (ed). (2017). *Book of the Dead. Becoming God in Ancient Egypt*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago.
- Smith, M. (2009). *Traversing eternity: texts for the afterlife from ptolemaic and roman Egypt*. Oxford: Oxford University Press
- Tefnin, R. (1991). Eléments pour une sémiologie de l'image égyptienne. *Chronique d'Égypte*, 66, (60-88). <http://doi.org/10.1484/J.CDE.2.308856>
- Wilkinson, R. H. (2003a). *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Madrid: Alianza.
- Wilkinson, R. H. (2003b). *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. Londres: Thames & Hudson.
- Yamamoto, K. (2015). The Art of Stela. En A. Oppenheim, D. Arnold, D. Arnold, y K. Yamamoto, *Ancient Egypt Transformed: The Middle Kingdom*, (33-36). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.

WEBGRAFÍA

- Allon, N. (2015). *Showing Signs: Hieroglyphs and Palettes in the Stela os Irtisen*. Metmuseum. Recuperado en <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2015/showing-signs-hieroglyphs-and-palettes-in-stela-of-irtisen>
- Guilhou, N. (2010). Mito de la vaca celestial. En J. Dieleman y W. Wendrich (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Ángeles. Recuperado de <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz002311pm1004>
- Hays, H. (2010). Funerary Ritual (Pharaonic Period). En J. Dieleman, W. Wendrich (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles. Recuperado en <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz001nf65w>
- Ikram, S. (2010). Momificación. En J. Dieleman, W. Wendrich (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Ángeles. Recuperado en <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz001nwz181>

Molinero, M. Á. (2005). Prácticas funerarias y creencias escatológicas del Egipto antiguo. *Biblioteca de recursos electrónicos de Humanidades e-excellence*, 25. Recuperado en <https://www.liceus.com/producto/practic-as-funerarias-creencias-escatologicas-egipto-antiguo/>

Museo del Louvre (colecciones).

- <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010038221>
- <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010009605>

Museo Metropolitano de Arte:

- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544260?sortBy=Date&ft=boat&offset=40&rpp=40&pos=62>
- <https://www.metmuseum.org/search-results?q=sistro>
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/543863?ft=neferiu&offset=0&rpp=40&pos=1>

Riggs, C. (2010). Funerary Rituals (Ptolemaic and Roman Periods). In J. Dieleman, W. Wendrich (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles. <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz001nf66d>

Roehrig, C. (2015). *The Met's Joint Mission to Malqata*. Metmuseum. Recuperado en <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2015/malqata-excavation>

Totenbuchprojekt: Recuperado en <http://totenbuch.awk.nrw.de>