



HORUS

BOLETÍN EGIPTOLÓGICO

— ISSN: 3087-2308 (En línea) —

III

Tres Conjuntos Funerarios en el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile |
Viaje a la eternidad: Técnicas de momificación del antiguo Egipto en los cuerpos del MNHN
de Chile | El tablero de la momia de Hori en el Museo August Kestner: papel y significado en
el corpus amarillo.



La **Sociedad de Estudios Egiptológicos de Chile** tiene como misión la investigación científica, la preservación patrimonial y la difusión cultural del Antiguo Egipto.

En esta dirección, orienta sus objetivos a desarrollar investigaciones arqueológicas, antropológicas, bioantropológicas e históricas, como también trabajos de conservación, sumados a diversas actividades de difusión y divulgación.

También se encuentran en nuestros objetivos la realización de charlas, seminarios, talleres, simposios, cursos, exposiciones, publicaciones académicas y de carácter divulgativo. Así como la participación en Seminarios y Congresos relacionados con las áreas de la arqueología, antropología, bioantropología, historia y egiptología.



HORUS, Boletín Egiptológico | Número 3

© Sociedad de Estudios Egiptológicos de Chile

Imagen portada: Diosa Isis y Neftis, se arrodillan en actitud de luto en los respectivos lados izquierdo y derecho del relicario central que contiene la cabeza de Osiris, el llamado “fetiche de Abydos”. (Ataúd de Ta-sherit-Min)
Fotografía: Gabriel Valenzuela Roa.

Primera Edición
Santiago de Chile
ISBN: 978-956-9748-27-1

ISSN: 3087-2057 (Impr.)
ISSN: 3087-2308 Horus (En línea)
Depósito Legal: 390F_2025

Diseño y Producción: CRANN Editores / www.editores.crann.cl
Impreso en Santiago, Chile en los talleres de Cipod Ltda. / www.cipod.cl
Diciembre 2024

Publicación con derechos reservados. El uso de contenidos y de imágenes debe ser autorizado por el editor y la Sociedad de Estudios Egiptológicos de Chile. Cualquier uso indebido o usufructo será penado por la ley.



HORUS

BOLETÍN EGIPTOLÓGICO

ÍNDICE

Presentación	7
Jonathan Elias	
Tres Conjuntos Funerarios en el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) de Santiago de Chile	9
Verónica Silva	
Viaje a la eternidad: Técnicas de momificación del antiguo Egipto en los cuerpos del MNHN de Chile	55
Rogério Souza & Christian Loeben	
El tablero de la momia de Hori en el Museo August Kestner: papel y significado en el corpus amarillo	75



Presentación

"El arte no es solo una representación de la realidad, sino que actúa como un vehículo simbólico que comunica significados profundos dentro de las culturas. En la investigación antropológica y arqueológica, los objetos artísticos se convierten en herramientas clave para entender las estructuras sociales y los sistemas de creencias de las comunidades, ya que los símbolos contenidos en el arte revelan las lógicas internas de los mundos culturales de los que emergen".

-Alfred Gell-

He querido partir esta presentación con esta breve reflexión acerca de la importancia del arte y su manifestación simbólica en la construcción cultural de las sociedades. Ésta refleja el enfoque del antropólogo inglés Alfred Gell, en su teoría del arte como una forma de comunicación simbólica la cual permite entender las relaciones sociales y culturales de las sociedades. Gell argumentaba que el arte tiene un papel esencial en la configuración de la realidad social y la estructura de las creencias, elementos que son fundamentales para la antropología y la arqueología al estudiar las culturas humanas.

En el caso del Egipto antiguo, estas manifestaciones cumplieron un rol preponderante durante todos sus procesos históricos. Donde el valor simbólico fue predominante durante cada periodo cultural y en donde su legado presente, representa en la actualidad una forma de conexión con su pasado ancestral. Precisamente gracias a esta vinculación y al trabajo dedicado de especialistas, es que logramos dilucidar, reconocer e identificar estas huellas en el patrimonio egipcio antiguo que alberga nuestro país.

Este es un momento importante para nosotros como Sociedad de Estudios Egiptológicos, ya que tras el camino del Proyecto Momias Egipcias en Chile, tenemos hoy sin duda uno de los avances más significativos en el estudio de



la colección, no solo en la identificación de cada uno de los sarcófagos en su categorización y transliteración, sino que además en los primeros resultados de tomografías a los cuerpos momificados realizados por el área de antropología física del Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) de Santiago.

El primer artículo de esta edición corresponde a un detallado estudio, análisis y transliteración de cada uno de los ataúdes pertenecientes a la colección egipcia del MNHN de Santiago realizado por el Dr. Jonathan Elias, miembro del Akhmim Mummy Studies Consortium, quienes han centrado su trabajo y estudio, en las momias excavadas en los cementerios situados al este de la ciudad llamada Akhmim, conocida en la Antigüedad tardía como Panópolis. El Dr. Elias nos invita no solo a tener un acercamiento con la identificación genealógica de los nombres de cada individuo, sino que además aporta a una descripción estética y simbólica, logrando identificar patrones y estilos definidos para el caso de cada pieza.

El segundo artículo de Verónica Silva-Pinto, antropóloga física y curadora de la Colección Bioantropológica del MNHN, comprende el primer estudio con análisis bioantropológicos de los tres cuerpos momificados de la colección egipcia. Un completo artículo que nos habla y reflexiona acerca de los procesos de momificación del antiguo Egipto y entrega resultados inéditos acerca de este proyecto y sus próximos desafíos.

Nuestro tercer artículo El tablero de la momia de Hori en el Museo August Kestner. Papel y significado en el corpus amarillo, es presentado por los egiptólogos Rogério Souza, del Centro de Historia de la Universidad de Lisboa y Christian Loeben, del Museo August Kestner de Hannover, Alemania. Los autores nos entregan un completo estudio, descripción y análisis acerca del tablero de Hori, el cual destaca no solo por estar considerado una magnífica obra de artesanía, sino también por su significado en el contexto de los ataúdes amarillos, fabricados en Tebas desde la dinastía XX hasta principios de la dinastía XXII.

De esta manera, le invitamos a leer los artículos de la presente edición para no solo conocer los avances de nuestro proyecto de estudio, sino también reflexionar acerca de la trascendencia y de cómo una civilización como la egipcia, a través de su legado patrimonial, cultural y, sobre todo, artístico, representó su vida y relación con su entorno por medio de manifestaciones simbólicas y escritas.

Gabriel Valenzuela R.
Presidente
Sociedad de Estudios Egiptológicos de Chile



Tres Conjuntos Funerarios en el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile

Jonathan P. Elias. AMSC Research, LLC, Carlisle, USA

Introducción

Es un gran honor poder proporcionar observaciones instructivas en un grupo de antiguos conjuntos funerarios egipcios pertenecientes al Museo de Historia Natural de Santiago de Chile. No soy la primera persona en comentar respecto a estas piezas; sin embargo, espero poder clarificar ciertos aspectos de su historia y su significación cultural más amplia.

1. La momia y féretro de Ta-sherit-Min

(Santiago MNHN 1047/ MNHN no. 6229)

Por mucho tiempo, se identificó a Isis-weret como la dueña del féretro.¹ Sin embargo, se demuestra que no es así, sino una transferencia del nombre de una divinidad de la segunda de las tres columnas de la inscripción, halladas hacia los pies del ataúd. Ahora podemos estar seguros de que el féretro pertenece a Ta-sherit-Min, hija de Hor. El nombre de su madre lamentablemente se dañó dentro de la genealogía, pero puede haber comenzado con elemento W- [...].

Decoración del féretro

El ataúd de Ta-sherit-Min (Figura 1.1) se ajusta a un tipo de contenedor funerario antropoide policromado, que se sabe se desarrolló en la ciudad de Akhmim

1 Mencionado como Isis-weret en una fotografía en blanco y negro de Grete Mostny (1940) presentada en González, C. et al. 2014, 30.



durante el período Ptolemaico. El tipo policromado se desarrolló junto con otros estilos que fueron más oscuros, hoy conocidos como “amarillo-sobre-negro”,² y “blanco-sobre-negro”.³ Éste posee características estilísticas que tuvieron prominencia durante la mitad del 3^{er} siglo a.C. en este importante distrito, ubicado a 470km al sur de El Cairo, en el extremo sur de la región llamada Egipto Medio. Akhmim fue la capital política del 9° Nomo del Alto Egipto. También fue un centro económico y cultural, que controlaba un recodo estratégico de Este a Oeste del Nilo.⁴ El gran templo de Akhmim estaba dedicado a Min, dios del principio masculino generativo. Templos de otros dioses y diosas también se establecieron en los alrededores. Se sabía que los clérigos que servían a estas deidades eran enterrados en contenedores funerarios que pertenecen al mismo gran grupo estilístico que el ataúd de Ta-sherit-Min. La evolución estilística de los féretros y cartonajes akhmímicos ha sido estudiada en su conjunto por Brech (2008). Un análisis de contenedores funerarios específicos lo han ofrecido Mekis, Takwa y Abdallah. (2010), Elias y Mekis (2016), y más recientemente, Elias y Mekis (2020). Otros objetos funerarios distintos a los ataúdes, que contienen similares elementos de estilo akhmímico, tales como cofres canopes de madera, han sido estudiados por Bruwier y Mekis (2019).

Uno de los aspectos más llamativos del ataúd de Ta-sherit-Min, es el uso de una paleta de colores diferente en su decoración. Su artista ha introducido el beige⁵ y el verde claro en la paleta junto a colores más habituales en los contenedores funerarios akhmímicos: rojo, blanco, azul oscuro y negro.

El ataúd de Ta-sherit-Min tiene un diseño de cuello principal formado por 13 bandas decoradas con patrones florales repetitivos que son de tipos bien conocidos en Akhmim (Figura 1.2). La banda más externa del cuello principal está decorada con pequeños brazaletes en forma de lágrima pintados de negro, rojo y azul, de manera repetitiva. La segunda banda tiene rosetas circulares blancas sobre fondo azul. El círculo central de la roseta es rojo. Una característica cronológica importante es que los pétalos no están delineados individualmente. La tercera banda tiene hojas en forma de cabeza de hacha de color verde azulado. Cada una contiene un simple punto negro. La cuarta banda hacia adentro tiene un patrón llamado hoja atada y doblada.⁶ Las

2 Elias and Mekis 2016.

3 Elias and Mekis 2019, 129. Féretros en blanco-sobre-negro fueron especialmente populares en Tebas durante el período Ptolemaico.

4 Elias 2018.

5 El término “beige” usado aquí, puede describirse también como “amarillo pálido” Cf. Pantone FFCF7D “skintone beige.”

6 Término acuñado en Elias y Lupton 2019, 181, fig. 107.



hojas atadas son bicolores con puntas negras sobre cuerpos rojos, siendo el elemento de atado transversal una única línea blanca horizontal corta. Las hojas triangulares, o en forma de lengüeta, situadas entre las anudadas, son de color verde claro con bordes lineales de color beige. La quinta banda repite los círculos-rosetas blancos sobre fondo azul, pero cambia el color del círculo central de rojo a negro.⁷ Esta secuencia se repite hasta las puntas de los lazos de la peluca. Un sistema de decoración similar se utiliza para la parte del cuello situada entre las lengüetas de las pelucas. Es un sistema de diseño que se encuentra con gran regularidad tanto en los ataúdes como en los cartonajes de Akhmim.⁸

La comparación del diseño de su cuello con los de otros ataúdes fabricados en Akhmim, indica que los ataúdes parecidos al de Ta-sherit-Min se desarrollaron después de la fase más temprana del estilo ptolemaico. Esa primera fase terminó en algún momento entre el 290 a.C. y el 275 a.C., y está representada por recipientes como el del segundo profeta de Min, Nesmin (Rhode Island School of Design, Providence, 38.206.2) que, aunque son ptolemaicos, siguen utilizando patrones florales relativamente detallados en las bandas del cuello.⁹ Por ejemplo, los pétalos de sus rosetas siguen estando delineados por separado y las hojas atadas y plegadas muestran alternancias de color. Las hojas son monocolors, el azul alterna con el rojo, y el elemento transversal de lazo es tripartito, con un color central que invierte el de la hoja, bordeado por dos líneas blancas. Otro aspecto de la simplificación del esquema cromático del ataúd de Ta-sherit-Min es el uso del negro en lugar del azul oscuro en muchos de sus elementos, especialmente en las puntas de las hojas atadas.

Decoración de la cara y hombros

El rostro del ataúd es dorado y muy bordeado por una peluca negra poco elaborada. Las orejas se indican mediante un ensanchamiento del rostro dorado junto a las cejas. No hay modelado de los rasgos de las orejas en las lengüetas vecinas de la peluca. La simplicidad parece ser una consideración importante en el tratamiento de la cabeza de ataúd. No obstante, los rasgos faciales están pintados con audacia, incluidos los labios (en rojo).

Un amplio collar de halcón (*weskhēt-en bik*) sirve para estructurar el sistema decorativo de la tapa del ataúd. Unos grandes terminales de halcón están pintados en la parte inferior de un gran compartimento para el hombro, junto

7 Esta característica se ha notado también en el féretro de Pesed, New Wilmington Pennsylvania, Westminster College no. 48.

8 Por ejemplo, los cartonajes de la momia conocida como "Annie" (anteriormente en la Academy of Natural Sciences en Philadelphia, 1903.1a y ahora en el Museo de la University of Pennsylvania, inv. 2017-20-5.1). Ver fotos en Chan et al., 2008, p. 2025, figs. 1–3.

9 Elias y Mekis, 2020, 91, Diagrama 1.



a la lengüeta de la peluca del féretro. El halcón lleva en la cabeza un gran disco solar que contrasta con el fondo rojo del compartimento. La línea de base decorativa sobre la que se asienta el halcón (es decir, la línea de base del halcón) está colocada “baja”, lo que significa que equivale prácticamente a la base de la lengüeta de la peluca. La posición “baja” es coherente con los principios de diseño que se convierten en la norma durante el siglo III a.C. En los ataúdes fabricados a principios del siglo III, y antes, la línea de base es considerablemente más alta.¹⁰ La línea de fondo baja crea un compartimento considerable para los hombros, y el artista del ataúd ha explotado este espacio extra llenándolo de figuras subsidiarias. Un disco solar alado (*behdet*) sigue la curva de la lengüeta de la peluca.¹¹ Una figura momiforme de pie, respaldada por la figura arrodillada de una diosa de luto, está colocada sobre un pequeño plinto en el espacio entre el disco del halcón y el *behdet* (figura 1.3). La orientación de la diosa en luto permite verla correctamente cuando se mira de lado. Esto contrasta con lo que se encuentra en otros ataúdes akhmímicos del periodo ptolemaico, en los que la diosa plañidera a veces está orientada hacia el terminal de la cabeza de halcón en el área del cuello.¹²

El horizonte de la diosa Nut

Bajo el collar, la línea horizontal (zona Brech D1) está dominada por una imagen de Nut (Figura 1.4). La diosa tiene piel beige y una peluca azul. Su collar es representado solamente como la mitad anterior, lo que significa que no pasa detrás de la lengüeta de la peluca. Ella tiene puesto un vestido cubierto en un patrón de diseño a cuadros de colores rojo, blanco y azul. Sus brazos alados están extendidos y cada mano sostiene una pluma *maat* grande y orientada verticalmente. Un gran símbolo del ojo *wedjat* acompaña a cada una de las plumas *maat*. Los *wedjats* están cuidadosamente pintados en verde, beige y blanco y el artista ha hecho el esfuerzo de que parezcan amuletos reales. Hay cuatro divisiones del plumaje de las alas, las primeras tres pintadas como zonas sólidas de azul, beige y verde claro. La cuarta y más externa división consta de líneas de plumas rojas sobre un fondo blanco. El área alrededor de las alas está pintada de negro. Las alas de Nut están acompañadas por figuras momiformes de los Hijos de Horus: Imsety sobre Duamutef están ubicados en lado derecho que corresponde; curiosamente, figuras equivalentes han sido omitidas en el lado izquierdo correspondiente.

Por debajo del área horizontal de Nut (en la sección D2 de Brech), el artista muestra el motivo “momia en el féretro”. Hay siete vasos canopes representados

10 Andelković y Elias 2013, 572, Fig. 2. El ataúd en cuestión, Nefer-renepet se ilustra en Brech 2008, Abbildung 6.

11 Visto también en el ataúd de una mujer anónima, Kestner Museum, Hannover, Inv. Nr. LMH 7849, Brech 2008, 179–181 (Dok. E a 3) Abbildung 8.

12 Elias 2016, 6, fig. 4 (University of Nebraska, Lincoln, 15-10-97, Rominger's Mummy).



como triángulos invertidos alternándose en azul y rojo, bajo las piernas del féretro con cabeza de león. Dioses sentados con los cuerpos alternándose en rojo y verde claro acompañan el féretro, cinco a sus pies y tres en su cabeza, todos con el rostro hacia el interior del féretro y de la momia.

La siguiente línea horizontal (Línea de la Deidad 1) posee hacia abajo un nivel de diez deidades sentadas alternándose entre cuerpos de color verde y amarillo, sobre “azulejos” rectangulares rojos y negros. Cada uno mira hacia el lado izquierdo correspondiente. Una cobra ocupa el espacio correspondiente en el extremo izquierdo de la línea horizontal. Debajo de éste, se ha pintado un friso decorativo consistente en símbolos *djed* y *tyet*. Es un elemento muy frecuente en diseños akhmímicos de mediados del siglo III a.C. Este friso va seguido de otra línea horizontal (Línea de la Deidad 2) completado con dioses sentados, y terminado en el mismo estilo.

Lados del ataúd

El borde inferior de la tapa está decorado con una banda de dioses sentados. Sus cuerpos se alternan entre amarillo y verde claro. Los dioses con los cuerpos amarillos se muestran dentro de compartimentos negros; aquellos con cuerpos verde claro, se muestran en compartimentos rojos. En ambos casos, el objeto que descansa sobre las rodillas de los dioses ha sido reducido a un rectángulo blanco estrecho. Alguna vez fue quizás una pluma *maat* o un cuchillo. Una cuenta muestra 22 dioses sentados en la derecha correspondiente y 19 sentados en la izquierda que corresponde. La parte baja del féretro de Ta-sherit-Min es relativamente poco profunda. Sin embargo, sus lados han sido decorados más bien elaboradamente, con un “conjunto” de deidades momificadas, cada una en su propio compartimento.

Dos figuras de chacal reclinadas mirando hacia el interior y otra en el empuñe del ataúd. Ellos representan a *Wepwawet*, el “Abridor de Caminos”, y un elemento muy frecuente aquí, como a menudo ocurre, es que están posicionados al revés de todas las otras figuras de la tapa. Cada uno está equipado con mayal *nekhakha* y una cinta roja alrededor de sus cuellos. Una columna sin inscripciones los separa y el artista ha unido en una sola estructura los dos símbolos funerarios separados.

Como ocurre comúnmente en los ataúdes Ptolemaicos manufacturados en Akhmim, el elemento pedestal está decorado con un motivo *serekh*. El panel de pie contiene una escena elegantemente representada en donde la diosa Isis, en un vestido rojo, y Neftis, en un vestido verde claro, se arrodillan en actitud de luto en los respectivos lados izquierdo y derecho del relicario que contiene la cabeza de Osiris, el llamado “fetiche de Abydos” (Figura 1.6). Es una caja alargada, con forma de casco y doble penacho sobre una asta corta. Un par de cobras descienden de ésta. El color elegido para los penachos,



verde claro, es inusual en el contexto de la amplia gama de tratamientos egipcios del tema, que generalmente los hace blancos. Sin embargo, los artistas akhmímicos parecen haber favorecido el verde claro como color del doble penacho en la era Ptolemaica, usándolo muy a menudo.¹³ Rojo, amarillo y azul claro¹⁴ también aparecen pero de manera mucho menos frecuente. Dos columnas se trazaron para contener texto a ambos lados del fetiche, pero se dejaron sin inscripciones. Comparaciones realizadas indican que el nombre y los títulos de cada diosa se habrían colocado normalmente en ellos.¹⁵

El tratamiento de ambas diosas nos da la oportunidad de comentar respecto a la calidad del tratamiento artístico. Cada diosa tiene los ojos muy abiertos. Isis usa un collar; el brazo de Neftis esconde el área del collar, por eso el artista dibujó seis líneas finas que representan una elaborada correa para el hombro pegada al vestido. Las areolas de los pechos han sido delineadas con decoración lineal para enfatizar su importancia. El código de colores de los vestidos, rojo para Isis y verde para Neftis, es extremadamente común en Akhmim durante el período Ptolemaico.¹⁶

La parte baja, correspondiente al área de los pies, está pintada con una serie de barras de color rojo, blanco y negro. La agrupación consistente en una barra roja acompañada por dos blancas y dos negras, podemos verla en el cofre akhmímico de Djed-hor B, aunque en ese contenedor, las líneas blancas y negras se conectan por medio de líneas verticales para formar rectángulos alrededor de la barra roja.

Inscripciones

El texto principal en el féretro está ubicado dentro de una zona rectangular (la de Brech D4), localizada entre 3 registros horizontales de dioses sentados. El área inscrita puede llamarse un “delantal de texto”. Al igual que muchos féretros akhmímicos del período posterior a mediados del siglo III a.C., las inscripciones están desplegadas en pigmento negro dentro de tres columnas. Éstas están separadas por dos columnas rojas que quedaron sin inscribir (Figura 1.7)

13 Usado para penachos dobles en el fetiche de Abydos en vasos canopes, por ejemplo Phoebe A. Hearst inv. no. 5-457. Bruwier y Mekis, 2019, 84, placa 13, y National Museum of Warsaw 143423, op. cit. 95, placa 24.

14 Azul claro visto en los penachos dobles de una corona *atef* en un diseño de pilar *djed* en un vaso canope akhmímico Cairo JE 28848 (SR 4/9096). Bruwier y Mekis 2019, 73, placa 2.

15 Mekis et al. 2011, pl. 8 (el panel de pie del féretro de Djed-hor B, mediados del siglo III a.C.), que muestra a ambas diosas adorando al dios Khepri, más que el fetiche de Abydos.

16 Mekis et al., 2011. Pl. 8. Verde para Neftis y rojo para Isis también se encuentran en papiros policromados BD, por ejemplo British Museum EA 10479, Mosher 2001, placa a color 1, No. 2.



Col. 1- *dd mdwt Wsir hntj Imnt.t ntr ʕ nb(n)^a T3-^b 3bdw [...]^c*

Col. 2- *Skr-Wsir ntr-ʕ hrj-ib šjtj 3s.t wr(t) mwt ntrj Inp(w)[...]^d*

Col. 3- *ir=(sn) z3 Tšir T(3)-šr(.t)-Mnw m3ʕ-(hrw) s3(.t) Hr ms (n) W*

Traducción

Col. 1 - Palabras enunciadas: Osiris, el Primero del Oeste, el gran dios, señor de Abydos

Col. 2 - Sokar-Osiris, el gran dios en medio de la cripta de Shetyt, e Isis la Grande, madre divina, y Anubis

Col. 3 -(que ellos) procuren magia protectora para Osiris Ta-sherit-Min, la justa, hija (de) Hor, quien dio a luz a W-(...)

La fórmula usada en el féretro es una versión de otra que se encuentra relativamente con mucha frecuencia en estelas y féretros hechos en Akhmim. La base de cada columna está dañada justo por sobre la juntura con el empeine del féretro.

Notas al texto

a. Otros ejemplos de fórmulas similares (insertan n aquí).

b. Se espera que sea Abydos aquí, y parece estar presente, pero el jeroglifo de pierna (lista de signos D58) para “b” está superpuesta sobre la línea marginal. El escriba aparentemente comenzó a escribir *B* para *T3-wr* “La Gran Tierra”, que era el nombre del Nomo en donde se situaba Abydos.

c. La base de la columna 1, puede haber contenido el nombre divino Ptah, ya que la columna 2 continúa con *Skr-Wsir ntr-ʕ hrj-ib štyt*. Por lo que podemos reconstruir *Pth-Skr-Wsir ntr-ʕ hrj-ib štyt*, como se encuentra comúnmente en otras fórmulas en féretros, estelas y mesas de ofrendas hechas en Akhmim.

d. Un epíteto del dios Anubis, *nb dsr* “Señor de la tierra sagrada” se encuentra aquí con frecuencia y podría encajar en este espacio.



2. La momia y féretro de Panubis (Santiago MNHN 11.160)

Introducción

El estilo e inscripciones del féretro de Panubis (Inv. 11.160 en el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile) se han analizado anteriormente. En un estudio muy competente de hace más de dos décadas, J. González (2003) planteó la sugerencia, totalmente probable y basada solo en las inscripciones jeroglíficas, de que el dueño fue un hombre llamado Peniou (*P3-n(j)-jw*) “el del perro”¹⁷. Un nombre bien documentado que se refiere al mitológico perro acompañante del dios Horus, reconstruido como *P3-jw-n(j)-hrw*.¹⁸ Sin embargo, Santos y Valenzuela, tras examinar inscripciones demóticas que permanecieron en las áreas X e Y del féretro, ofrecen argumentos en favor de la lectura Panubis. Esto ya había sido sugerido anteriormente por L. Baqué, que lo tradujo como “el que pertenece a Anubis”.¹⁹

La momia de Panubis

La momia está gravemente dañada, pero fragmentos de cartonaje brillantemente pintados en su superficie indican que en su estado original al momento del entierro de Panubis, ésta habría sido bastante deslumbrante (Figura 2.1). Los fragmentos de su atavío claramente pertenecieron a un conjunto de múltiples piezas del tipo que se solía colocar en la época ptolemaica sobre los sudarios de lino más externos de las momias. La práctica de utilizar conjuntos ornamentales de múltiples piezas comienza en los inicios de la Dinastía XXVI²⁰ aunque solo esporádicamente. Varios vendajes angostos transversales todavía envuelven a la momia debajo del nivel de la cintura, y se sabe por momias intactas que se habían usado en todos los niveles como vendas de retención que fijaban los atavíos de cartonaje en sus correspondientes ubicaciones. El uso de vendajes de retención se presentaba en áreas de todo Egipto, pero se sabe que momias asociadas con los distritos de Menfis y Fayum habían usado un mayor número de vendajes.²¹ En la momia MNHN 11.160, éstos son levemente más brillantes en color que el sudario subyacente y la intención era contrastarlo con éste en su color. Por debajo del sudario, no parece haber una capa especial de ungüento aplicada sobre el vendaje interior como parte de las actividades rituales que completan la momia. Tales capas han sido notadas en otras momias ptolemaicas. Esto fue un aspecto normal de la momificación en el sitio de Akhmim²² en el Período Ptolemaico, y su ausencia aquí es digna de hacer notar.

17 González 2009.

18 Santos and Valenzuela 2021.

19 Baqué 2007.

20 Schreiber 2006, 237

21 Elias 2007, 3 fig. 3a, 4, & 10.

22 Elias 2022, 15, fig. 5a & 25, fig. 14.



Adornos del Cartonaje

La paleta de colores usada en todos los atavíos comprende blanco, amarillo medio (claro), azul y rojo oscuros en varias combinaciones y patrones que crean un efecto brillante. El diseño de borde principal es un patrón que alterna triángulos rojos y azules que apuntan hacia arriba en un fondo blanco (Figura 2.2). El área blanca entre cada triángulo coloreado contiene un punto rojo que apunta hacia abajo. Su configuración nos recuerda carpas de circo o de carnaval. Para facilidad de referencia, el motivo puede llamarse “patrón de carpa de circo” o más simple, “patrón de circo” o “patrón de bordes de circo”. Este patrón se destaca en el Período Ptolemaico cuando se asocia con sitios ubicados en o alrededor de Fayum. Atavíos similares a aquellos encontrados en los atavíos de 11.160, raramente tienen una proveniencia segura. Sin embargo, se sabe de un ejemplo que viene de el-Roubeyat (older el-Rubayyat/Rubaiyat)²³ en el sector noreste del Fayum a la latitud de Atfih (la antigua Afrodítópolis). Incluso el mismo Atfih (Atfieh) se menciona esporádicamente como un sitio de hallazgo de atavíos de cartonajes estilísticamente comparables que se obtuvieron a principios del siglo XX.²⁴ La asociación se confirma con notas originales que derivan del Fondo de Exploración de Egipto (Egypt Exploration Fund) (temporadas 1901 y 1911).²⁵

Al momento en que la momia fue fotografiada inicialmente, el cartonaje de la pechera de pecho (la imagen de pecho del cartonaje) que incluye el collar con cabeza de halcón o (*weskhēt en bik*) estaba fuera de lugar y se había movido para cubrir el rostro. Solo la porción inferior del collar estaba conservada relativamente intacta. Presenta una hermosa imagen de una diosa brillante y de piel amarilla, con un vestido rojo con un solo tirante que le rodea el vientre. Aunque no está etiquetada con alguna leyenda en jeroglíficos, se trata sin duda de la diosa del cielo Nut, protectora tradicional de los fallecidos (Figura 2.3). Un disco solar se posa sobre su cabeza, acompañado por franjas coloreadas que reemplazan a columnas llenas de texto. La diosa mira hacia su correspondiente izquierda, arrodillándose con sus alas extendidas. Aunque solo se conserva su brazo izquierdo, ambas manos deben haber sostenido una pluma *maat*. Hay indicios de que un emblema del ojo *wedjat* había sido pintado junto a la pluma *maat*. El plumaje del ala se separa en cuatro secciones, de la más alta a la más baja, de la siguiente forma: amarillo con jaspeado negro, penachos azules sobre un fondo amarillo y, nuevamente, penachos azules sobre un fondo blanco.

23 Piezas del el-Roubeyat incluyen NMS A.1901.547.1 (una máscara de momia) y A.1901.547.2 (una canillera). Manley-Dodson, 2010, 110–111. La canillera es estilísticamente cercana al material asociado con MNHN 11.160.

24 Manley-Dodson, 2010, 116 (cat. 45), NMS A.1911.201.2 (una máscara de momia). Online: www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/mummy-mask/300040.

25 Manley-Dodson, 2010, 110–111.



La imagen es relativamente detallada. Se conocen cartonajes similares de formas más simples.²⁶

Por debajo del “diseño de carpa de circo” el artista del cartonaje ha pintado una viñeta más bien detallada en amarillo y blanco sobre un fondo azul, mostrando al dios Anubis (o al sacerdote de Anubis) asistiendo a la momia en un altar funerario. El altar con cabeza de león está acompañado por la diosa Isis (a los pies) y Neftis (en la cabecera). Imágenes de los Cuatro Hijos de Horus presentados como vasos canopes llenan el espacio entre las piernas del altar. Detalles especiales incluyen la ubicación de pequeños símbolos del ojo *wedjat* en las manos de Isis y Neftis. La inclusión de imágenes secundarias de Anubis es también interesante.

La cubierta de la pierna se cayó de su lugar, fue movida y puesta sobre el pecho. Afortunadamente, su colorido diseño de bandas decorativas está atravesado verticalmente por una columna axial que incluye el nombre y linaje de la momia (Figuras 2.5 y 2.6). Ésta coincide en gran medida con la información genealógica presentada en el féretro,²⁷ comprobando en una alta probabilidad que la momia y el féretro van juntos. Un aspecto significativo del estilo de la cubierta de la pierna es la inclusión de un friso *kheker* dentro de una zona rectangular en la parte superior. Esto es útil para delimitar los lugares en donde pudo fabricarse el cartonaje. El fondo es rojo. Los diez símbolos *kheker* son generalmente blancos, con detalles al centro hechos en azul oscuro y círculos amarillos en el nexo. Los lados contienen una cuasi repetición de siete patrones diferentes de decoración esquemática: (1) patrón ajedrezado en azul, rojo y blanco; (2) “rosetas” circulares blancas con centros rojos, en un fondo azul; (3) abanicos de papiro alternados con puntos rojos sobre fondo blanco; (4) hojas atadas y dobladas, rojas y blancas, alternadas con triángulos azules; (5) círculos azules formando un patrón dentro de contornos rojos interconectados. Alternativamente, esto se puede describir como decoración de “rosetas en entramado”; (6) Patrón de lotos y capullos en rojo sobre fondo blanco y (7) decoración simple de triángulos y abanicos en azul y blanco, con puntos rojos (Figura 2.7).

Una cubierta de pie fragmentaria o “bota” está localizada cerca de su ubicación original, sobre los pies de la momia (Figura 2.8). Elementos de su decoración incluyen el patrón del “pie en la sandalia” que caracteriza el empeine. Los pies son en amarillo brillante. El pie izquierdo es el mejor conservado pero el pie derecho prácticamente no existe. Los pies fueron separados por una banda vertical de color blanco que contiene puntos rojos dentro de dos líneas

26 Manley-Dodson 2010, 117 (cat. 46), NMS A.1911.201.4A.

27 Hay una ligera discrepancia en los dos últimos jeroglíficos del nombre de la madre.



rojas. Está bordeada por rayas azules. El lado izquierdo de la cubierta estaba originalmente decorado con la imagen de una diosa (en blanco) sobre un fondo rojo. Ella se arrodilla, con su brazo derecho frente a su cara (en actitud de luto). El borde inferior de la cubierta de pie tiene un borde horizontal de rectángulos policromados bordeados por “rieles” amarillos. Dentro de este borde, hay cuadrados azules con puntos blancos separados por cuadrados blancos que contienen dos verticales rojos.

El ataúd de Pen-Anubis: Consideraciones estilísticas

El ataúd corresponde en general a estilos Ptolemaicos bien conocidos de sitios en la parte norte del Alto Egipto, especialmente en lugares en el distrito de Fayum. La característica más importante del ataúd es la imitación de madera pintada en las superficies laterales. El artista ha puesto un esfuerzo considerable en describir las líneas de grano de madera en líneas rojas onduladas sobre un fondo blanco. El rostro tiene un tono de piel naranja intenso y unas orejas grandes y bien talladas sobresales en la zona de la peluca (Figura 2.9).

La superficie frontal del pie del féretro (la superficie de los dedos de los pies), por debajo del patrón que imita el grano de madera (*boiserie en trompe-l'oeil*)²⁸ tiene dos chacales Anubis mirándose el uno al otro. Cada uno sostiene un cetro *heqa* y un mayal *nekhakha* en las garras frontales. Éstas están separadas por una columna de inscripción en un fondo amarillo bordeado en rojo y azul. Esta columna está al centro de un motivo de nicho de puerta falsa. Un nicho corto en patrón de serekh cubre la porción más inferior del frente.

Las terminaciones de halcón de la decoración del collar están “altas” en relación a las puntas de las lengüetas, sobre un patrón decorativo que asemeja a una ala de halcón. Su punta está pintada elaboradamente en múltiples divisiones. Este “diseño de ala” parece reemplazar los patrones de decoración floral que se muestran normalmente en los collares de los féretros. Alteraciones entre las lengüetas por debajo del cuello, hacen difícil confirmar si este féretro tuvo alguna vez una decoración floral. Desde este punto hacia abajo, la superficie del féretro ha sufrido abrasión severa y esto ha destruido mucho de la figura de la diosa Nut. Esta seguía la representación vista en la cubierta del pecho del cartonaje. La atención del lector se dirige hacia la aparición de decoración floral en el espacio directamente por debajo de las alas. La diosa misma se arrodilla sobre una base que contiene el “patrón de circo” descrito anteriormente. Bajo esta, el artista ha llenado el horizonte con un patrón repetitivo conocido como *nb-ḥw-w3s*. En él, dos cetros uas miran hacia el interior hacia un signo *ankh*, todo sobre un canasto *neb*. Los interiores de los canastos alternan los motivos entre

28 Una descripción completa del patrón y su contexto simbólico aparece en González 2009, 108-111.



galones festivos y patrones a cuadros de cestería. El borde inferior más bajo de este campo de diseño consiste nuevamente en el patrón de “circo” (Figura 2.10).

El área de texto principal consiste en cinco columnas largas de inscripción con fondos amarillos y blancos (Figura 2.11). El pigmento amarillo se ha oscurecido significativamente y hay pérdidas de superficie que han reducido su legibilidad. Sin embargo, la selección de los conjuros es reconocible y consistente con la declaración 368 (Pyr. 638)²⁹ y por lo tanto se pueden llenar algunas de las partes faltantes. La última parte de la columna 4 y toda la columna 5 son difíciles de leer, su significado es incierto. Se ofrece una traducción de estos elementos pero es solo una conjetura. Los otros textos pequeños del féretro han sido competentemente traducidos por Jerome González.³⁰ Éstos contienen breves declaraciones hechas por deidades tales como los Cuatro Hijos de Horus.

Col. 1— *dd mdw in Wsir im3h Pn-Inpw s3 H3jjwj ms nb.t pr Tnt-H3jjwj m3^c-hrw (nh) h d.t n^h m 3h.t*

Col. 2— *pšs mw.t=k^a Nw.t hr=k m rn=s n šb-pt^b rdi.t n=s wn n=k m ntr n hftyw=k m rn=s ntr- hnm^c m rmt*

Col. 3— *ht nb dw.t m rn=s n hnm.t-wr.t Wsir Mn^d m3^c-hrw tw.t^e wr(i) [imj msw=s] htp(=w) n=k G^f mr mr [...]^g*

Col. 4— *hw n=f twt rdi.t [...] =f h 3h 3h r pt sšb m [...] kr(s)(n hryt-ntr) i n tr n ir [...]*

Col. 5— *ksw 3h=k iw=k wr ii drt n t3 nb^k t3 pw n^h hr=k rn=k m bd [...] nh wsrj m k t3w*

Traducción

Col. 1: “Palabras pronunciadas por Osiris, el honrado Panubis hijo de Haiwy, que Tjenet-Haiwy el justificado parió, eternamente y para siempre viviendo en el horizonte.

Col. 2: Tu madre Nut se extiende sobre ti en el nombre de Sheta-Pet (“misterio del cielo”). Ella te permite existir como un dios contra tus enemigos en tu nombre de dios, como el protector de la gente

Col. 3: (de) todas las cosas malas en su nombre de ‘gran pozo’, Osiris ‘fulano de tal’ el justificado. Tú eres (el más grande) entre sus hijos [...] (Tú) satisfaces (a Geb) tal como (él) ama (lo que tú amas).

29 Sethe 1908, pp. 347–348.

30 González 2009. Se sugiere al lector este excelente trabajo.



Col. 4: te protege y hace (que se convierta en) un espíritu *ḥh*, un espíritu *ḥh* en el cielo (mientras tú) estás en secreto en un entierro en la necrópolis.

Col 5: tu *ḥh*-espíritu viene inclinándose. Eres magnificado Ven, como la mano viene a la tierra, (pues) es el señor de la tierra. Tu propiedad (es decir, calidad) vive en el nombre del divino *bd-natron*. (V)ive poderoso y contempla (todas) las tierras.”

Notas al texto

a. La columna 2 comienza con el enunciado del Texto de las Pirámides 368 (Pyr. 638a-b). Una larga mancha de resina ubicada tras los trazos plurales al final de la palabra “enemigos” cubre la porción inferior de la columna y esto oscurece la secuencia.

b. *Shet-pet* “*Wadi Natrun*” se encuentra a menudo el original de los Textos de las Pirámides, pero a menudo se cambia frecuentemente a la palabra *št3*, “misterio” o “secreto”.

c. La palabra *ntj*; que es propiamente tal el final de Pyr. 638b se ha unido con la palabra que inicia Pyr. 638c. La preposición *m-ḥ* “desde” no está. La traducción es, en el mejor de los casos, una aproximación de lo que pudo haber entendido el escriba, pero conserva el sentido original del Texto de las Pirámides.

d. *Mn* “fulano de tal” se usa después de Osiris en vez de algún nombre específico. Su presencia puede reflejar el proceso de copiado de un texto principal que se utilizó para preparar las inscripciones del féretro. El conjuro de Osiris muestra la inversión de posición y estandarte como notó González, citando a Leahy 1979, 149 como apoyo. Solo agrego a eso simplemente que esta inversión se hace común en fórmulas escritas sobre contenedores funerarios que derivan del norte del alto Egipto (la Heptanomis), particularmente en Período Tardío y era Ptolemaica. Más aún, el determinante de Osiris me parece que tiene la cabeza de un ibis, sugiriendo a Thoth (lista de signos C3).

e. *ḥwt* por *ḥwt.t*, el pronombre de segunda persona independiente como se ve en Pyr. 638d. La parte superior del signo del ave ha sido destruido, pero se puso especial énfasis en el dibujo de su larga cola. Imagino que es G 36, la “golondrina” con la cola larga, como en Pyr.638d. La inscripción tras este punto se pierde en una separación. He restaurado el sentido siguiendo a Pyr.638d como guía: *ḥwt wrī imj msw=s*. “Eres el más grande entre sus hijos.”

f. El “Ganso de frente blanca” usado en conjuros del nombre divino Geb (lista de signos G 38) se ha visto como un equivalente del pato colirrojo (lista de signos G 39). Este último normalmente tenía la vocalización *s3* y se ha convertido en



un signo que tiene la misma vocalización (el huevo, lista de signos H8). Por lo que, de la misma forma, H 8 (*s3*) puede tomarse como *Gb*. La conexión de este pasaje con Pyr. 639a fue conjeturada por González 2009, 114, nota de texto d. g. La secuencia es confusa pero parece seguir Pyr639a. El segundo signo de azadón (lista de signos U7) es superfluo, pero parece haber sido entendido como una forma relativa.

h. Pyr. 639b tiene *rdi n=f n=k tp=k*, “él te dará tu cabeza.”

i. Dos estandartes están escritos aquí, y puede ser el deletreo de la necrópolis de *hry.t-ntr*, que puede parecer similar.

j. Un pasaje incoherente que termina en un vacío.

k. La figura está sentada, con sus brazos cruzados y un pequeño cetro en una mano. Sugiero que esto es la escritura para *nb* “señor”.

Varios aspectos decorativos del féretro están conectados con estilo tardíos que se formularon en la parte norte del Alto Egipto, específicamente en la región de Abusir el Melek en el sur, por el norte hacia Meidum y al este del Fayum. Cada una de las deidades representadas en las partes laterales del féretro están de pie sobre rectángulos decorados con el patrón de borde descrito anteriormente y designado como de “circo”. La misma característica ocurre con un féretro en la colección egipcia de Kikugawa, que pertenecía a la mujer Ta-akhet-weret.³¹ En este féretro, las líneas de fondo rectangulares decoradas. Llenas del patrón de “circo” en rojo, azul y blanco, son claramente visibles en la parte posterior del interior. Ya he argumentado en otra parte³² que este féretro, que incorpora imágenes de la diosa Hathor y Thoth pueden haber sido manufacturados del (o por artistas nativos del) este de Fayum, si es que no en la misma Atfieh (Afroditópolis).

3. El conjunto funerario de Horwedja (Santiago de Chile MNHN 1053 y 1049)

Introducción

La identidad del dueño del conjunto se muestra en la base de la única columna inscrita en el exterior del féretro antropomorfo (MNHN 1053) como la de un hombre llamado Horwedja. Detalles genealógicos adicionales se muestran en las inscripciones que aparecen en la superficie frontal de una momia de cartonaje

31 Kondo et al. 2004, 100–101; fig. 002-C. Originalmente subastada por Sotheby's New York, 8 Mayo 1976.

32 Elias & Lupton 2019, 182.



antropomorfo de una sola pieza y del mismo individuo (MNHN 1049). Columnas de texto en el empuje del cartón muestran en una escritura en negro sobre fondo amarillo: *Hr-wd3(w)*³³ *s3 P3-iwiw-Hr*, “Horwedja hijo de Pa-iiiu-Hor”³⁴ En estos momentos no existe ninguna asociación certera con otros individuos. Sin embargo, un nombre similar al del padre de Horwedja, se encuentra en la genealogía de la dama de la casa llamada *Šp-n-wn* (Shepenwen), cuyo conjunto funerario está en la colección del Museo Arqueológico (Arheološki Muzej) en Zagreb. (Inv. no. E-667, anteriormente inv. 897).³⁵ El padre de Shepenwen se llamaba *P3-(n)-iwiw*.³⁶ Su madre, se llamaba *In-Imn-n3y.s-nbw*. Zagreb inv. E-667 fue analizado por John H. Taylor en conexión con la familia de Ankh-Hor, el mayordomo jefe de la esposa del dios de Amón, conocida desde su gran tumba Tebana 414 en la sección de Asasif de la necrópolis tebana (TT 414).³⁷ Aunque la madre de Ankh-hor se llamaba *Šp-n-wn*, y tenía un padre llamado *P3-(n)-iwiw*,³⁸ Taylor concluyó que la *Šp-n-wn* de Zagreb inv. E-667, debe haber sido considerablemente más temprana que la madre de Ankh-Hor de nombre similar.³⁹

Sin embargo, debido a que el texto del empuje del cartón de la momia de Horwedja indica que su madre se llamaba *T3-h3w* no podemos decir que Horwedja y Shepenwen de Zagreb estén relacionadas. Existe, sin embargo, otra posibilidad. Un ataúd bivalvo en El Cairo con el número de inventario TR 21.11.16.9, el cual perteneció a un hombre cuyo nombre se escribe *P3-iw (sp sn)-n-Hr* (es equivalente al del padre de Horwedja, *P3-iwiw-n-Hr*) Llevaba el título de *hrj w3r n pr-3* (posiblemente traducible como “principal impulsor del faraón”), y era hijo de Djed-khonsu, del mismo título, y señora de la casa Bakrenes. El estilo de TR 21.11.16.9 es compatible con el del cartón de Horwedja.⁴⁰

33 *Hr-wd3(w)* Ranke, Die Ägyptischen Personennamen, bd. I, 246, 23 “Horus es perfecto.”

34 *P3-iwiw-n-Hr*. Ranke, op. cit., bd. I, 100, no. 11. “The Hound of Horus.” Sin embargo, la caligrafía de MNHN 1049 está escrita con is written with el cervato bubalis (lista de signos E 9) doble (*iwiw* or perhaps *iwy*), no hay determinante del perro (lista de signos E 14).

35 Sheikholeslami 2017, 491, Tabla 2, no. 44. No está incluida en la discusión de Uranic de la colección del museo. Uranic 2017, 551–556.

36 Calografiado de manera idéntica a la escritura de MNHN 1049.

37 Taylor 1984b, 222–225. Note sin embargo, que Taylor usó el número antiguo (Zagreb 897) y no 667. Una momia está incluida bajo el mismo número de inventario pero se sospecha de su conexión con el féretro. Taylor op. cit., 225.

38 Aparentemente con el determinante de un perro.

39 Taylor op. cit., 225

40 Este ataúd no ha sido publicado. Hay fotografías del mismo en Internet, como en https://www.tripadvisor.de/Attraction_Review-g294201-d308825-Reviews-The_Museum_of_Egyptian_Antiquities-Cairo. (photo 84 in the series). Accessed 5 Jan.. 2023.



Féretro antropomorfo exterior de Horwedja MNHN 1053/ N°6232

Al igual que la mayoría de los féretros antropomorfos exteriores del período, la superficie exterior muestra una decoración restringida, que está confinada al área de la peluca, rostro y collar con una sola columna de inscripción jeroglífica, que va desde la base del collar hasta los pies del féretro (Figura 3.1). Aparte de eso, la superficie es de madera desnuda, sin pintar. Desgraciadamente, el elemento saliente del pie del ataúd ya no está presente, pues ha sido arrancado de la superficie principal de la tapa. Las clavijas que lo sujetaban aún sobresalen de donde había estado. También son visibles allí varios agujeros vacíos para espigas. No parece haber tenido detalle de pedestal; la ausencia de pedestal puede ser cronológicamente significativa.

La peluca a rayas azules y amarillas está atravesada por una cinta para la cabeza formada por rectángulos policromados sobre un sistema de pétalos florales. Hace juego con el diseño del cartonaje. Los rasgos faciales están delicadamente tallados en la madera de base, de modo que, aunque las fosas nasales están delineadas, la nariz no sobresale significativamente. Los labios se representan como un doble montículo corto, que no es más ancho que la base de la nariz. La piel del rostro está pintada en un tono naranja claro, y el artista ha incluido líneas curvas para acentuar la zona situada bajo el hueso hioides. Los ojos son extremadamente grandes, con iris circular negro y bordes gris azulado claro. No se aprecia ningún elemento de barba falsa (no hay agujero de clavija visible).

El área entre las lengüetas de la peluca está llena de bandas de decoración de color sólido que cruzan la línea del cuello y que pueden describirse juntas como una “gargantilla.” Cada banda de color está bordeada en amarillo. Se diferencian de los patrones florales del resto del collar que está situado por debajo.

Todas las superficies interiores del ataúd estuvieron alguna vez cubiertas con estuco. Parte de esta superficie se ha desprendido, pero la cúspide de la cabeza y la tabla principal del respaldo aún conservan sus imágenes pintadas. La cúspide de la cabeza está decorada con un gran disco solar del que emanan cobras. Las cobras tienen símbolos *ankh* enroscados alrededor del cuerpo, de modo que se inclinan hacia las esquinas.

El diseño del tablero trasero consiste en una gran figura de halcón del dios del inframundo Ptah-Sokar-Osiris (Figura 3.2). Ésta mira hacia la izquierda correspondiente del féretro y la figura, de capa blanca, está bien representada con una colorida paleta de colores de apoyo. Excepcionalmente, la corona es de tipo doble, con los elementos de la “corona roja” del Bajo Egipto, unidos a la “corona blanca” (*hedjet*) del Alto Egipto que normalmente lleva el halcón. También son atípicas las dos cuerdas de cuentas pintadas en la base del *hedjet*



(Figura 3.3). La figura principal del halcón está cubierta de blanco,⁴¹ y lleva un collar policromado de ocho bandas, el más bajo de los cuales está formado por brazaletes en forma de lágrima. Un par de tirantes cruzados de momia (estola) pintados de rojo y bordeados en amarillo con puntas del mismo color. La piel de las manos está pintada de verde y empuñan un cetro (tipo *w3s*) que transmite el “dominio” de esta importante deidad del inframundo. Una breve inscripción vertical entre la cara del halcón y el cetro nombra al dios. *Pth-Srk⁽⁴⁾-Wsir nb.t⁽⁴⁾ štyt*, “Ptah-Sokar-Osiris, señor del santuario de Shetyt”. La inscripción muestra el nombre Osiris escrito verticalmente como penacho. La metátesis de *r* y *k* en la grafía *Srk* para *Skr* “Sokar” se encuentra en otros féretros.⁴²

Aunque parcialmente dañado, el diseño sobre el cual se posa la figura puede verse como una caja rectangular, inscrita con el texto *dt* a gran escala, para *dw3t*, que significa el “inframundo”. Su presencia muestra que la deidad es el verdadero amo de dicho dominio.

Inscripción de la tapa del cofre exterior de Horwedja MNHN 1053

La inscripción sobre el cofre exterior de Horwedja está escrita en una sola y continua columna de jeroglíficos policromados. El texto presenta una simple fórmula de ofrenda (Figura 3.4)

dd mdw in Pth-Srk⁽⁴⁾ (>Skr) Wsir nb.t⁽⁴⁾ štyt di=f htpw (d)3w.t h3t.t hnḫ.t k3w 3pdw sntr mnht (n) Wsir Hr-wd3w

“Palabras pronunciadas por Ptah-Sokar-Osiris, señor del santuario de shetyt: denos él ofrendas, provisiones, ungüento, cerveza, toros, aves, incienso, prendas (para) el Osiris, Horwedja.

El texto se repite en el cartón interior de Horwedja. La escritura del nombre Osiris corresponde a la conocida “escritura con identificador-*nt*” determinante”,

41 La vestidura blanca que adorna a Ptah-Sokar-Osiris en estos féretros externos antropomorfos se muestra a veces alternativamente como una sólida vestimenta roja (p.ej., en el féretro externo antropomorfo de In-Imen-nayes-nebout, Toulouse, Labit Museum), algo más tarde, en la primera mitad del siglo VIII a.C., una vestimenta roja cruzada por líneas diagonales que simulan el entramado de cuentas dispuesta en las momias del período y que se hace más frecuente. Ejemplos incluyen a Bonomi y Sharpe 1858, pl. 4, fig. 9 (interior del féretro externo de la momia del Dr. Lee’s en Hartwell House, Aroeri-ao (ahora llamado *Tr*), y el féretro externo antropomorfo de Shepenmehyt (British Museum EA 22814) el que agrega la imagen de una larga cobra rodeando la figura de la deidad. Taylor 2003, pl. 75; también hallado en el féretro de Ta-di-tja-na, Tübingen Ägyptischen Institut der Universität 150a, Brunner-Traut y Brunner 1984, 128 (cat. 107), el féretro de Hor, Turin suppl. 5228. Donadoni Roveri 1989, 73, fig. 62, y el féretro de Neskonsupakhered, British Museum EA 47975 Taylor 1989, 57, fig. 44.

42 Féretro intermedio de la mujer In-Imen-nayes-nebout (Toulouse, Labit Museum). Online: <https://fab-isis.wixsite.com/~nubie-egypte/toulouse?lightbox=datatitem-ili2pit1> (Accessed 17 Dec. 2022).



identificada como *terminus post quem* para el período 740-730 a.C.⁴³. Están presentes escrituras con un *-t* superfluo (molde) antes de los trazos plurales. Esto es una característica vista en otros féretros del siglo VIII a.C., por ejemplo el empeine de British Museum EA 24906 Pasenenhor que escribe *k3w* y *3pdw* con la grafía *-t*. La fórmula tiene varios elementos desconcertantes. No se hace mención a “ofrendas de invocación” (p.ej., el grupo de signos *pṛt-hrw* está ausente) lo que es de costumbre en muchas fórmulas de ofrendas.⁴⁴ Sin embargo, muchos féretros tebanos catalogados en el siglo VIII tardío o principios del siglo VII a.C., sí muestran, de hecho, una secuencia de ofrenda que excluye la expresión “ofrendas de invocación.” Instancias conocidas se refieren a una ofrenda hecha por Osiris, el principal del Occidente y señor de Abydos, y sigue a la palabra “Abydos” directamente la secuencia: *dī=f ḥtpw dḥ3w šs mnḥ.t k3w 3pdw snṯr iḥ.t nb nḥr wʿb*. “denos él ofrendas y provisiones de alabastro, prendas, toros, aves, incienso y todo lo bueno y puro.”⁴⁵ Conjeturo aquí que las inscripciones de ofrendas que no tienen el grupo de signos *pṛt-hrw*, marcan una fase relativamente breve en el siglo VIII tardío a.C. cuando los escribas de los féretros favorecían diferentes fórmulas de ofrendas. La razón para esto no está totalmente clara, pero en un sentido de diagnóstico, vale la pena prestarle atención. El féretro exterior antropomorfo de Tabatjia III, hija del gran administrador tebanos (*rwd ʿ3* y *ḥsf niwt*) Nesptah A, fue registrado a mediados del siglo XIX por Luigi Vassalli con una fórmula de ofrenda que incluía el grupo de signos *pṛt-hrw*, el cual, dependiendo de mayores investigaciones, puede servir como *terminus ante quem* para el período en el cual ocurre la re-estilización de fórmulas en Tebas.⁴⁶

La inclusión de la palabra *ḥ3t.t* “ungüento” es interesante. No es algo normal dentro de la lista de ítems en una fórmula *ḥtp-dī-nsw.t* estándar. Es uno de los “siete aceites sagrados” incluidos hacia el inicio de la lista estándar de ofrendas durante la V Dinastía.⁴⁷ La escritura de la palabra *dḥ3w*, “provisiones” con tres signos de víboras con cuernos (triplicado de la lista de signos I 9) seguida del determinante del “pato gordo” (lista de signos G 42) es digna de

43 Leahy 1979, 149.

44 Notada, por ejemplo en el siglo VIII a.C. Los féretros tebanos de Dismutenibtes y Aaiu, Oslo Norway, Museum of Cultural History, inv. C47708 and inv. C47709 Bettum 2010, 55.

45 Ejemplos con estas fórmulas incluyen el cartonaje bivalve de Nehemsiy-Montou, Musée de Grenoble MG 1995 (interior de la tapa), y el féretro de Bakrenes, British Museum EA 1869.1007.1. El féretro exterior qṛsw del sacerdote de Montou Ankhefenkhons i (Cairo CG 41001) también posee *dī=f ḥtpw dḥ3w ḥ.t nb nḥr(.t) wʿb* y agrega *ḥ.t nb nḥr.t bni (>bnr)*. Moret, 1913, 7–8. De mayor interés cronológico es el uso de virtualmente el mismo estilo de fórmula en el féretro de Shepenwen en Zagreb (inv. 667).

46 La Guardia et al. 1994, 113, fig. 11.

47 Barta 1963, 48, nos. 8-9, & 181, Abb. 4, Listentyp A (5th Dynasty), *ḥ3t.t ʿš* y *ḥ3t.t ṯḥnw*. Simple *ḥ3t.t* “ungüento” directamente sigue a la palabra *snṯr* “incienso” al comienzo de la lista de ofrendas de la IV Dinastía de *Nḥr.t-i3bt* (IV Dinastía). Op cit., 180, Abb. 3.



menCIÓN, porque, típicamente, la escritura de los féretros tebanos de fecha similar muestra el triplicado de grupo de signos *df* (lista de signos I 9 + I 10).⁴⁸

Cartonaje interior de Horwedja Santiago de Chile Cartonaje MNHN 1049/ N°6236

Descripción

El elemento de cartonaje consiste en un cartonaje de una sola pieza que corresponde tipológicamente a una familia estilística tebana fechable en el último cuarto del siglo VIII a. C. El objeto apareció en una fotografía en blanco y negro publicada por Mostny en 1940.⁴⁹ La imagen antropomorfa tiene una complexión roja con ojos y cejas bordeados con pintura negra. Su peluca consiste en franjas azules sobre un fondo amarillo intenso (Figura 3.5).

El diseño de la peluca incluye una cinta para la cabeza que consiste en rectángulos policromados (RP) ubicados alrededor de la circunferencia.⁵⁰ Está bordeada por arriba y por abajo por bandas llenas de un entramado continuo de pétalos blancos parabólicos. Estos pétalos son blancos sobre un fondo azul con puntas azul oscuro, aplicadas como un trazo continuo de azul que se funde con el fondo. Un trazo de azul claro baña la base de cada pétalo. Este es un método que se encuentra en contenedores que datan del Tercer Período Intermedio. El féretro de Pasenenhor (British Museum EA 24906) es un caso bien conocido. Éste ofrece muchos paralelos al sistema de decoración usado en la parte superior del cartonaje de Horwedja.

El estilo general de la superficie frontal del cartonaje interior se condice con el tipo de “Diseño 1” de la Dinastía XXV de Taylor, que continúa la tradición gráfica establecida en la Dinastía XXII, la de una “escena de amanecer” caracterizando un ave-carnero (arriba) y un halcón behdety por debajo.⁵¹ El esquema decorativo incluye bandas transversales de galones multicolores que ayudan a organizar la superficie en horizontes. Se ubican viñetas a cada lado del eje central. Su contenido es simétrico: el difunto se encuentra con una pareja formada por Osiris e Isis, acompañados por dos de los Cuatro Hijos de Osiris.

La parte superior de la cabeza muestra a la deidad solar en forma de escarabajo Khepri empujando un símbolo de *shen* hacia la frente, mientras

48 Por ejemplo el féretro de Osirmes, Bruxelles 5889 B –C. De Meulenaere 1980, 78, fig. 12.

49 González, C. et al, 2014, 30, fig. 5.

50 Un aspecto normal del diseño de cartonaje del Tercer Período Intermedio

51 Taylor 2003, 114. Precaución: El “Diseño 1” de la Dinastía XXV es un desarrollo estilístico del “Diseño 2” de la Dinastía XXII (Taylor 2003, 106).



arrastra otro símbolo de *shen* en sus garras traseras. Los símbolos del este y el oeste flanquean al escarabajo.

Sistema de diseño

El collar consiste en siete bandas principales de decoración floral esquematizada pintadas sobre la parte superior del pecho y el hombro del cartón. La banda más baja del sistema del collar, (1) está formada por brazaletes en forma de lágrima con un patrón alternado: azul-amarillo-azul-rojo. La siguiente banda hacia el interior (2) contiene un patrón de flores de papiro en forma de abanico de color verde claro con bordes dorados, que se alternan con pequeñas rosetas de ocho pétalos, apretadas en una pequeña zona triangular de color azul oscuro entre los lados de los abanicos de papiro. La pequeña zona situada entre los bordes superiores de los abanicos es de color rojo. Se trata de un patrón floral importante a finales del siglo VIII y principios del VII a.C. Luego, hacia el interior, se encuentra (3) el patrón repetitivo de pétalos en forma de lengua en un patrón azul-blanco-azul con puntas rojas, separados por hojas amarillas estrechas y puntiagudas. Hacia el interior, la Banda (4) presenta un diseño ajedrezado de cuadros rojos y azul oscuro de 5 cuadros de ancho. La Banda (5) es un patrón continuo de pétalos con puntas blancas. La Banda (6) es una variante del patrón de pétalos en forma de lengua con cuerpos rojos que salen de granos azules y blancos. Están separadas por hojas azules estrechas y puntiagudas. La Banda (7) es otra banda de decoración de pétalos en forma de lengua con cuerpo azul y puntas rojas. En este punto, el collar se une a la línea del hombro en la base de la peluca (Figura 3.7).

Como es común en cartónes del Tercer Período Intermedio, una figura de la llamada ave-carnero, una representación de la glorificación y protección solar del difunto mediante el poder de Ra. Se ubica, típicamente, sobre la parte inferior del campo del collar y la cabeza del carnero con su disco solar protegido con cobras, se ubica entre dos bandas rojas diagonales con bordes y puntas amarillas. Estas bandas son la estola, que significa un estatus de cuidado especial sobre el cuerpo dentro del contenedor. Las alas del carnero se extienden en dos direcciones desde el centro en tres divisiones de plumas. Estas son de color azul oscuro con puntas rojas. Como ocurre con muchas de estas figuras de aves carnero, las plumas situadas en el centro de la segunda división son de color gris claro. Por debajo de las alas de la figura discurre horizontalmente un patrón que puede describirse como una banda de galones de tres niveles. Cada set de garras de las patas del ave carnero sostiene un jeroglífico *shen* que significa el circuito protector de la eternidad. Cada símbolo *shen* penetra en un campo de rectángulos azules y rojos, acompañado de bordes rectangulares multicolores y, por último, cobras que representan a las diosas Nekhbet (a la derecha correspondiente) y Wadjet (a la izquierda correspondiente), cada una con una corona blanca del Alto Egipto. La presentación forma parte del esquema estándar de decoración de



los cartonajes de finales del Tercer Periodo Intermedio. Las plumas de la cola se abren en abanico entre las patas del ave carnero y tocan el disco solar de la figura horizontal que hay debajo, un gran halcón (Figura 3.8).

El ave carnero divide la superficie en dos viñetas: en el lado derecho correspondiente, el difunto se encuentra con Osiris, que lleva una corona amarilla de *atef* y un sudario rojo con una red de cuentas. Le acompaña Isis y los Hijos de Horus, Duamutef y Qebehsenuef. En el lado izquierdo correspondiente el difunto se encuentra con Osiris (con el mismo atuendo que en el lado derecho) con Isis, Hapi y otra deidad probablemente Imsety ahora destruida por encima de la cintura. El sistema de pintura de los cuerpos de los dos Hijos de Horus es en rojo y amarillo alternados (Figura 3.9).

Nuevamente, el horizonte principal está marcado por una banda de carneros de tres niveles. El gran halcón horizontal tiene un complejo plumaje salpicado con manchas alternadas de verde claro y azul. El cuerpo de la figura está decorado con bandas multicolores.⁵² El disco solar es rojo, bordeado de blanco y azul oscuro. Cada set de garras de las patas del ave carnero agarra un jeroglífico de *shen*, y la parte inferior de la zona del halcón se cierra con otra banda de galones de tres niveles. Las plumas de la cola del halcón se abren en abanico y tocan la parte superior de la insignia de doble penacho colocada en la parte superior del fetiche de Abydos, la imagen organizadora final que recorre el centro del cartonaje. Su asta tenía originalmente el texto etiquetado “Osiris Horwedja”, pero este texto casi ha desaparecido. Una deidad momiforme con cabeza de carnero y un tocado de doble penacho con cuernos de carnero hace guardia sobre el fetiche. Cada una de ellas sostiene una pluma *maat* en sus manos. En el mismo horizonte, pero en un compartimento separado, unas imágenes de halcón de pie miran hacia el interior. Sus alas sostienen un símbolo wedjat y sostienen un cetro was marcado por un penacho *maat*, del que emana un gran símbolo ankh apuntando hacia el centro.

Esta sirve para dividir la zona de la canilla del cartonaje en dos compartimentos de texto realizados en blanco con líneas de columnas azules. Estas áreas de texto están acompañadas por deidades con cabeza de carnero etiquetadas como “Osiris”. Estas deidades sostienen plumas *maat* y se sitúan junto a un pequeño recipiente de incienso, lo que sugiere que significan protección para el fetiche relicario situado en el centro del sistema (Figura 3.10). Los mismos textos son repeticiones del texto de ofrenda principal utilizado en el féretro exterior antropomorfo y en la zona del peine del cartonaje interior.

52 La tapa del féretro interior de la mujer In-Imen-nayes-nebout (Toulouse, Labit Museum) tiene un halcón con un cuerpo estriado similar.



Aunque la fotografía de Mostny de 1940 muestra el área de la base de las canillas y justo por encima del empeine del cartón en un estado intacto, hoy está muy dañada. Alguna vez albergó la base de la asta del fetiche de Abydos. Las figuras laterales de este nivel están ahora fragmentadas, pero es posible que consistieran en cobras aladas, pintadas en la misma postura que los halcones de pie del registro superior.

El empeine contiene 6 columnas con texto escrito en negro sobre un fondo de pigmento amarillo (Figuras 3.11 y 3.12)

Transliteración

Col. 1— *dd mdw in Pth-4rk⁰-Wsir*

Col. 2— *nb.r⁰ šty.t di=f htpw df3w k3w*

Col. 3— *3pdw sntr Wsir Hr-wd^c(t)*

Col. 4— *s3 P3-iwiw-Hr m3^c-hrw*

Col. 5— *mw.t T3-h3w (m3^c-hrw) im*

Col. 5— *3h hr Wsir [...]*

Traducción

“Palabras pronunciadas por Ptah-Sokar-Osiris, Señor del santuario de shetyt, denos él ofrendas y provisiones, y toros y aves e incienso para Osiris Horwedja, hijo de Pa-iuiu-Hor el justo, la madre es Ta-khau la justa, la que es honrada cerca de Osiris...”

A ambos lados de la zona de texto del empeine se pintaron chacales Wepwawet reclinados (sus nombres se indicaban antiguamente en líneas de texto). Esto es completamente normal en el diseño de cartónes del Tercer Periodo Intermedio, cuando las imágenes de Wepwawet, “el que abre los caminos”, adornaban las zonas de los pies de los cartónes. El patrón *serekh* del pedestal también se corresponde con los cartónes fabricados a finales del Tercer Periodo Intermedio. La fotografía de Mostny del cartón de 1940, muestra un estribo decorado con la imagen del Apis corriendo de derecha a izquierda correspondientes con la momia en sus espaldas. La momia está colocada con su cabeza sobre los hombros del toro, sobre una manta rectangular. Las pezuñas delanteras del toro están por encima del suelo. Sobre las figuras se extiende horizontalmente una inscripción en la que se lee: *Wsir Hr-wd3 m3^c-hrw s3 (p3)-iwiw-Hr m3^c-hrw*.



En conclusión, un examen de las características de los contenedores funerarios de Horwedja indica una fuerte probabilidad de que su fabricación tuviera lugar en el periodo 740-700 a.C. Características como la mantención de una imagería conservadora y de fórmulas textuales relacionadas con Sokar, conectan fuertemente el conjunto de Horwedja con las tendencias estilísticas del siglo VIII a.C.

Anexo Fotográfico

Fotografías tomadas en 2008, previa restauración realizada en 2009.



Figura 1.1 Ataúd de Ta-sherit-Min (MNHN 1047)
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).





Figura 1.2 Ataúd de Ta-sherit-Min, lado derecho que muestra la decoración del collar.
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).



Figura 1.3 Ataúd de Ta-sherit-Min, lado derecho que muestra el compartimento para el hombro.
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).





Figura 1.4 Ataúd de Ta-sherit-Min, que muestra el collar y el horizonte de Nut
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).





Figura 1.5 Ataúd de Ta-sherit-Min, que muestra los compartimentos inferiores de la tapa.
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).





Figura 1.6 Ataúd de Ta-sherit-Min, panel base para los pies
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).



Figura 1.7 Ataúd de Ta-sherit-Min, texto dentro del delantal de inscripciones.
(Imagen del autor).





Figura 2.1 Momia de “Panubis” (MNHN 11.160).
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).

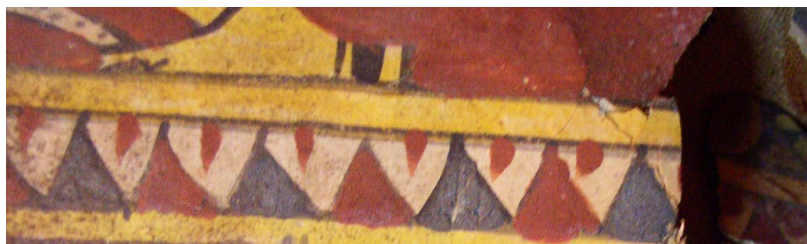


Figura 2.2 Patrón de borde de cartonaje decorativo “Circo”.
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).





Figura 2.3 Cartonaje de Panubis, cubierta del pecho, imagen de la diosa Nut.
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).



Figura 2.4 Cartonaje de Panubis, cubierta del pecho, motivo de
“momia sobre féretro”.
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).





Figura 2.5 Cartonaje de la cubierta de Panubis.
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).



Figura 2.6 Inscripciones de la
carátula de cartonaje, Panubis 11.160.
(Imagen del autor).





Figura 2.7 Cartón de Panubis, diagrama de patrones.





Figura 2.8 Ataúd de Panubis, cubierta del pie, resto del empeine y lado izquierdo adecuado.
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).



Figura 2.9 Ataúd de Panubis, cabeza y pecho.
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).





Figura 2.10 Ataúd de Panubis, pecho, mostrando restos de la imagen de la diosa Nut
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).



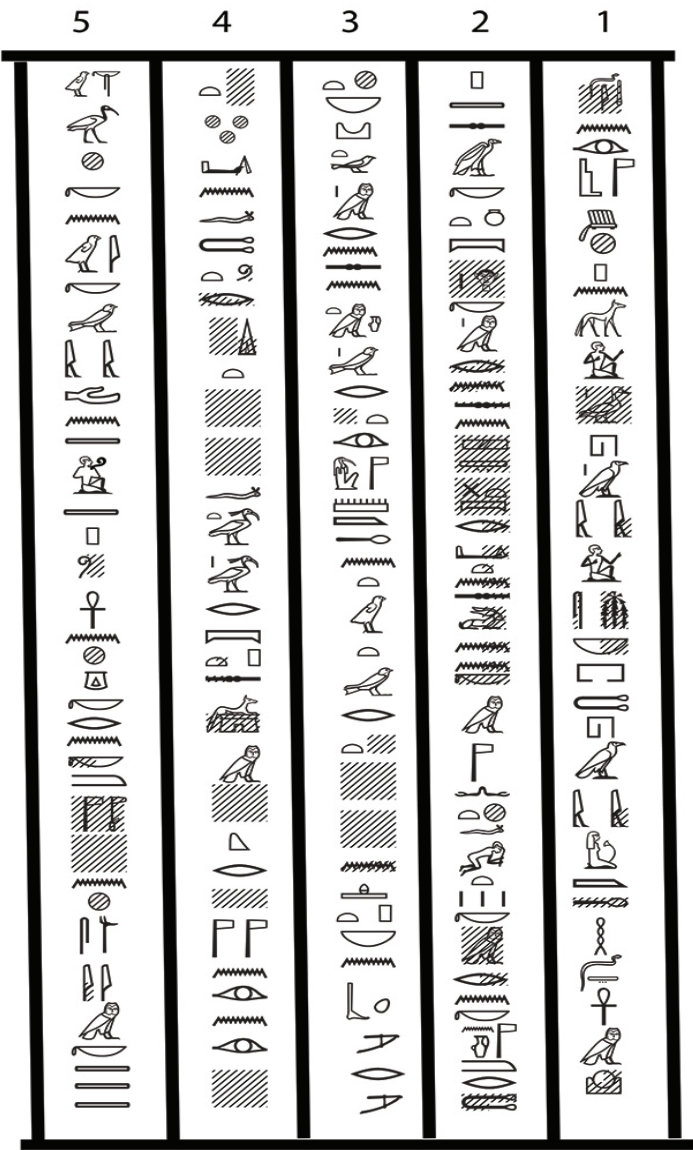


Figura 2.11 Ataúd de Panubis, diagrama de textos en el delantal de texto principal.
(Imagen del autor).





Figura 3.1 Tapa del ataúd antroipoide exterior de Horwedja (MNHN 1053).
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).





Figura 3.2 Cavity interior del ataúd antropoide exterior de Horwedja (MNHN 1053)
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).





Figura 3.3 Cavity interior del ataúd antropoide exterior de Horwedja (MNHN 1053), imagen de Ptah-Sokar-Osiris (detalle)
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).

Figura 3.4 Tapa del ataúd antropoide exterior de Horwedja (MNHN 1053), inscripción en una sola columna.
(Imagen del autor)

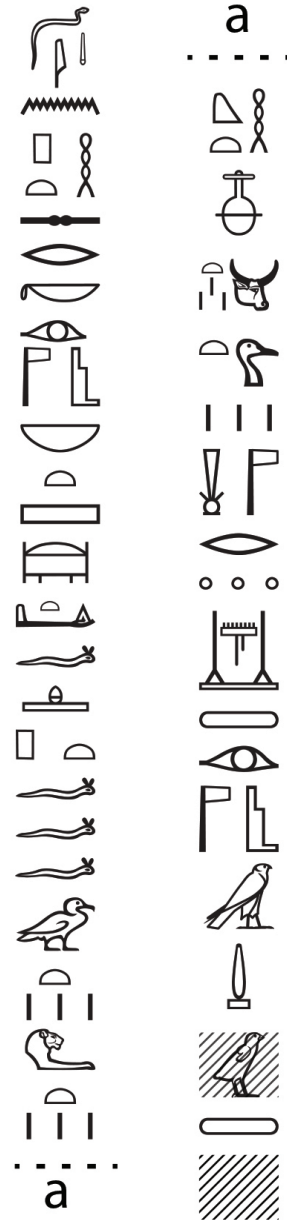




Figura 3.5 Cartonaje interior de Horwedja (MNHN 1049).
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).



Figura 3.6 Cartonaje interior de Lado derecho de Horwedja (MNHN 1049).
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).





Figura 3.7 Cartonaje interior de Horwedja (MNHN 1049) con diseño de pájaro-carnero y collar.
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).





Figura 3.8 Cartón interior de Horwedja (MNHN 1049) con diseño de pájaro-carnero y halcón.
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).





Figura 3.9 Cartonaje interior de Horwedja (MNHN 1049): viñeta que muestra al difunto con Osiris (lado derecho de la imagen).
(Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).

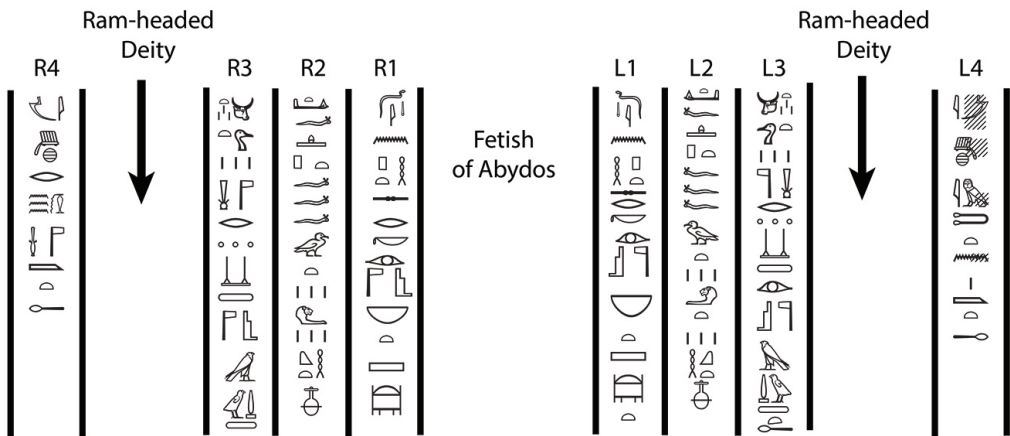


Figura 3.10 Cartonaje interior de Horwedja (MNHN 1049): diagrama de textos a nivel del fetiche de Abydos (plumas).
(Imagen del autor)





Figura 3.11 Cartonaje interior de Horwedja (MNHN 1049), empeine y pedestal. (Fotografía de Gabriel Valenzuela Roa).

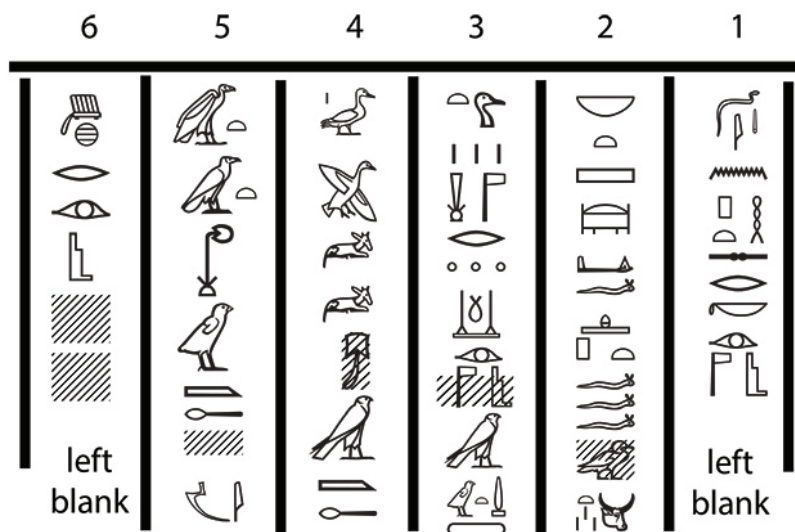


Figura 3.12 Cartón interior de Horwedja (MNHN 1049), diagrama de las extensiones del pedestal con la genealogía completa de Horwedja.
(Imagen del autor)



Bibliografía

Baqué, L. 2007. "Observaciones sobre Momia y Sarcófagos" (unpublished, 2007), cited in C. González, G. Valenzuela and N. Acevedo. "Egiptología en Chile: Reflexiones iniciales sobre la colección egipcia del Museo Nacional de Historia Natural, Santiago", *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, Chile 58 (2009), p. 116.

Barta, W. 1963. *Die altägyptische Opferliste von der Frühzeit bis zur griechisch-römischen Epoche*. Berlin: Verlag Bruno Hessling.

Bettum, Anders. 2010. "Dismutenibtes and Aaiu: Two 25th Dynasty Coffins in Oslo", SAK 39, 51-65 and Tafeln.

Bonomi, Joseph and Sharpe, Samuel. 1858. *The Triple Mummy-case of Aroeri-ao: An Egyptian Priest at Dr. Lee's Museum at Hartwell House Buckinghamshire*, London: Longman, Brown, Green, Longman and Roberts.

Brech, R. 2008. *Spätägyptische Särge aus Achmim*. Eine typologische und chronologische Studie (AegHam 3) Gladbeck, PeWe Verlag.

Brunner-Traut, E. and Brunner H. 1984. *Osiris, Kreuz, und Halbmond*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.

Bruwier, M.-C. and Mekis, T. 2019. "Diversity of Akhmimic Funerary Art in the 4th-3rd centuries BC, a Case Study on a Priestly Family". In: Malcolm Mosher Jr. (ed.). *The Book of the Dead Saite through Ptolemaic Periods. Essays on Books of the Dead and Related Topics*. Prescott, AZ. SPBD Studies, 3-122.

Chan, S., Elias, J., Hysell, M. and Hallowell, M. 2008. "Computed Tomographic Examination of a Ptolemaic Period Mummy from the Ancient Egyptian City of Akhmim," in *Radiographics* 28, (7) November, 2023-2032.

Donadoni Roveri, Anna Maria. 1989. *Passato e Futuro del Museo Egizio di Torino*. Umberto Allemandi & C.

Elias, J. 2007. Preliminary CT Scan Analysis of an Egyptian Mummy in the Putnam Museum, Davenport, Iowa (Putnam 2/AR 6-4-129d). AMSC-18, Study 1 Carlisle, PA: Akhmim Mummy Studies Consortium.

Elias, J. 2016. Overview of UNL 15-10-97, an Akhmimic Mummy and Coffin at the University of Nebraska, Lincoln (Rominger's Mummy) Akhmim Mummy Studies Consortium Research Paper 16-4. Carlisle, Pennsylvania: AMSC Research.

Elias, J. and Mekis, T. 2016. "The yellow-on-black coffin of the oracle scribe Hor in the Swansea Museum". *Chronique d'Égypte* XCI, fasc. 182, 227-263.



Elias, J. 2018. "Akhmim (Pharaonic Period)." In: Bagnall, R. Broderson, K. Champion, C. Erskine, A. and Huebner, S. (eds.). *The Encyclopedia of Ancient History*, Oxford, UK: Wiley Press, Blackwell Publishing Ltd.

Elias, J. and Lupton, C. 2019. Regional identification of Late Period coffins from Northern Upper Egypt. In: Dawson J. and Strudwick, H. (eds.), *Ancient Egyptian Coffins: Past-Present-Future*. Oxford and Philadelphia: Oxbow Books, 175-184.

Elias, Jonathan P. and Mekis, Tamás. 2019. "An Exemplary Burial in Ptolemaic Thebes". In: Malcolm Mosher Jr. (ed.). *The Book of the Dead Saite through Ptolemaic Periods. Essays on Books of the Dead and Related Topics*. Prescott, AZ. SPBD Studies, 123–169.

Elias, J. and Mekis, T. 2020. Prophet-registrars at Akhmim". *MDAIK* 76, 83–111.
Elias, Jonathan P. 2022. *The Mummies of Taosiris and Padibastet*. Carlisle, PA. Pendici Publishing.

Gauthier, Henri. 1913. *Cercueils anthropoïdes des prêtres de Montou. Catalogue générale des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, Nos. 41042-41072. Le Caire: Imprimerie de l'Institut Français de Archéologie Orientale.

González, C. et al, 2014. "Egiptología en Chile I Reflexiones iniciales." *Horus* (1): 17-46.

González, Jérôme. 2009. "Le cercueil de Peniou, Musée d'Histoire naturelle de Santiago du Chili (no inv. 11.160)" *ENIM* 2, 103–122.

Kondo, J., Ohshiro, M. and Kikugawa, T.(eds) 2004. *The Gateway fo Ancient Egypt, through the Kikugawa Egyptian Collection in Japan*.Tokyo: Bungeisha.

La Guardia, R. Tiradritti, F. Pezin, M. and Colussi, C. 1994. *L'Egittologo Luigi Vassalli (1812–1887)/Disegni e documenti nei Civic Istituti CulturaliMilanesi*. Milano: Edizioni ET.

Leahy, A. 1979. "The Name of Osiris written .

Mekis, Tamás, Sayed Takwa, and Abdalla, Khaloud. 2011. "The Ensemble of Djed-Hor (Coffin, Cartonnage and Hypocephalus) in the Egyptian Museum of Cairo." *Revue d'égyptologie* 62, 89–103.

Moret, Alexandre. 1913. Sarcophages de l'Époque Bubastite à l'Époque Saïte. T.1-2. *Catalogue générale des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, Nos. 41001-41041. Le Caire: Imprimerie de l'Institut Français de Archéologie Orientale.

Mostny, Grete. 1940. "Las momias egipcias conservadas en el Museo." *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*. Tomo XVIII, 87-102. Santiago, Chile. Ubicación: Bibl. MNHN.

Mosher, Malcolm Jr. 2001. *The Papyrus of Hor*, Catalogue of the Books of the Dead in the British Museum, vol. II, , London: British Museum Press.



Santos, D.M. and G. Valenzuela Roa, "Notas onomásticas I: Panubis en el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile", *Aegyptus Antiqua* v. XIV.

Schreiber, G. 2006. "Ptolemaic Cartonnages from Thebes". *Aegyptus et Pannonia* 3, 227–246.

Sethe, K. 1908. *Die Altaegyptischen Pyramidentexte*. Band. 1. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung.

Sheikholeslami, Cynthia May. 2017, "Iconography and dating of some Vatican coffins (Museo Gregoriano Egizio, Invv. D2067.6.1-6 and MV 25007)". Alessia Amenta and Hélène Guichard (eds.). 2017. *Proceedings First Vatican Coffin Conference 19–22 June 2013*, Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 483-502.

Taylor, J.H. 1984. "A Priestly Family of the 25th Dynasty." *CdÉ* 59 Fasc. 117, 27-57.

Taylor, J.H. 1984. "Notes on the family of anx-1r." Notes de prosopographie Thébaine. *CdÉ* 59 Fasc. 118, 222–225.

Taylor, J.H. 1989. *Egyptian Coffins*. Shire Egyptology, Aylesbury Bucks, UK Shire Publications Ltd.

Taylor, J.H. 2003. Theban coffins from the Twenty-second to the Twenty-sixth Dynasty: dating and synthesis of development. In: N. Strudwick and J. H. Taylor, (eds.) *The Theban Necropolis: Past, Present and Future*. London, 95-121.

Uranic, Igor. 2017. "The Third Intermediate Period mummies and the coffins from the Arheološki Muzej in Zagreb". In: Alessia Amenta and Hélène Guichard (eds.). *Proceedings First Vatican Coffin Conference 19–22 June 2013*, Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 551-556.





Viaje a la eternidad: Técnicas de momificación del antiguo Egipto en los cuerpos del MNHN de Chile

Verónica Silva-Pinto^{1,2}, Evelyn Sepúlveda³, Margarita Reyes-Madrid⁴,
Valentín Villena-Olea⁴, Ayelén Tonko-Huenucoy⁴, Constanza Cáceres⁴,
Yanis Valenzuela⁴, Camila Maripangui-Kahler⁴.

Introducción

Por más de 3.000 años, en el antiguo Egipto se llevó a cabo la momificación artificial de cuerpos humanos y animales con el propósito de preservarlos para la siguiente vida, permitiéndole al espíritu del difunto habitar su cuerpo. Las creencias funerarias del antiguo Egipto dictaban que el cuerpo debía ser preservado tras la muerte para que el alma, en particular el *ka*, pudiera utilizarlo como medio de reanimación en el más allá. Sin un soporte físico, ya fuera el cuerpo o representaciones del fallecido, los diferentes aspectos del alma (*ka*, *ba* o *akh*) no podrían desenvolverse correctamente en el ámbito eterno (Ikram, 2010).

Para evitar la descomposición y asegurar la integridad del cuerpo, los egipcios recurrían a la momificación. En este proceso los órganos (pulmones, estómago, intestinos e hígado) se removían, dejando el corazón intacto, y se realizaba la descerebración (extracción del cerebro). Posteriormente, el cuerpo se cubría con natrón para su rápida desecación, una mezcla de sales compuesta por carbonato de sodio, bicarbonato de sodio, pequeñas cantidades de cloruro de sodio y trazas de sulfato de sodio. El natrón también ayudaba a disolver

-
1. Área de Antropología Museo Nacional de Historia Natural. veronica.silva@mnhn.gob.cl
 2. Programa de Doctorado en Geografía e Historia del Mediterráneo desde la Prehistoria a la Edad Moderna, Universitat de València.
 3. Escuela de Arqueología, Universidad Austral de Chile.
 4. Área de Antropología Museo Nacional de Historia Natural (Voluntariado).



los tejidos grasos y protegía el cuerpo de infecciones bacterianas y fúngicas. Finalmente, se ungía el cuerpo interna y externamente con resinas, ungüentos y aceites, los cuales lo protegían de microorganismos, mantenían la flexibilidad de los tejidos y lo perfumaban (Ikram, 2023; Rageot et al., 2023). A lo largo del tiempo, los materiales y técnicas empleados en la momificación fueron variando, aunque los principios fundamentales se mantuvieron. Dependiendo de la casa de embalsamamiento, los costos y las preferencias del difunto, coexistían diferentes métodos de momificación. Este proceso estaba disponible para aquellos que pudieran costearlo y el nivel de sofisticación del procedimiento dependía en gran parte de la posición económica del individuo (Ikram, 2010).

El Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) de Chile posee una colección del antiguo Egipto que incluye tres sarcófagos de madera, uno de cartón y tres cuerpos momificados con sus vendajes. Aunque los sarcófagos han sido objeto de estudio en diversas ocasiones, los cuerpos aún carecen de análisis bioantropológicos, estudios sobre su conservación y las técnicas de momificación utilizadas. Por este motivo, en el marco del proyecto FAIP-INV-63 “Momias Egipcias del MNHN: Una ventana directa al estudio del pasado”, se ha aplicado tomografía computada multicorte para obtener datos bioantropológicos sobre los individuos, su conservación y los procesos de momificación.

Contexto histórico de la llegada de los cuerpos momificados al MNHN

El siglo XIX vio una expansión del coleccionismo, motivada por el interés en los campos del arte, la historia, arqueología y cultura global, sentando las bases para colecciones públicas y privadas que persisten hasta hoy en día. En Chile, tras la independencia en 1818, surgió la idea de un Museo Nacional como parte del proceso de consolidación del Estado-Nación. Este museo, fundado en 1830, tenía como objetivo promover la comprensión de la diversidad biológica y cultural del país para construir una identidad nacional distintiva. Bajo la dirección del naturalista alemán Rudolph Amandus Philippi (1853-1892), el museo se consolidó, enfocándose en posicionarse como una institución equiparable a sus símiles europeos, pero en el contexto sudamericano, por lo que Philippi se propuso: “obtener una colección completa de los objetos ‘indígenas’, y limitarse, respecto de los extranjeros, a lo más importante y necesario, a no ser que se puedan conseguir sin grandes sacrificios, *verbi gracia* por medio de cambios” (Archivo Nacional de Chile, Oficios, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, Volumen 84, 26 oct. 1876; Sanhueza, 2016).



Por ello, una de las mayores preocupaciones de Philippi era el intercambio de piezas y especímenes con el extranjero, y en lo posible, la adquisición de objetos y colecciones de importancia mundial. En este contexto, en 1884, Philippi solicitó autorización al ministro de Instrucción Pública para adquirir una “momia egipcia». Tal solicitud fue gestionada a través de Alberto Blest Gana, ministro Plenipotenciario de Chile en Francia, quien finalmente llevó a cabo la compra de un cuerpo momificado y sus sarcófagos (Figura 1). A pesar de las medidas para proteger esta adquisición, durante el transporte desde Alejandría hasta Marsella el conjunto funerario sufrió daños y debió ser cambiado el embalaje, reemplazando la caja de madera por una de zinc, en la que llegaría por barco hasta el puerto de Valparaíso. Pese a ello, el cuerpo y sus sarcófagos sufrieron daños (Silva, 2018). Philippi documentó el deterioro y debió realizar la reunificación de los fragmentos del sarcófago de cartón, siendo esta la primera reparación de al menos dos registradas (Archivo Histórico Administrativo MNHN, 1885; Gonzalez et al., 2009) y en 1886 realiza un artículo en los Anales de la Universidad de Chile, donde afirma que “la momia” tiene una antigüedad estimada entre 2.800 y 2.400 años (Philippi, 1886).

En 1940, Grete Mostny contrasta los resultados propuestos por Philippi, llegando a la conclusión de que el sarcófago pertenece a la época Ptolemaica (305 - 30 a.C.) y no al segundo milenio a.C. Además, sostiene que el cuerpo no correspondería al sarcófago de madera y cartón, pues el cuerpo parece ser demasiado grande y no habría sido fácil sacarlo sin hacer daño al sarcófago de cartón. Por otro lado, los jeroglíficos indican que el propietario es de sexo femenino, con el nombre de “Heri-wedjat”, mientras que el cuerpo es de sexo masculino, evidenciado en la presencia de genitales a la vista, dado que los vendajes están cortados en la línea media (Mostny, 1940; Gonzalez et al. 2009).



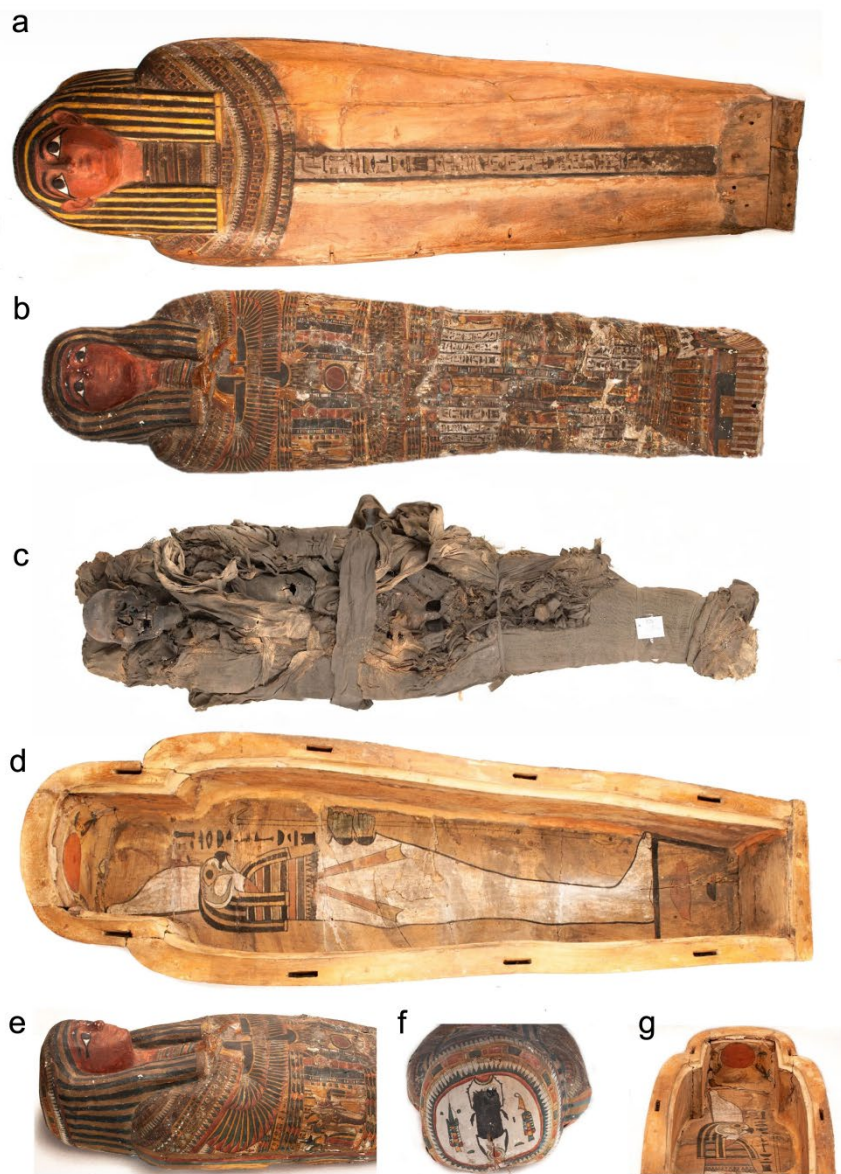


Figura 1. Conjunto funerario de Heri-wedjat o Horoudja de la dinastía Ptolemaica (304 - 30 a.C.): **a.** Tapa del sarcófago de madera antropomorfo; **b.** Sarcófago de cartonaje; **c.** Cuerpo momificado masculino con vendajes abiertos; **d.** Base del sarcófago de cartonaje con decoración interna; **e.** Detalle lateral del sarcófago de cartonaje; **f.** Detalle de la vista superior del sarcófago de cartonaje; **g.** Detalle del sol alado en la región cefálica del interior del sarcófago de madera.



El segundo cuerpo momificado egipcio, junto con su sarcófago (Figura 2), fue donado por el comerciante Francisco Torromé en 1887 como un obsequio al Museo Nacional de Chile. Sin embargo, Federico Varela reclamó el cuerpo y su sarcófago como propiedad personal al pagar el ingreso aduanero, por lo que el conjunto funerario no llegó al museo hasta 1892. En consecuencia, tras cinco años de negociaciones, el sarcófago fue finalmente entregado al museo, aunque Varela se atribuyó la donación.

El sarcófago fue descrito inicialmente por Grete Mostny como un individuo de sexo femenino al cual identifica según los jeroglíficos como Isis-weret, con una cronología de fines del periodo Nuevo Imperio Egipcio (1587-952 a. C.). Sin embargo, recientes estudios de Santos (2022), sugieren que el nombre sería Tasheritmin hija de Horos y que pertenecería al período Ptolemaico (304-30 a.C.).

Ambos sarcófagos fueron intervenidos y restaurados para la exhibición «Panubis, del Antiguo Egipto a la Eternidad» en 2009, trabajo liderado por la curadora Nieves Acevedo.



a



b



c



d



e



f



Figura 2 Conjunto funerario de Isis-weret o Tasheritmin de la dinastía Ptolemaica (304-30 a.C.): **a.** Vista cenital tapa sarcófago antropomorfo de madera; **b.** Cuerpo momificado artificialmente vista cenital; **c.** Vista cenital base del sarcófago abierto; **d.** Vista lateral izquierda, detalles de pictografías; **e.** Vista desde superior del diseño en el área de los pies del sarcófago; **f.** Vista inferior, detalle de pintura en la base del sarcófago.



Aplicación de Tomografía Computada para el estudio de cuerpos momificados

La Paleorradiología es el estudio de materiales bioarqueológicos mediante el uso de métodos imagenológicos modernos, como las radiografías, la tomografía computarizada (TC), la micro tomografía computarizada y la resonancia magnética (Chhem, 2008). El desarrollo de esta disciplina va a la par del desarrollo de la radiología y las técnicas imagenológicas médicas.

Tan solo un año después del descubrimiento de los rayos X por Roentgen en 1895, el estudio de rayos X fue utilizado para analizar cuerpos momificados humanos y animales, restos esqueléticos antiguos y fósiles de homínidos (Böni et al. 2004; Koenig, 1896). Particularmente, en 1896 en el Museo de Historia Natural de Viena, se utilizó la radiografía para determinar el contenido de una tumba egipcia, lo que permitió establecer que en su interior no había un humano, sino que se trataba de un ibis momificado (Previgliano et al. 2003). Los casos que han sido ampliamente analizados mediante técnicas imagenológicas y los primeros cuerpos momificados en ser considerados para este tipo de estudios, fueron los egipcios, debido a que ha existido un amplio interés en la Egiptología a nivel histórico. Gracias a estos análisis, actualmente hay bastante conocimiento respecto a las vidas, padecimientos y causa de muerte de algunos de los antiguos gobernantes de Egipto (Cramer et al. 2018).

La tomografía computada (TC) es un escáner que utiliza las señales que generan los rayos X en el cuerpo para generar imágenes transversales o “cortes” de este (NIBIB, 2013). Durante el procesamiento de estas imágenes es posible generar visualizaciones en 3D y, posteriormente a esto, también se pueden crear modelos de rostros y/o cuerpos momificados completos en 3D, lo que ha sido muy útil para estudios antropológicos y ha conformado un atractivo enorme para los medios de comunicación y el público no especialista (Harwood-Nash, 1979; Chhem, 2008; Cramer et al. 2018; Sutherland, 2019; Saleem & Hawass, 2021; Begerock et al. 2022). También, a partir de esos 3D se pueden realizar impresiones 3D que han permitido crear réplicas hiperrealistas para exposiciones museográficas, reemplazando la exhibición de cuerpos humanos reales (Silva-Pinto et al., 2023).

La disponibilidad de la tomografía computada (TC) a principio de la década de 1970 y su continuo desarrollo durante las décadas siguientes, ha permitido ir obteniendo imágenes respecto a la anatomía de los cuerpos momificados, restos esqueléticos antiguos y sus lesiones patológicas. A su vez, la mejora constante de los escáneres en la capacidad de realizar más cortes tomográficos y el detalle milimétrico de estos, ha posibilitado obtener imágenes de restos humanos antiguos de mayor calidad. La TC ha sido un



gran avance en la investigación bioarqueológica de cuerpos momificados, al proporcionar imágenes detalladas y tridimensionales del interior de estos cuerpos, ayudando con la conservación y preservación de estos, ya que no pone en riesgo su integridad y conservación. Por otra parte, las dosis de radiación emitidas son mínimas, por lo que no altera el ADN de restos humanos antiguos (Immel et al. 2016).

Material y método

El material de estudio consiste en dos cuerpos momificados artificialmente, parte de la colección egipcia del MNHN. Para garantizar la preservación y el transporte seguro de estos cuerpos hacia el tomógrafo, se llevó a cabo una exhaustiva evaluación de su estado de conservación, seguido de la implementación de medidas de conservación.

Se diseñó un contenedor inicial de cartón corrugado de alta resistencia, cuyas paredes internas fueron revestidas con una membrana hidrófuga y dotadas de un sistema de ventilación cruzada. Además, se creó una base de espuma de polietileno inerte, que también fue envuelta en esta membrana. Este diseño no solo proporciona un aislamiento efectivo contra agentes externos, sino que también previene cualquier alteración en los cuerpos.

Para optimizar la estabilidad durante el traslado, se colocó una almohadilla de amortiguación sobre cada cuerpo, cubriendo completamente su lado superior. Esta almohadilla se fijó con cintas de algodón, asegurando que los individuos permanecieran inmovilizados en su base, lo que resulta crucial para mantener su integridad durante el proceso de tomografía.

Se realizó tomografía utilizando un escáner Siemens modelo Somatom Definition AS+ 128 en la Clínica Alemana de Santiago. Las imágenes fueron logradas con una matriz de 512x512 píxeles, 140 KVP, 1000 mAs y un grosor de corte de 0.75 mm. Posteriormente, éstas fueron analizadas en 2D y en 3D, para lo cual se utilizaron los softwares Osirix MD y 3D Slicer, y con ello fue posible realizar una identificación de las características bioantropológicas de los cuerpos y caracterizar el tratamiento mortuario.

Debido a que es un estudio de intervención mínima, los análisis bioantropológicos macroscópicos se llevaron a cabo principalmente a través de las imágenes obtenidas por tomografía computarizada mediante autopsia virtual. Gracias a esta técnica, las imágenes poseen una perspectiva tridimensional, donde se pueden observar claramente los marcadores etarios, sexuales, patologías óseas o de tejido blando, alteraciones culturales u otros factores. Para ello



se utilizan marcadores bioantropológicos estándares siguiendo a: Buikstra & Ubelaker (1994); Kiales, Ousley & Vollner (2012); Krogman & Iscan (1986); Meindl & Lovejoy, (1985); Walker (2008); Webb & Suchey (1985); White, Black & Folkens (2011).

Paralelamente, se realizó el registro fotográfico de los cuerpos y sarcófagos con una cámara Nikon D300s con un objetivo 28-200mm f/3,5-5,6 D AF Nikkor, más dos flashes de pedestal para estudio que se encontraban sincronizados al disparador de la cámara. Luego las imágenes fueron reveladas en el software Adobe Lightroom Classic.

Resultados

Cuerpo momificado 2023.2.27 (1048)

Diagnóstico del estado de conservación

El cuerpo momificado hasta el año 2016 se mantuvo sobre una tabla de madera adherido por medio de clavos. Posterior a esa fecha, se retiraron los clavos envolviendo el cuerpo con tela hidrófuga (tyvek©) posicionándolo sobre una plancha de espuma de polietileno expandido (ethafoam©). En el año 2023, se realizaron protocolos de embalaje aplicando estándares para el manejo de las colecciones bioantropológicas. Los nuevos contenedores, diseñados a medida, cuentan con sistemas de ventilación y amortiguación, pensados para el cuidado de elementos externos, pero también para los traslados. Se utilizaron solo materiales inertes en contacto con el cuerpo, evitando la interacción con elementos inestables químicamente.

El cuerpo presenta un envoltorio de vendas de lino de color marrón claro y cambios de color generalizado. Se observa un patrón horizontal de cintas de amarre con sujeción a través de nudos y cordonería en la parte superior. El cuerpo muestra desprendimiento anatómico de la cabeza a la altura de las vértebras C4-C5, estando casi por completo libre de vendajes a excepción de un segmento de la nuca. Parte del tronco, zona pélvica, genitales masculinos y ambas manos se hallan expuestas, ya que los vendajes presentan un corte en la línea media.

Las principales alteraciones corresponden a suciedad superficial generalizada, tanto en el textil como en el cuerpo. La tela presenta desfibramiento y una friabilidad considerable, ya que se encuentra bastante quebradiza. Existe cromatización en forma de oscurecimiento en la tela y también un cambio evidente de color en la piel debido a los procesos tafonómicos, las intervenciones antrópicas se evidencian por el corte del vendaje realizado



en la línea media, que permite observar una perforación postmortem en el hipocondrio izquierdo (Figura 3a). La piel del rostro presenta grietas y faltantes por factores biológicos de descomposición (Figuras 3b y 3c). Además, se observa pérdida de piezas dentales postmortem (Figura 3d).



Figura 3. Alteraciones: **a.** Cromatización en textil y rostro, apertura de los vendajes en la línea media; perforación del tórax; **b y c.** Grietas y faltantes en el rostro; **d.** Detalle de la pérdida postmortem de piezas dentales.

Perfil bioantropológico y proceso de momificación

El cuerpo corresponde a un individuo masculino adulto medio (30-35 años), de acuerdo con el grado de fusión de las suturas craneales y de la sutura palatina. En cuanto al proceso de momificación, el cuerpo se encuentra en decúbito dorsal extendido con los brazos a los costados y las manos sobre la región coxofemoral (Figura 4a y b). Dado que los vendajes fueron cortados no podemos estar seguros de si contaba con vendajes individuales en las manos y los dedos, ya que estos se encuentran ahora libres de vendajes al igual que la cabeza y la cara.

En el proceso de momificación no se le realizó excerebración, evidenciado en la indemnidad del etmoides y que el cerebro se halla desecado al interior del cráneo; tampoco hay evidencia de que accedieran al cerebro a través



de la región occipital (Figura 4c y e). Se observa reemplazo de los ojos por telas de lino con forma redondeada al menos en el ojo derecho, ya que el izquierdo no lo conserva del todo. Además se observa un tapón en la nariz y la boca de similares características con una textura granulosa como si fuera un textil recubierto de resinas y sedimentos arenosos (Figura 4d). En las imágenes tomográficas se puede observar la tráquea conservada y posiblemente el corazón, aunque disminuido de tamaño por la desecación (Figura 4f-i). En la zona pélvica se observa un gran tapón de forma redondeada (Figura 4h y j). El cuerpo está cubierto casi por completo con una resina arenosa que se observa de forma densa en el pene y testículos, apareciendo extremadamente radiopaca en las imágenes tomográficas (Figura 4j). Los pies se encuentran articulados y envueltos en conjunto, ladeados hacia la derecha (Figura 4a).

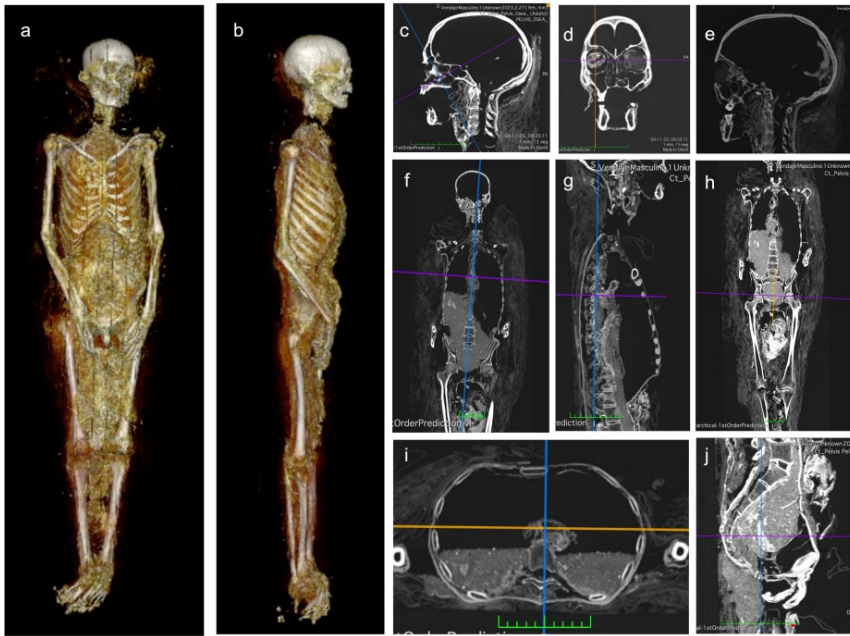


Figura 4. Proceso de momificación: **a.** Vista anterior de individuo masculino; **b.** Vista lateral derecha; **c.** Vista lateral izquierda del cráneo donde se observa el etmoides indemne; **d.** Vista anterior del cráneo donde se observan los tapones en los ojos; **e.** Vista lateral derecha donde se observan restos de cerebro desecado; **f.** Corte coronal donde se observa posible corazón y rellenos de resina; **g.** Corte sagital donde se observan restos de corazón y rellenos; **h.** Corte coronal, donde se observan rellenos en el tronco y un tapón redondo en el interior de la pelvis; **i.** Corte transversal donde se observa probablemente el corazón; **j.** Corte sagital de la pelvis, se observa un tapón redondo y detalle de pene y testículos.



Cuerpo 2023.2.28 (1046-6229)

Diagnóstico del estado de conservación

El cuerpo presenta desprendimiento de unidades anatómicas (cabeza y pies) (Figura 5a) y exposición de los huesos calcáneos del pie. Posee una mortaja de vendas de lino y refuerzos textiles con patrones en zig-zag en la zona del torso, y cuenta con fragmentos de cartonaje en cabeza y pies. Este cuerpo, al igual que el anterior, se encontraba adherido a una tabla de madera por medio de clavos hasta el año 2016 y se diseñó el mismo sistema de embalaje que el cuerpo masculino.

Las alteraciones presentes corresponden a suciedad superficial de manera generalizada, lo cual ocurre del mismo modo con la cromatización en forma de oscurecimiento, pero además presenta cromatización en forma de manchas de color rojizo en el vendaje de refuerzo inferior (Figura 5b). La tela se encuentra altamente friable, con desprendimientos, desfibramientos y algunas perforaciones. Se observan, por último, eflorescencias salinas en muy bajo porcentaje y presencia de coprolito animal, probablemente roedor. Los fragmentos de cartonaje se encuentran craquelados, tanto la capa pictórica como la base de preparación, presentando además faltantes de ambos elementos.



Figura 5. a. Vista general del fardo funerario con cromatización del textil en forma de oscurecimiento y color rojizo, b. Detalle del desfibramiento del vendaje; c. Desprendimiento de los pies.



Perfil bioantropológico y proceso de momificación

El cuerpo corresponde a un individuo femenino adulto joven de 17 a 21 años de edad al morir, lo que se evidencia en la falta de fusión de las epífisis ilíacas. Con respecto al tratamiento mortuario podemos señalar que el cuerpo se halla en decúbito dorsal extendido con los brazos a los costados, las manos estiradas y levemente superpuestas, ambas ubicadas sobre el pubis (Fig. 6a y b). La cabeza se halla separada del cuerpo desde la articulación atlantooccipital, no presenta mandíbula. En el cráneo se observa fractura del etmoides con desprendimiento de la lámina cribosa y la silla turca (Figura 6c y d), ocasionado para la excerebración. Al interior se observa el segmento fracturado del etmoides, parte de la duramadre y restos de cerebro o resinas (Figura 6e).

Se realizó una evisceración completa, donde extrajeron incluso el corazón (Figura 6f). Las manos fueron envueltas individualmente con vendajes de lino, al igual que cada uno de los dedos (Figura 6g). En la pelvis se observa un tapón de vendajes probablemente de lino con rellenos (Figura 6h e i). Si bien los pies están separados del resto del cuerpo, estos se encuentran perfectamente articulados y extendidos (Figura 6j).

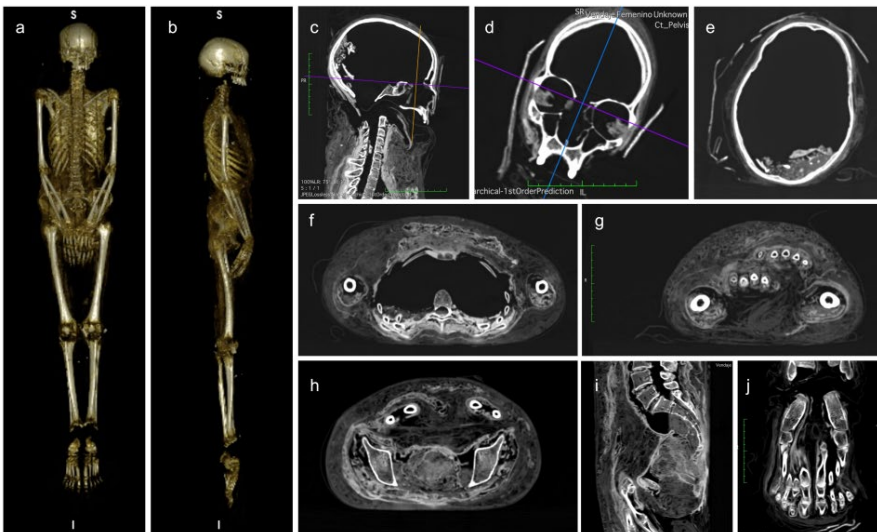


Figura 6. Proceso de momificación: **a.** Reconstrucción 3D, vista anterior; **b.** vista lateral derecha; **c-d.** Corte sagital y coronal del cráneo donde se observa solución de continuidad en la lámina cribosa del etmoides; **e.** Corte transversal del cráneo donde se observan restos de cerebro y el segmento fracturado del etmoides; **f.** Corte transversal del tronco donde no se observa corazón; **g.** Corte transversal donde se observa envoltura individual de los dedos de las manos; **h-i.** Presencia de tapón redondeado al interior de la pelvis; **j.** Corte coronal de los pies visualizándose articulados.



Discusión y conclusiones

En los desiertos se momifican naturalmente los cuerpos gracias a una combinación de factores ambientales, como el clima extremadamente árido, las temperaturas cálidas y los suelos salinos. En conjunto, dichos factores producen una rápida deshidratación de los tejidos que impide la proliferación de microorganismos y otros agentes descomponedores. Esto era de pleno conocimiento de las poblaciones que habitaban los desiertos en el pasado, y tanto en las costas del desierto de Atacama como en los que albergan a Egipto, se generó una cosmovisión en torno a la muerte que requería de la preservación de los cuerpos, desarrollándose la momificación Chinchorro y la egipcia respectivamente, probablemente para asegurar la vida después de la muerte. En el caso Chinchorro este tipo de prácticas comienza con niños, niñas e infantes hace unos 7.500 años AP (Silva-Pinto et al., 2023).

En Egipto, la introducción de tumbas más elaboradas, generalmente de piedra caliza, ocasionaba que los cuerpos se esqueletizaran. De ahí su nombre Sarcófago, que procede del latín *sarcophagum*, que a su vez proviene de dos palabras griegas: *sarx*, *sarkós* (carne), y *phágos* (que come). Para resolver esta problemática los egipcios antiguos idearon la momificación cerca del año 5.000 AP. La momificación artificial se restringió a aquellos que poseían los recursos y derechos necesarios para acceder a este proceso (Ikram, 2015).

Las técnicas de momificación, disponibles solo para ciertas clases sociales, parecen haber sido una garantía de que la élite asegurara su acceso preferencial a la otra vida. Quienes podían costear los procesos, materiales y rituales más complejos y costosos tenían una ventaja en la vida después de la muerte, lo que reflejaba una distinción social incluso en el más allá. El proceso de momificación era no sólo una técnica, sino que constituía la purificación y reconfiguración mágica de la persona, siguiendo los pasos de Osiris, el dios egipcio de la resurrección. Este proceso metafórico y ritual de reensamblaje corporal se consideraba inicialmente un privilegio exclusivo del faraón y su entorno, pero más tarde se extendió a otros sectores de la sociedad (Wade & Nelson, 2013).

Aquellos que aspiraban a ser momificados debían organizar todos los detalles necesarios durante su vida, ya que el proceso era costoso y el tipo y la calidad de la momificación que podían permitirse dependían de sus recursos económicos (Ikram, 2010). Durante el período Ptolemaico, los cuerpos solían envolverse con vendajes cruzados y decorarse con máscaras doradas y figuras del inframundo, aunque los procedimientos eran inconsistentes, a veces omitiendo la extracción de órganos o utilizando cuerpos incompletos o incluso falsos (Ikram & Dodson, 1998).



Si bien los cuerpos analizados presentan algunas alteraciones en su conservación tanto de factores biológicos, físicos y antrópicos, han podido otorgar nueva información sobre la momificación en el antiguo Egipto. Gracias a la aplicación de la tomografía computada, hemos podido examinar la estructura interna de los cuerpos, lo que nos ha proporcionado información sobre su perfil biológico, prácticas funerarias y signos de intervención humana a lo largo del tiempo. Ambos cuerpos presentan características típicas de la momificación egipcia como la extracción de los órganos, el relleno de las cavidades y el uso de tapones en las cavidades. Sin embargo, también exhiben diferencias: el masculino conserva el cerebro en su interior y la lámina cribosa del etmoides intacta, mientras que el cuerpo femenino presenta rotura del etmoides para la excerebración. A su vez, el masculino conserva el corazón, mientras que en el femenino no está presente.

Siguiendo las propuestas de los historiadores de la antigüedad como Heródoto (484-425 a.e.c) y Diodoro (90-30 a.e.c), por mucho tiempo se pensó que la momificación egipcia seguía reglas estandarizadas y fijas, fijas. No obstante, la aplicación de la tomografía computada (Rosendahl, 2011; Saleem & Hawass, 2013; Thompson & Nelson, 2011), ha permitido desafiar las representaciones simplificadas de la momificación egipcia, dando cuenta de la gran variabilidad de dicha práctica.

En este contexto, nuestros hallazgos permiten avanzar en la comprensión de tal variabilidad. En los cuerpos que analizamos, ambos posiblemente del período Ptolemaico, la práctica de la excerebración está presente solo en el cuerpo femenino, este procedimiento que parece estar relacionado con los períodos sociopolíticos del antiguo Egipto. Sin embargo se realizaba incluso durante las épocas griega y romana, cuando ya se reconocía la importancia del cerebro, quizás como proponen Wade y Nelson (2013) como una forma de preservar la identidad egipcia en momentos de dominación extranjera. La extracción del corazón, órgano asociado con la cognición y las emociones, en el caso del individuo femenino puede estar relacionado a una intencionalidad de quitarle a la persona la posibilidad de ser juzgada y pasar a la siguiente vida, lo que podría relacionarse a la falta de la mandíbula, lo cual metafóricamente le impediría pronunciar su nombre y con ello estaría condenada a una segunda muerte (Assmann, 2005; Lekov, 2004).

El tratamiento del corazón, órgano fundamental en la cosmovisión egipcia, es particularmente intrigante, ya que su extracción sugiere complejas asociaciones entre este órgano y la identidad del difunto (Assmann, 2005; Lekov, 2004). Otro caso muy famoso de un cuerpo momificado sin corazón es el del faraón Tutankhamun, cuya momificación presenta varias anomalías si se compara con otros gobernantes de las dinastías XVIII a la XIX e incluso posteriores (Ikram, 2013). Un ejemplo de estas es el pene momificado erecto, que en el caso del



cuerpo masculino que analizamos, si bien el pene no está erecto es bastante llamativo que fueran cubiertos sus genitales con una gruesa capa de resina arenosa que le dan una apariencia muy densa en las tomografías con una radiopacidad similar al hueso.

En el caso de Tutankhamun, Ikram (2013) sugiere que las anomalías en la momificación podrían estar relacionadas con la intención de asemejar el cuerpo al Dios Osiris, dada la leyenda de esta deidad, es posible que también en el individuo 1048, la necesidad de resaltar los genitales masculinos se relacione a la muerte y resurrección de Osiris y la importancia de preservar o reconstruir el pene para la fertilidad en la siguiente vida.

La naturaleza de estas prácticas revela una ideología egipcia sincrética que admitía múltiples versiones de la vida después de la muerte, que como sabemos, reservaba una experiencia más completa y elevada para la élite (Meskell, 1999). Estas manifestaciones, tanto metafóricas como físicas, son evidentes en prácticas como la evisceración y la excerebración, que dismantelaban parcialmente el cuerpo para asegurar su purificación y preservación eterna (Wade y Nelson, 2013).

Queda pendiente determinar si efectivamente el individuo masculino es del período Ptolemaico, ya que aquella asignación fue dada a los sarcófagos, tanto de madera como de cartonaje. Por tanto, mientras no se compruebe con fechados radiocarbónicos y se analice la correspondencia o no con los sarcófagos, la asignación temporal es aún incierta. De todas formas su momificación con anomalías como la falta de excerebración, calzan con las prácticas más erráticas del período Ptolemaico.

Agradecimientos

Especial agradecimiento al Departamento de Imágenes de la Clínica Alemana de Santiago por la realización de las tomografías computadas; a Gabrielle Henique, del Master Patrimoine et Musée de la Universidad Paris 1 Panthéon Sorbonne por la investigación histórica; al Dr. Mario Castro Director del Museo Nacional de Historia Natural (MNHN); al Sr. Cristian Becker, Jefe científico y curatorial del MNHN, por las gestiones y llevar los cuerpos a tomografía.



Referencias bibliográficas

Archivo Histórico Administrativo Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) (1885). Cartas enviadas al director del Museo Nacional.

Assmann, J. (2005). *Death and Salvation in Ancient Egypt*. Cornell University Press.

Begerock, A. M., Loynes, R., Peschel, O. K., Verano, J., Bianucci, R., Armijo, I. M., & Nerlich, A. G. (2022). Trauma of bone and soft tissues in South American mummies—New cases provide further insight into violence and lethal outcome. *Frontiers in Medicine*, 9. <https://doi.org/10.3389/fmed.2022.962793>

Böni, T., Rühli, F. J., & Chhem, R. K. (2004). History of paleoradiology: Early published literature, 1896-1921. *Canadian Association of Radiologists Journal*, 55(4), 203.

Buikstra, J., & Ubelaker, D. (1994). *Standards for data collection from human skeletal remains* (Research Series No. 44). Arkansas Archeological Survey.

Chhem, R. (2008). Paleoradiology: History and new developments. In R. Chhem & D. Brothwell (Eds.), *Paleoradiology: Imaging mummies and fossils* (pp. 1-20). Springer.

Cramer, L., Brix, A., Matin, E., Rühli, F., & Hussein, K. (2018). Computed tomography—detected paleopathologies in ancient Egyptian mummies. *Current Problems in Diagnostic Radiology*, 47(4), 225-232.

González, C., Valenzuela, G., & Acevedo, N. (2009). Egiptología en Chile: Reflexiones iniciales sobre la colección egipcia del Museo Nacional de Historia Natural, Santiago. *Boletín Museo Nacional de Historia Natural*, 58, 105-120.

Harwood-Nash, D. C. (1979). Computed tomography of ancient Egyptian mummies. *Journal of Computer Assisted Tomography*, 3(6), 768-773.

Ikram, S. (2010). Mummification. *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 1(1).

Ikram, S. (2013). Some thoughts on the mummification of King Tutankhamun. Institut des Cultures Méditerranéennes et Orientales de l'Académie Polonaise des Sciences. *Études et Travaux*, XXVI, 291-301.

Ikram, S. (2015). *Death and Burial in Ancient Egypt*. The American University in Cairo Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2ks6wq0>

Ikram, S. (2023). Recipes and ingredients for ancient Egyptian mummification. *Nature*, 614, 229-230.

Ikram, S., & Dodson, A. (1998). *The Mummy in Ancient Egypt. Equipping the Dead for eternity*. Londres: Thames and Hudson.

Immel, A., Le Cabec, A., Bonazzi, M., Herbig, A., Temming, H., Schuenemann, V. J.,



... & Krause, J. (2016). Effect of X-ray irradiation on ancient DNA in sub-fossil bones—Guidelines for safe X-ray imaging. *Scientific reports*, 6(1), 32969.

Klales, A. R., Ousley, S. D., & Vollner, J. M. (2012). A revised method of sexing the human innominate using Phenice's nonmetric traits and statistical methods. *American Journal of Physical Anthropology*, 149(1), 104-114.

Koenig, W. (1896). *Photographien von Röntgen-Strahlen aufgenommen im physikalischen Verein zu Frankfurt a. M.* Johan Ambrosius Barth.

Krogman, W. M., & Iscan, M. Y. (1986). *The human skeleton in forensic medicine* (2nd ed.). Charles C. Thomas.

Lekov, T. (2004). The formula of the 'giving of the heart' in ancient Egyptian texts. *Journal of Egyptological Studies*, 1. <http://eprints.nbu.bg/90/>

Meindl, R. S., & Lovejoy, C. O. (1985). Ectocranial suture closure: A revised method for the determination of skeletal age at death based on the lateral-anterior sutures. *American Journal of Physical Anthropology*, 68(1), 57-66.

Meskill, L. (1999). *Archaeologies of Social Life: Age, Sex, Class et cetera in Ancient Egypt*. Blackwell Publishers.

Mostny, G. (1940). Las momias egipcias conservadas en el museo. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 18, 87-102.

National Institute of Biomedical Imaging and Bioengineering (NIBIB). (2013). Magnetic resonance imaging (MRI) and computed tomography (CT). Extraído de <https://www.nibib.nih.gov/>

Philippi, R. A. (1886). Museo Nacional: artículo de su director don Rodolfo A. Philippi sobre la Momia egipcia de este establecimiento. *Anales de la Universidad de Chile*, 69—74. <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/20006>

Previgliano, C., Ceruti, C., Reinhard, J., Araoz, F., & Diez, J. (2003). Radiologic evaluation of the Llullaillaco mummies. *American Journal of Roentgenology*, 181(6), 1473-1479.

Rageot, M., Hussein, R. B., Beck, S., Altmann-Wendling, V., Ibrahim, M. I., Bahgat, M. M., Yousef, A. M., Mittelstaedt, K., Filippi, J. J., Buckley, S., Spiteri, C., & Stockhammer, P. W. (2023). Biomolecular analyses enable new insights into ancient Egyptian embalming. *Nature*, 1-7.

Rosendahl, A. (2011). The radiological investigation of Egyptian mummies: An overview. *International Journal of Paleopathology*, 1(2), 91-98. <https://doi.org/10.1016/j.ijpp.2011.04.001>

Saleem, S. N., & Hawass, Z. (2013). Variability in brain treatment during mummification of royal Egyptians dated to the 18th-20th dynasties: MDCT findings correlated with the



archaeologic literature. *AJR American Journal of Roentgenology*, 200(4), W336–W344. <https://doi.org/10.2214/AJR.12.9405>

Saleem, S. N., & Hawass, Z. (2021). Computed tomography study of the mummy of king Sequenre Taa II: New insights into his violent death. *Frontiers in Medicine*, 89.

Sanhueza, C. (2016). Objetos Naturales en movimiento. Acerca de la formación de las colecciones del Museo Nacional de Chile (1853-1897). *Revista de humanidades* (Santiago. En línea), (34), 143-169.

Santos, D. M. (2022). La inscripción frontal del ataúd de Tasheritmin. *Horus, Boletín Egiptológico*, 2, 41-67.

Silva Joro, D. (2018). *Entre objetos museísticos, curiosidades y suvenires: el caso de tres momias egipcias en Chile* (mediados del siglo XIX-inicios del siglo XX) [Tesis de pregrado, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/148675>

Silva-Pinto, V., Castro, M., Valenzuela-Sánchez, Y., Tonko-Huenucoy, A., Montoya, C., Gálvez, M., & Biers, T. (2023). The usefulness of CT scan for the construction of mummies replicas to museography: Social and ethics perspective. En T. Biers & K. S. Clary (Eds.), *The Routledge Handbook of Museums, Heritage, and Death*. Routledge, London.

Sutherland, M. L. (2019). Use of computed tomography scanning in a “virtual” bioarchaeology of care analysis of a Central Coast Peruvian mummy bundle. *International Journal of Paleopathology*, 25, 129-138.

Thompson, R. C., & Nelson, A. J. (2011). The application of non-invasive imaging techniques in the study of ancient Egyptian mummification. *Egyptian Archaeology*, 39, 22-25. <https://doi.org/10.1017/S0307513300017976>

Wade, A. D., & Nelson, A. J. (2013). Evisceration and excerebration in the Egyptian mummification tradition. *Journal of Archaeological Science*, 40(12), 4198-4206. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2013.06.017>

Webb, P., & Suchey, J. (1985). Epiphyseal union of the anterior iliac crest and medial clavicle in a modern multiracial sample of American males and females. *American Journal of Physical Anthropology*, 68(4), 457-466.

Walker, P. L. (2008). Sexing skulls using discriminant function analysis of visually assessed traits. *American Journal of Physical Anthropology*, 136(1), 39-50.

White, T. D., Black, M. T., & Folkens, P. A. (2011). *Human osteology*. Academic Press. 1-3, 100-117.





El tablero de la momia de Hori en el Museo August Kestner: papel y significado en el corpus amarillo

Rogério Sousa – Centro de Historia, Universidad de Lisboa
Christian Loeben – Museo August Kestner de Hannover

El tablero de la momia de Hori destaca no sólo como una magnífica obra de artesanía, sino también por su significado en el contexto de los ataúdes amarillos, fabricados en Tebas desde la dinastía XX hasta principios de la dinastía XXII. El objeto fue adquirido por Peter Munro (1930-2009),¹ cuando se convirtió en director del entonces llamado Museo Kestner de Hannover en 1970. Según la información disponible en el libro de inventario del museo y la ficha de inventario correspondiente, Munro compró el objeto al comerciante de arte afincado en París Jean-Loup Despras («J.-L. Despras» en el libro; «Dèpras» en la ficha), que parece haber fallecido en 2001 y era propietario de la galería de arte «Galerie Orient-Occident», que existió hasta principios de la década del año 2000 en el número 5 de la rue des SaintsPères, en el distrito VI de París. Desgraciadamente, no se ha conservado ninguna información sobre la procedencia del objeto más allá de la galería en la que fue comprado.

Hasta el momento el objeto ha permanecido insuficientemente publicado,² lo que ha dificultado la percepción de su papel en el contexto más amplio de los ataúdes amarillos.

1 Sobre Munro, véase el obituario de Loeben 2012 (con bibliografía).

2 Hasta hoy todas las publicaciones con fotografías son: Munro 1977 (fotografías en blanco y negro); Munro 1978 (con una foto en color de la parte superior); Munro 1982 (fotografía en blanco y negro) y Dettmer 1998 (con una fotografía en color de toda la pieza); Loeben 2018, 200, 228.



Descripción formal

El objeto es la única pieza que se conserva de un conjunto anidado de tipo amarillo. Se trata de un tablero de momia de 159 cm de longitud. El objeto revela un excelente nivel de artesanía, tanto en términos de carpintería como de trabajo pictórico. Desde el punto de vista técnico, el objeto es exquisito. Fue elaborado a partir de un solo tronco, que fue tallado y ahuecado de tal manera que literalmente se asemeja a una cáscara de huevo delgada, una característica que se encuentra con frecuencia en los tableros de momia que datan de finales del período ramésida. A pesar de la delgadez del objeto, solo hay unas pocas grietas, la mayoría de ellas visibles solo desde el reverso.

Alrededor de la cara hay una grieta que muestra que se añadió una gruesa tabla de madera a la estructura del tablero de la momia para tallarla. Las manos también fueron talladas por separado y unidas al tablero de la momia. En su día sujetaban objetos, pero solo se conserva in situ la parte inferior de un signo *tjet*. La técnica empleada para fijar estos objetos consistía en tallar muescas a ambos lados de los puños, en las que se incrustaban tacos para fijar los respectivos símbolos, también tallados en madera.

De manera bastante excepcional en el corpus amarillo, las orejas y los puños están tallados en la tabla del tablero de la momia, y no por separado, como es la regla durante la Dinastía XXI, que puede ser usada como criterio de datación temprana. También indicativo de una datación temprana es la coloración de la piel, que es rojiza, parecida a la combinación de colores que todavía se usa en el período ramésida y que deriva de los ataúdes con vestimentas festivas.

En el estribo, una grieta de gran tamaño muestra que los pies también fueron tallados mediante la fijación de una tabla en esta zona. Se detectan cuatro agujeros a lo largo de la parte inferior del estribo, lo que sugiere que se colocó otra tabla en el tablero de la momia para cerrar la parte inferior de los pies. El estribo formado de esta manera es una característica extremadamente excepcional en los tableros de momia y no está atestiguado en ningún otro lugar.

El trabajo escultórico del objeto es excelente, particularmente en la cabecera. La peluca tripartita está intrincadamente tallada con motivos de trenzado. La punta de la nariz está ligeramente rota. El cuello y la orejera derecha también muestran vestigios de impactos que fragmentaron la decoración. La calidad del trabajo escultórico se revela en los volúmenes del torso y el abdomen. Las rótulas y las piernas están elegantemente talladas y, una vez levantada en posición de pie, la tabla de la momia realmente parecería una estatua de madera de tamaño natural del difunto.



El tablón de madera se recubrió con lino, que se pegó a la superficie de madera para soportar la capa pictórica. A continuación, se aplicó una fina capa de yeso sobre el lino para alisar la superficie. Luego, se realizó el trabajo de pintura sobre esta superficie. La calidad de este trabajo preparatorio explica la buena conservación de la capa pictórica.

Es interesante observar que el artesano que pintó el ramo de lotos en la corona de la cabeza no siguió los contornos tallados previamente por el grabador, y las hojas de loto que pintó son mucho más pequeñas que las originales talladas por el escultor. Las trenzas del cabello están talladas en relieve, lo que también es un criterio de datación temprana.

Una vez finalizada la pintura, se aplicó selectivamente un barniz transparente de color amarillento sobre el rostro, el cuello y todas las inscripciones e imágenes. De este procedimiento se obtiene un claro contraste entre las zonas barnizadas, que son amarillentas, y el fondo sin barnizar, que permanece blanco. Se ha puesto especial cuidado en el barnizado de las inscripciones que recorren el centro de la tapa. En este caso, debido a la forma cóncava de la zona entre las piernas, el barniz se derramó por las bandas de texto concentrándose en la sección inferior, junto al pie de cama, lo que sugiere que el objeto permaneció en posición horizontal después de haber sido barnizado.

El reverso del tablero de la momia estaba simplemente pintado de color rojo oscuro.

En tiempos modernos, el objeto fue reparado. En el lado derecho, fragmentos sueltos de madera fueron pegados a la estructura principal del tablero de la momia. El rostro muestra vestigios de una restauración moderna que reconstruyó el mentón. Para lograr este propósito, se agregó pasta y posteriormente se pintó para que coincidiera con la coloración original de la cara. Originalmente, es probable que se haya tallado una perilla en el mentón.

Las escenas representadas a lo largo de la sección inferior muestran un contorno negro inusual para resaltar los brazos y las manos del difunto, que probablemente fueron añadidos por un restaurador contemporáneo. Poco antes de que el objeto fuera vendido al Museo, en el cabecero el contorno de los ojos es negro, lo que también parece ser un añadido moderno. Es posible que el restaurador limpiara el fondo blanquecino para que el contraste con los motivos barnizados fuera más intenso. En algunos puntos puede que llegara incluso a eliminar el pigmento original para lograr este objetivo, como en el disco solar que sostiene el escarabajo alado (sección central), cuyo color original (probablemente rojo) fue eliminado por completo.



Iconografía

Como todos los objetos del corpus amarillo, la decoración del tablero de la momia se muestra según diferentes composiciones.

Sección superior

La representación principal del difunto se encuentra en la parte superior del objeto, representando el torso desde la cabeza hasta los antebrazos, cruzados sobre el pecho.

El difunto es representado como un ser divino transfigurado. Se le muestra con la piel roja, un color asociado a la radiación solar, y lleva una peluca divina que antaño estaba pintada de azul oscuro, para imitar el lapislázuli, el cabello convencional de los dioses. Está profusamente tallada para sugerir un cabello empanado. Las líneas cosméticas estaban pintadas de azul y la pupila del ojo de negro. La nariz ganchuda conserva un delicado estilo ramésida, con las fosas nasales delineadas en rojo. Otros detalles anatómicos están delineados en rojo, como los párpados, los labios y las orejas. Los lóbulos de las orejas están representados como perforados.

La peluca está adornada además con una diadema floral que se utilizaba como símbolo de la resurrección del difunto y su estatus divino. Un ramo de flores cuelga de la coronilla de la cabeza. Está compuesto por una flor de loto y capullos bellamente intercalados con flores de amapola. Los ramos de loto se integraron en la decoración de los ataúdes en el período ramésida temprano como símbolo de renacimiento. Entre las orejeras de la peluca, un collar corto muestra once bandas monocromáticas pintadas alternativamente en rojo, azul y verde.

El torso muestra al difunto con los brazos cruzados sobre el pecho, una pose tradicionalmente asociada con el estatus real. Los puños están pintados de rojo y en ellos se encuentran emblemas sagrados que aluden a la resurrección de Osiris: en el puño derecho izquierdo se pueden ver vestigios del signo *tjet*, que alude a la protección otorgada por la diosa Isis. En el lado opuesto, es probable que se sostuviera un signo *djed*, que simboliza la perdurable existencia de Osiris.

Los antebrazos están profusamente decorados con brazaletes de diversos tipos, todos ellos mostrando el estatus divino del difunto. Los brazaletes geométricos tienen como objetivo identificar al difunto con Osiris, mientras que los brazaletes con decoración figurativa lo asocian con un séquito divino que muestra a los cuatro hijos de Horus, Thoth y Anubis (derecha), y Anubis, Osiris, Isis y Neftis (izquierda).



Los codos del difunto están decorados con grandes flores de loto para asegurar la regeneración de su cuerpo, una característica que sólo se encuentra en el cuerpo amarillo.

La característica más importante de la sección superior es el collar *usekh* (*usekh* significa literalmente «ancho»), que cubre los hombros y la parte superior del torso. Durante el período ramésida y la dinastía XX, durante los ritos de momificación se utilizaban guiraldas florales para otorgar al difunto los poderes de la vida. Se seleccionaron varios tipos de plantas con el objetivo de proporcionar al difunto los poderes de la vegetación asociados con la regeneración. El gran collar representado en el tablero de la momia de Hori muestra flores de loto intercaladas con amapolas y flores de acacia, brotes de persea y frutos de mandrágora. Todos estos elementos florales se eligen para desempeñar un papel en el renacimiento y la regeneración del difunto. Los broches del collar están decorados con la cabeza de un halcón y amapolas, aludiendo a la protección mágica de Isis y Neftis (aquí representada en forma de ave). Desde el punto de vista simbólico, el amplio collar simboliza a las diosas de la momificación que abrazan al difunto para devolverle la vida.

La zona de los brazos está pintada de blanco y muestra al dios Ptah-Sokaris, representado como un halcón que reposa sobre el signo *nub*. Este dios de la luz está etiquetado aquí como «Sokaris, señor del santuario *shetyt*», es decir, el dios que habita en el lugar secreto donde tiene lugar la resurrección. Se le asocia con el ojo *wedjat*, el símbolo de la regeneración y la curación.

Sección central

Sobre el abdomen del difunto, un cuadro transversal representa al dios Khepri, el dios del sol matutino, que se levanta de un gran pilar *djed*, símbolo de la existencia eterna de Osiris, el rey del inframundo. El dios Khepri está representado como un escarabajo que sostiene el disco solar con sus patas delanteras. El insecto se utiliza en la iconografía egipcia debido a su significado jeroglífico: “El que se transforma” o “El que se manifiesta”. El escarabajo alado representa el ciclo interminable del sol, que se levanta cada mañana desde el inframundo, siempre más joven y rejuvenecido, mientras que el pilar *djed* representa la existencia eterna del dios Osiris, que descansa en la dimensión atemporal del duat (inframundo). Esta poderosa imagen resume así los dos aspectos complementarios de la eternidad.

Esta composición central está flanqueada por dos dioses arrodillados en adoración, denominados “Enéada del Cielo” (izquierda) y “Enéada de la Tierra” (derecha), que simbolizan literalmente “Todos los dioses del Cielo y la Tierra” que alaban al sol naciente al amanecer.



El difunto es testigo de este acontecimiento cósmico, en su doble manifestación de pájaro Ba y en forma humana. Como halcón con cabeza humana se le representa como el “Ba viviente”, levantando los brazos en señal de adoración. Por otra parte, también se le representa en forma completamente humana, levantando un brazo e inclinando el otro hacia el pecho, un gesto que se realiza típicamente para mostrar respeto hacia una autoridad superior, que en este caso es el misterio reverenciado del que está siendo testigo.

Sobre estas escenas, seis columnas de texto muestran un breve himno a Re-Horakhty.

En el lado derecho:

Alabando a Re-Horakhti, cuando se eleva sobre el horizonte oriental junto a Osiris, el superior de los servidores del Templo de Amón, Hori, el justificado, que es divino en la necrópolis como la Gran Enéada.

A la izquierda:

Alabanza a Re-Horakhty, cuando se pone en Ankhet, por Osiris, el superior de los sirvientes del Templo de Amón, Hori, el Justificado. Recibe ofrendas como los dioses.

Los textos aluden así a todo el ciclo del sol, al que está asociado el difunto y a partir del cual se le dignifica plenamente como dios.

Sección inferior

La disposición del cuerpo inferior muestra una composición dispuesta a modo de díptico, mostrando dos tabiques longitudinales, cada uno de ellos con cuatro registros.

Primer registro

En el lado derecho, el difunto realiza una ofrenda de incienso ante Osiris, el rey del inframundo. El dios está representado dentro de un santuario shetyt, que se asocia con la transformación y la resurrección. El dios está oculto bajo una hermosa cubierta de cuentas rojas, utilizada tradicionalmente en contextos funerarios y en vestimentas divinas.

Hori lleva una peluca festiva y una perilla corta, y lleva un signo tjet que cuelga de su brazo. Junto a sus pies se encuentra un tótem *imiwt*, un artefacto ritual asociado con la resurrección de Osiris.

La inscripción de la etiqueta se refiere a <Osiris, el gran dios, gobernante de la Duat. Sobre el difunto hay cuatro columnas de inscripciones que dicen:

Adorando a Osiris, señor de la eternidad, para que dé todas las cosas perfectas y puras a la Osiris, el Superior de los servidores del Templo de Amón, Hori, el Justificado.



En el lado izquierdo de la pared se muestra una escena complementaria en la que el difunto adora al dios con cabeza de halcón Horakhty-Atum, que aparece calvo e imberbe, luciendo prendas ceremoniales y joyas.

Delante del santuario divino hay una mesa de ofrendas provista de panes, un vaso de libación y una flor de loto. En el interior del santuario, el dios Horakhty-Atum sostiene los cetros reales *heka* y *nekhakha*, y tres largos bastones con la forma de los jeroglíficos *djed* («estabilidad»), *ankh* («vida») y *was* («poder»). La inscripción de la etiqueta hace referencia a «HorakhtyAtum, Señor de Maat», es decir, la forma primigenia del gobernante del universo.

Sobre el difunto hay cuatro columnas de inscripciones que dicen:
Adorando a HorakhtyAtum, el padre de los dioses, para que se le dé justificación a Osiris, el Superior de los sirvientes del Templo de Amón, Hori, el justificado.

Segundo registro

En el lado derecho, el difunto se encuentra ante el dios Bennu, con cabeza de garza, levantando los brazos en señal de adoración. Hori aparece calvo y sin barba, de pie ante la mesa de ofrendas del dios, que está sentado en un trono oculto en el interior de un santuario *shetyt*. El dios sostiene un bastón largo y los cetros reales *heka* y *nekhakha*. La inscripción de la etiqueta hace referencia a «Bennu, gran dios, señor de Maat». El dios Bennu, identificado por los griegos con el mítico Fénix, está asociado con la resurrección y con el poder de la vida para resurgir de la muerte.

Sobre el difunto hay tres columnas de inscripciones que hacen referencia:
El Osiris, el Superior de los servidores del Templo de Amón, Hori (el justificado), el Señor de los venerables, en paz.

En el lado opuesto, el difunto se encuentra de pie ante el dios Nefertum, levantando los brazos en señal de adoración. Hori está vestido con ropas ceremoniales, ahora con una peluca festiva y una perilla corta. Delante del santuario divino se encuentra una mesa de ofrendas, provista de panes, un recipiente y una flor de loto. Nefertum aparece dentro de un santuario *shetyt*, sentado en un trono, sosteniendo un cetro real y un largo bastón *was* (que significa «poderoso»). El monograma que aparece en la parte superior de su cabeza muestra la flor de loto primordial con dos plumas altas. El texto adjunto hace referencia a: *Nefertum, el protector de las Dos Tierras de Horushekenu, Señor del Ka.*

Nefertum (cuyo nombre significa literalmente «el joven Atum») encarna la manifestación recién nacida del dios solar primigenio Atum, asociado con la



creación del mundo, y por tanto con el renacimiento.³ Sobre el difunto hay tres columnas de inscripciones que hacen referencia a:

El Osiris, el Superior de los sirvientes del Templo de Amón, Hori.

Tercer registro

Los cuatro hijos de Horus, las deidades tradicionalmente asociadas con las vísceras de los difuntos, se representan como dioses momificados en cuclillas sobre estandartes divinos, todos ellos sosteniendo el cetro *nekhakha*. A sus pies hay ofrendas de alimentos, que incluyen panes, cestas, cebollas, calabacines y una flor de loto.

En el lado derecho, figuran Imsety y el dios con cabeza de chacal Duamutef, las deidades que protegen el hígado y el estómago, respectivamente (Fig. 34Viñeta E). Sobre estos dioses figuran seis columnas de texto con la siguiente inscripción (Fig. 39):

Imsety, hijo de Osiris, señor de la eternidad, para que dé todas las cosas de que viven los dioses. Duamutef, hijo de Sokaris, señor del santuario shetyt.

En el lado izquierdo figuran el dios con cabeza de babuino Hapy y el dios con cabeza de halcón Qebehsenuef, que protegen los pulmones y los intestinos, respectivamente (Fig. 34Viñeta F). Sobre estos dioses figuran seis columnas de texto con la siguiente inscripción (Fig. 40):

Hapy, hijo de Osiris, señor de la eternidad, para que dé todas las cosas de que viven los dioses. Qebehsenuef, hijo de OsirisSokaris.

Cuarto registro

El dios Thoth se arrodilla ante una diosa momiforme de pie, agarrando el mástil del cielo. En el lado derecho figura la diosa Neith, mientras que en el izquierdo está representada la diosa Selkit. Tanto Selkit como Neith protegen los vasos canopos, ya que están asociados con el Sur y el Norte, respectivamente. La zona superior está inscrita con los nombres y títulos de estas deidades:

Neith, la grande.

Thoth, Señor de los Jeroglíficos, escriba veraz de la Gran Enéada (lado derecho).

Selkit.

Thoth, el sustituto de Ra, Señor de Maat (lado izquierdo).

3 El dios Nefertum está asociado con una forma rara del dios Horus (Horus del ungüento *hekenu*) que está estrechamente asociado con Nefertum, particularmente en Menfis. Véase LdÄ, vol. III, col. 1.



Campo de pie

Normalmente, en los tableros de momias no hay pie de cama. De forma bastante excepcional, el tablero de momias de Hori incluye un pie de cama decorado con viñetas invertidas que representan diosas en duelo, exactamente como se supone que se encuentra en la tapa de un ataúd.

En la pared derecha, Isis está en cucullas sobre un símbolo *nub* realizando un ritual de duelo. En la parte superior, una inscripción en la etiqueta hace referencia a «Isis, la dama del cielo». Otros jeroglíficos están representados de forma imprecisa, como la palabra «agua» y los signos *nefer* («bueno») y el ojo *wedjat*.

En la partición izquierda se muestra de manera similar a Neftis en duelo, con la inscripción de la etiqueta que hace referencia a «Neftis, la hermana divina».

A lo largo del borde del pie de cama se dispone un friso de bloques.

Comentario

En el tipo amarillo, la disposición del tablero de la momia está compuesta por la yuxtaposición de varias composiciones independientes que se combinan perfectamente para formar una unidad completa.

Uno de los aspectos más interesantes de la tipografía amarilla reside en la manera en que se negocia la innovación y el cumplimiento de las reglas en cada sección. Por regla general, los diseños innovadores son muy apreciados en la tipografía amarilla. Sin embargo, esta búsqueda rara vez se extiende al diseño del objeto en su conjunto. En cambio, las innovaciones suelen limitarse a una o dos secciones solamente. El tablero de momias de Hori muestra la mayoría de las características detectadas en el esquema básico de la tipografía amarilla, la etapa más temprana detectada en este corpus,⁴ donde se representa al difunto mostrando los antebrazos cruzados sobre el pecho, la sección central presenta dos registros que muestran a la diosa alada Nut con el escarabajo solar,⁵ y la sección inferior muestra dos tabiques laterales.⁶

Sin duda, el cuadro pictórico que más a menudo se asocia con los diseños innovadores es la sección central.⁷ El tablero de momias de Hori constituye un ejemplo excepcional de un cuadro sumamente innovador.

4 Souza 2021, 157. Souza 2020b, 15.

5 Para la sección central del esquema básico, véase Souza 2018a, 99-106.

6 Para la sección inferior del esquema básico, véase Souza 2018a, 133-134.

7 Souza 2018b. Souza 2014.



La genealogía de la sección central deja claro que este cuadro está profundamente arraigado en la imaginería de la diosa madre celestial, que engendra al dios del sol representado como un escarabajo sagrado. Hasta el primer cuarto de la dinastía XXI, esta idea se expresaba mediante la asociación de dos registros: el primero que muestra un motivo solar (escarabajo sagrado o barca solar) y el segundo que muestra a la diosa madre alada.

En el tablero de la momia de Hori, este esquema de decoración se pasó por alto por completo. La diosa madre celestial simplemente se eliminó y se favoreció la imagen solar. La escena se centra dramáticamente en el amanecer: Khepri, el sol naciente, emerge del pilar *djed*, que en sí mismo es la encarnación de Osiris. La escena es una composición visual excepcional que muestra al sol de la mañana saliendo de las profundidades del inframundo, saludado por todos los dioses del Cielo y la Tierra, y el difunto que presencia este evento junto con su propio Ba.⁸

Esta escena única no se encuentra documentada en el repertorio de la sección central, y se destaca como una representación visual de declaraciones teológicas altamente elogiadas que probablemente se expresarían en himnos de alabanza al dios supremo:

*Alabado seas, Atón del día,
Creador de todo, que hace que todos vivan. Gran halcón, de plumas
brillantes, Escarabajo que se levantó,
Creador de sí mismo, increado (...).*

Estela de los hermanos Suti y Hor (BM 826)

*¡Qué espléndido y perfecto eres, Atum-Horakhti! Cuando aparezcas
en gloria en el horizonte del cielo
¡De la boca de todo hombre sale la alabanza! (...)
Las Dos Tierras se vuelven hacia ti,
Oh dios primordial, guardián del misterio de la eternidad, príncipe de
los límites de la eternidad (...).*

Tumba de Horemheb en Saqqara.

8 Este es un ejemplo de una composición irregular que muestra que las innovaciones no siempre se integraron en El esquema normativo de la composición. Algunas experiencias, como la observada en el tablero de Hori, resultaron únicas. Véase Sousa 2018a, 180.



La escena muestra magníficamente cómo la iconografía podía utilizarse magistralmente para transmitir las mismas ideas que se expresaban en los textos producidos bajo la influencia de la nueva teología solar desarrollada a partir del reinado de Hatshepsut en adelante.⁹

Desde el punto de vista formal, esta composición también es excepcional, ya que las alas del escarabajo solar se extienden mucho más allá de los límites de la sección central y cubren los antebrazos del difunto, como si los límites entre estas secciones se hubieran difuminado. La sección central de Hori ofrece así un ejemplo excepcional de cómo las reglas más fundamentales del tipo amarillo pueden ser desafiadas audazmente con el objetivo de crear una composición que fuera verdaderamente vista como «única en su tipo».

En contraste con esta sección, la disposición de la sección inferior sigue la mayoría de las convenciones y principios de composición esperados que suelen regir este cuadro. En los conjuntos de ataúdes más antiguos, la sección inferior suele incluir a Osiris, Sokaris, los Hijos de Horus y Thoth.¹⁰ Nefertum y Bennu están excepcionalmente representados y aún más lo está la representación de HorakhtyAtum, ya que la contraparte habitual de Osiris es PtahSokaris.¹¹ La comunidad de deidades involucradas en el tablero de la momia de Hori es, por lo tanto, excepcionalmente rica.

Otra característica interesante de la representación de las deidades en la sección inferior es la polaridad que sugieren: los dioses que aparecen en los dos primeros registros del lado izquierdo tienen connotaciones solares (HorakhtyAtum y Nefertum), mientras que en el lado derecho se encuentran dioses del inframundo (Osiris y Bennu). Las deidades representadas en la sección inferior se mostraban así para sugerir un contraste entre el inframundo (lado derecho) y el reino primigenio de la luz (lado izquierdo). Ambos ejes acaban fusionándose en el motivo principal de la sección central, el escarabajo solar que se eleva desde el pilar *djed*.

Hasta mediados de la Dinastía XXI, la sección inferior siguió siendo el área pictórica más larga de la tapa. Simbólicamente, esta sección reproduce la disposición de las puertas de un santuario, lo que implica obviamente la asociación del ataúd con un relicario donde se guarda un dios. En esta «puerta»

9 A. y C.

10 Véanse los tableros de momias de Tabasety (Antimuseet en Aarhus, 9530: Sousa 2020d, 4364) y Heritubekhet (Staatliche Sammlung für Ägyptische Kunst en Munich, ÄS 12 a: Sousa 2020c, 27-42).

11 La sección inferior de la tapa de Panebmontu (Inv. E 13029, Museo del Louvre en Seipel 1989, n° 472-473), datada del periodo ramésida tardío, también incluye a los dioses Bennu y Horakhty.



simbólica el difunto es representado en las escenas rituales exactamente de la misma manera que el rey es representado en relieves de templos, interactuando con los dioses.¹² Los aspectos políticos y religiosos de esta lectura hicieron que la sección inferior fuera tan importante durante este período.

En el tablero de la momia de Hori, la importancia que se da a esta sección se detecta en la calidad del trabajo pictórico, que es notable, sobre todo en la decoración de los santuarios del primer registro. Las deidades están extremadamente bien diseñadas y la atención prestada a los detalles hace de estas viñetas obras pictóricas verdaderamente excepcionales, en ningún sentido inferiores a las pinturas de las tumbas ramésidas.

Además, la parte inferior está llena de otras sutilezas visuales. En cada registro, el difunto aparece calvo e imberbe en un lado y con peluca y perilla festivas en el otro, siempre de forma complementaria, probablemente mostrando diferentes atributos sacerdotales.

En el primer registro, el más importante del cuadro, el difunto lleva un símbolo que cuelga de su brazo. A la izquierda, este símbolo es un pilar *djed* (Fig. 36), mientras que a la derecha, es un signo *tjet* (Fig. 35), que también coinciden con los símbolos que el difunto agarra en los puños tallados en la sección superior.

Los dos registros inferiores aluden a las deidades que protegen las vísceras del difunto. A partir del periodo ramésida tardío, los vasos canopos quedaron obsoletos y los órganos internos se volvieron a colocar en la momia. Quizás por este motivo, la iconografía anteriormente asociada a los vasos canopos quedó impresa en las tapas y en los tableros de las momias. Así, el tercer registro muestra a los cuatro Hijos de Horus, mientras que el cuarto registro ilustra a las deidades guardianas del Norte y del Sur, Neith y Selkit, respectivamente. Isis y Neftis, las deidades protectoras del Este y del Oeste, están representadas en el pie de cama, como diosas de luto. Este esquema tendría correspondencia en la propia momia de Hori, donde se habrían colocado cuatro figurillas de cera que representan a los Hijos de Horus en la cavidad corporal, cada una asociada a sus propias vísceras.¹³

El pie de cama de Hori también es una característica excepcional, ya que esta sección normalmente se elimina de los tableros de momias.¹⁴ Pasando por alto esta regla, el tablero de momias de Hori tiene la forma completa de

12 Sousa 2018a, 200.

13 Elliot Smith 1906.

14 Véanse los tableros de momias de Tabasety (Antimuseet en Aarhus, 9530: Sousa 2020d, 4364) y Heritubekhet (Staatliche Sammlung für Ägyptische Kunst en Munich, ÄS 12 a: Sousa 2020c, 2742).



una tapa más pequeña. Esta forma se encuentra a menudo en los tableros calados ramésidas, mientras que los tableros de momias de la dinastía XXI son aplanados.¹⁵

En contraste con estas características, el esquema decorativo de la cabecera y de la sección superior parece más bien convencional, pero también aquí encontramos características excepcionales. La coloración de la piel es rojiza, una característica que por lo demás es común en los primeros ataúdes ramésidas del tipo protoamarillo. En este objeto, el difunto lleva una peluca trenzada, una característica que se asocia sistemáticamente con los enterramientos de la alta élite que datan del período ramésida tardío.

Finalmente, el collar floral refuerza la idea de que estamos ante una tapa más pequeña y no ante una momia aún completamente establecida. En el diseño de esta última, es frecuente detectar una banda rojiza que rodea el collar floral, una banda que siempre está ausente en las tapas.¹⁶ En el objeto de Hori, esta banda rojiza falta, lo que demuestra nuevamente que está completamente diseñado a imagen de una tapa.

En definitiva, resulta perfectamente evidente que en el ataúd de Horus se representa al difunto como un dios justificado que literalmente se eleva desde el umbral del inframundo como si se tratase de una puerta celestial. La obra pictórica sugiere, por tanto, una identificación del ataúd con un santuario del inframundo. Desde el punto de vista mágico, este objeto permite al difunto presenciar el gran misterio de la renovación cósmica (sección central) y dedicarse al culto de los dioses primigenios del inframundo y de la creación (sección inferior). Al mismo tiempo, la momia recibe protección de los Hijos de Horus y de las diosas cósmicas (sección inferior y pie de cama).

Bandas de texto

Los textos inscritos en el tablero de la momia están cuidadosamente dispuestos en bandas de textos que forman un marco rectangular. Tres inscripciones longitudinales recorren el centro del objeto (Inscripciones 1-3) y otras dos se muestran a lo largo de los bordes del tablero de la momia

15 Tablero de momia de Tamutneferet – Museo del Louvre en Cooney 2007, fig. 50. Otro objeto excepcional a este respecto es el tablero de momia de Panebmontu (Inv. E 13029, Museo del Louvre en Seipel 1989, n° 472-473), que revela características que datan del período ramésida tardío.

16 Véanse los tableros de momias de Tabasety (Antimuseet en Aarhus, 9530: Souza 2020d, 43-64) y Heritubekhet (Staatliche Sammlung für Ägyptische Kunst en Munich, ÄS 12 a: Souza 2020c, 27-42).



desde los hombros hasta el pie de cama (Inscripciones 4-5). Pequeñas bandas transversales (Inscripciones 6-15) delimitan las viñetas de la sección inferior. Estas inscripciones se utilizan como títulos para las viñetas adyacentes, nombrando a las mismas deidades. La caligrafía es excelente. Los signos fueron delineados en rojo con algunos detalles pintados en verde oscuro.

Para ser coherentes con la lectura de las viñetas, que progresan de derecha a izquierda, presentaremos las inscripciones en este mismo orden.

Inscripción 1

Recitación pronunciada por el (que se convirtió en) Osiris, el superior de los sirvientes del Templo de Amón, Hori, justificado, que dice: “Oh, mi madre Nut, extiende tus alas sobre mi rostro y haz que sea como las estrellas imperecederas y las estrellas incansables. Que no muera una segunda (y última) vez al repetir la eternidad”.

Inscripción 2

Recitación pronunciada por (el que se convirtió en) Osiris, el superior de los sirvientes del Templo de Amón, Hori, justificado, quien dice: “Que mi camino dentro del Inframundo se abra para mí; que pueda unirme a la compañía de los satisfechos; que mi Ba (alma) salga y haga lo que le plazca al ver los rayos del sol naciente. Que pueda subir a bordo de la barca Neshmet con la tripulación divina que está en él”.

Inscripción 3

Recitación pronunciada por (el que se convirtió en) Osiris, el superior de los sirvientes del Templo de Amón, Hori, justificado, quien dice: “Que Nut extienda sus brazos sobre mí en este su nombre de «La que extiende los brazos»; que ella aleje la oscuridad y haga que la luz surja dondequiera que yo esté. Que mi Ba viva y camine en paz como los dioses del inframundo”.

Inscripción 4

Palabras dichas por (...) este (Horus) que fue engendrado por Isis, heredero legítimo de los señores de la Duat, para que le den todas las cosas buenas y puras, de las que viven los dioses para Osiris, el superior de los sirvientes del Templo de Amón, Hori, justificó: “Que mi Ba tome ofrendas y provisiones que están ante todos los grandes y buenos dioses, diariamente”.

Inscripción 5

Palabras dichas por Nut, el grande, que engendró a los dioses que Re creó, y el gobernante de las Dos Tierras, este Horus, que fue engendrado por Isis, la heredera de los Señores de la Duat, para que puedan dar pan para mi cuerpo y brisa (para) mi nariz, para que la tierra en el Lugar de la Verdad y el agua puedan unirse con mi Ba para Osiris, el superior de los sirvientes del Templo



de Amón, Hori, el justificado: “(Quien es) divino en la necrópolis como la Gran Enéada”.

Inscripción 6

Palabras pronunciadas por el venerable junto a Anubis, el Señor de RoSetau, el gran dios, el Señor de la justificación.

Inscripción 7

Palabras pronunciadas por el venerable junto a Ptah-Sokar, Señor del santuario shetyt.

Inscripción 8

Palabras dichas por el venerable al lado de Bennu, quien se crea a sí mismo.

Inscripción 9

Palabras pronunciadas por el venerable junto a Nefertum, el protector de las Dos Tierras, Horus-hekenu.

Inscripción 10

Palabras pronunciadas por el venerable junto a Imsety, el hijo de Osiris, Señor de la (eternidad).

Inscripción 11

Palabras pronunciadas por el venerable junto a Hapy, el hijo de Osiris.

Inscripción 12

Palabras dichas por la venerable junto a Neith, la grande, la madre del dios que Re creó.

Inscripción 13

Palabras pronunciadas por el venerable junto a Qebhsenuf, el hijo de Osiris, el Señor de la tierra.

Inscripción 14

Palabras pronunciadas por el venerable junto a Dunanwy, el gran dios.

Inscripción 15

Palabras pronunciadas por el venerable junto a Thoth, el sustituto de Ra.

Comentario

Las inscripciones longitudinales que recorren el centro de la tapa (Inscripciones 1-3) están escritas en forma de discursos pronunciados por el difunto. Dos de ellas están dirigidas a Nut, la diosa del cielo que encarna a la madre celestial. La Inscripción 1 es una antigua fórmula derivada de los Textos de



las Pirámides que tradicionalmente se inscribía en ataúdes antropoides para asegurar el renacimiento del difunto. La existencia perenne se ve favorecida por la asociación con las Estrellas Imperecederas y las Estrellas Infatigables, dos constelaciones circumpolares que nunca desaparecen bajo el horizonte.

La inscripción 2 se refiere al viaje del Ba por el inframundo, es decir, se asocia con la barca nocturna del dios del sol, el Neshmet, mientras que la inscripción 3, también un hechizo de Nut, proporciona luz al Ba. Esta distribución de los textos es nuevamente coherente con la asociación de la partición derecha con el inframundo y la partición izquierda con los dioses solares y el reino celestial observados en la iconografía.

Las inscripciones 4 y 5 están inscritas a lo largo de los bordes del tablero de la momia y nuevamente se refieren al Ba, asegurando provisiones (Inscripción 4) y un buen entierro en la Necrópolis (Inscripción 5). Curiosamente, en la inscripción posterior, el enterramiento se encuentra en Deir el-Medina (Set Maat, 'Lugar de la Verdad'). Las partes finales de las inscripciones 4 y 5 se citan y se repiten en los bordes de la sección central, inscritas en el lado opuesto. Las bandas de texto inscritas a lo largo de los bordes del objeto (Inscripciones 4 y 5) son muy excepcionales en los tableros de momias, ya que los bordes normalmente están decorados con frisos de bloques simples. Estos textos están alineados transversalmente con la caja, según el esquema observado en el tipo negro.

La dirección de escritura de las bandas transversales también está alineada con la del recuadro. La mayoría de ellas hacen referencia a las mismas deidades ilustradas en las viñetas de la sección inferior. Sin embargo, las bandas de texto transversales también hacen referencia a Anubis (inscripción 6) y a Dunanwy (inscripción 14).¹⁷

Datación y contexto

En la mayoría de sus publicaciones, Peter Munro fecha el tablero de la momia de Hori en el siglo XXI. Dinastía, pero una vez —sin ninguna discusión— se dice: <20. Dinastía, hacia 1050 d. C.>.¹⁸

17 El dios Dunanway/Dunawy es el dios principal del nomo 18 del Alto Egipto y es un representante del Este. LdÄ, Vol. I, col. 11521153.

18 Munro 1978. Dado que el año 1050 a. C. sería sin duda el comienzo de la XXI Dinastía, en esta publicación el «20» se trata simplemente de un error tipográfico en el caso del «21». Para obtener más información sobre nuestra sugerencia de una fecha anterior, consulte a continuación.



Andrzej Niwiński menciona este objeto en su obra magna sobre los ataúdes de la Dinastía XXI en el n.º 204 y lo atribuye a su «tipo Iva»,¹⁹ que según él data de «la última década del pontificado de Menkheperre y duró al menos hasta los años medios del pontificado de Pinedjem II».²⁰

El examen minucioso del tablero de la momia de Hori apoya la datación temprana del objeto. La disposición general del tablero de la momia observa la mayoría de las convenciones del tipo amarillo en uso durante el período ramésida tardío. La cara y las manos están pintadas de rojo, lo que es una característica «anormal» en el corpus «amarillo» y es más probable que se encuentre entre el tipo de «vestimenta festiva» ramésida temprano. El estilo de la obra pictórica es naturalista y elegante, como es la regla en los ataúdes que datan desde finales del período ramésida hasta la primera mitad de la dinastía XXI.

Además, el collar floral que aparece en la sección superior es relativamente corto, lo que hace que los antebrazos sean completamente visibles, lo cual es una característica generalmente asociada con los ataúdes que datan de la primera mitad de la Dinastía XXI.

La secuencia de deidades representadas en la sección inferior (Osiris/dios con cabeza de halcón, Hijos de Horus; Neith/Selkis) se encuentra típicamente en objetos que datan desde finales del período ramésida hasta principios de la dinastía XXI.²¹ La representación excepcional de los dioses Bennu y Horakhty también se encuentra en ataúdes que datan de finales del período ramésida.²² Otro detalle importante es coherente con esta datación temprana. René van Walsem nos llama la atención sobre un detalle iconográfico en el tablero de la momia de Hori, las plantas verdes que cuelgan de las mesas de ofrendas, que no puede rastrear en un tiempo posterior al reinado de Ramsés V, lo que llevaría el tablero de la momia de Hori hasta mediados de la dinastía XX.²³

La datación temprana del objeto bien puede ser un aspecto clave para comprender muchas de las anomalías detectadas en este tablero de momia.

19 Niwinski 1988, 142.

20 Niwinski 1988, 79.

21 Véanse los tableros de momias de Tabasety (Antimuseet en Aarhus, 9530: Sousa 2020d, 43-64) y Heritubekhet (Staatliche Sammlung für Ägyptische Kunst en Munich, ÄS 12 a: Sousa 2020c, 27-42).

22 La sección inferior de la tapa de Panebmontu (Inv. E 13029, Museo del Louvre en Seipel 1989, n.º 472473), datada del período ramésida tardío, también incluye a los dioses Bennu y Horakhty.

23 Van Walsem 2000, 337349.



El hecho de que el objeto haya sido tallado prácticamente en un solo tronco y no en capas, como sería de esperar en objetos de la Dinastía XXI, revela claramente la huella de un taller ramésida. El hecho de que las orejas y los puños no estén tallados por separado, como es la norma durante la Dinastía XXI, también sugiere una datación ramésida.

Las bandas de texto inscritas a lo largo de los bordes del objeto (inscripciones 4 y 5) son muy excepcionales en los tableros de momias y pueden usarse como criterio de datación ramésida, ya que también se encuentran en tableros calados ramésidas.²⁴

El pie de cama también sugiere que el objeto fue elaborado como una versión más pequeña de la tapa, es decir, en un momento en el que los principios de composición del tablero de la momia aún no estaban completamente establecidos. La coherencia de todas estas características sugiere que el tablero de la momia de Hori fue elaborado en torno al reinado de Ramsés V o un poco después.

El tablero de la momia de Hori desde una perspectiva histórica del arte

Las características únicas del tablero de momias de Hori lo convierten en un objeto excepcional en el contexto del corpus amarillo de ataúdes antropoides. Integraba un entierro de alta élite que El ataúd estaba compuesto por al menos un ataúd, que hasta el día de hoy permanece sin identificar. De los objetos conocidos por los autores, el ataúd que antes se conservaba en el Museo Nacional de Río de Janeiro sería el candidato más adecuado.²⁵ Este ataúd no sólo presentaba niveles exquisitos de artesanía compatibles con los detectados en el tablero de la momia, ya que algunas de sus características eran familiares al tablero de Hori: el difunto también estaba representado en la tapa con una peluca trenzada y el fondo tanto de la tapa como de la caja era blanco. Otros aspectos, sin embargo, hacen que esta coincidencia sea difícil de aceptar, a saber, la disposición de la tapa y la caja, que muestra características que se encuentran típicamente en ataúdes que datan del segundo cuarto de la Dinastía XXI.

24 Véase el conjunto de ataúdes de Tamutneferet – Museo del Louvre en Cooney 2007, fig. 42.

25 Cocina 1990. 109-110.

26 Más tarde, en la Dinastía XXI, la práctica habitual sería elaborar el objeto en capas, utilizando varias tablas para crear el volumen y la forma del cuerpo. Véase Sousa 2023, 465-466.



El tablero de la momia, como hemos visto, fue elaborado visiblemente durante la segunda mitad del siglo XX. Dinastía, en un taller excepcional. Las técnicas de carpintería son extremadamente sofisticadas y costosas, empleando técnicas que privilegiaban la integridad del objeto pero implicaban un gran desperdicio de materia prima.²⁶ Particularmente en tiempos de escasez, como fue en la Dinastía XX, este uso de materiales es particularmente revelador del alto estatus del comisionado.

El tablero de la momia es un objeto creado en el contexto específico del tipo amarillo. Se formó mediante la yuxtaposición de dos objetos que se utilizaron en los conjuntos de ataúdes protoamarillos ramésidas: la máscara funeraria y los tableros calados. Los dos objetos combinados dictaron el diseño de los tableros de la momia creados hacia el final del período ramésida. En estos objetos, la sección superior sigue el diseño de la máscara, mostrando al difunto con la peluca trenzada, un gran collar floral y los antebrazos cruzados sobre el pecho. La sección inferior del tablero de la momia muestra dos particiones longitudinales donde el difunto aparece representado en escenas de adoración ante las deidades del inframundo, tal y como se le representa en los tableros calados. Los tableros de momias más antiguos conservan de forma llamativa un pequeño estribo, como los tableros calados utilizados en los ataúdes protoamarillos, como podemos observar en el tablero de momias de Hori.²⁷

Uno de los aspectos más interesantes de este tablero de momia es simplemente el hecho de que todavía está diseñado como una yuxtaposición de estos dos objetos, lo que sugiere que, cuando fue diseñado, esta categoría de objeto todavía era muy poco común y su forma ideal aún no estaba definida. Por lo tanto, el tablero momificado de Hori bien podría ser uno de los primeros artefactos del tipo amarillo atestiguados hasta ahora en el registro arqueológico.

A pesar de ello, ya es detectable el uso del fondo blanco, que se descubrirá más adelante en los tableros de momias hasta principios de la Dinastía XXI, así como el uso selectivo de barniz, creando un vivo contraste entre el fondo blanco y las áreas amarillentas cubiertas por barniz.²⁸

El uso del barniz es un aspecto fundamental de los ataúdes amarillos. A partir de los reinados de Hatshepsut - Tutmosis III los objetos funerarios se recubrían

26 Más tarde, en la Dinastía XXI, la práctica habitual sería elaborar el objeto en capas, utilizando varias tablas para crear el volumen y la forma del cuerpo. Véase Souza 2023, 465-466.

27 Souza 2024, 103.

28 Véanse los tableros de momias de Tabasety (Antimuseet en Aarhus, 9530: Souza 2020d, 43-64) y Heritubekhet (Staatliche Sammlung für Ägyptische Kunst en Munich, ÄS 12 a: Souza 2020c, 27-42).



con sustancias que les proporcionaban un brillo resplandeciente, como el oro o la brea negra. Sin embargo, en época ramésida se introdujo el barniz, que permitió a los talleres disponer de un material de recubrimiento transparente, una innovación que a diferencia de la brea negra o el oro permitió el desarrollo de la decoración pictórica.

Así, el uso de barniz en los ataúdes amarillos no es simplemente una forma de rematar el objeto, sino un aspecto altamente significativo de su artesanía, que se asocia con la suntuosa decoración pictórica que se observa en estos objetos.²⁹ A diferencia de las tapas, que normalmente estaban completamente recubiertas de barniz, las tablas de momias a menudo revelan un uso selectivo de este material. La tabla de momias de Hori ofrece un ejemplo de ello: el barniz se aplicaba sobre el rostro, las manos y el cuello del difunto, así como sobre las inscripciones e imágenes. Se ponía un cuidado particular en la aplicación de este barniz.

En el barnizado de las bandas longitudinales de texto que recorren el centro de la tapa, donde la capa de barniz parece más gruesa que en las zonas restantes, no es improbable que el objeto haya sido barnizado ritualmente durante los propios rituales funerarios, especialmente en esta zona. La importancia del barniz trasciende los aspectos técnicos relacionados con la propia pintura y sin duda se extendía al significado mágico y ritual del barniz (*senetjer* en egipcio, que significa «hacer divino»)³⁰. La brillante capa de barniz completaba así el proceso transformador descrito en la decoración de los ataúdes, haciendo que el difunto pareciera literalmente divino gracias a la luz que irradiaba su ataúd.

En cuanto a la obra pictórica en sí, se aprecia un uso magistral de las técnicas pictóricas, mostrando recursos que no distan mucho de los utilizados en la decoración de tumbas. Tal cercanía a los modelos utilizados en la decoración de tumbas puede revelar, en efecto, que los pintores implicados en la producción de este nuevo tipo de ataúdes estaban muy familiarizados con el trabajo pictórico que implica la decoración de tumbas.

Además de la habilidad técnica que se requiere para realizar estas pinturas, quizás la característica más destacada de estos ataúdes sea la propia concepción de la disposición iconográfica de los objetos. En el tablero de la momia de Hori, la disposición de la sección inferior, donde no se añadió nada particularmente disruptivo, contrasta vivamente con el diseño de la sección central, que revela una composición llamativamente innovadora. El

29 Sousa 2018a, 35-38.

30 Ikram y Dodson 1998, 210.



tema principal de esta composición es la renovación cósmica del dios sol, expresada por la imagen del amanecer, de la que dan testimonio las “Enéadas de la Tierra y los Cielos”, es decir, todas las deidades cósmicas, y el difunto y su propio Ba, que de esta manera integran el seguimiento divino del dios sol. Este tema está profundamente arraigado en la imaginería de la piedad personal, ilustrando la asociación del difunto con el gran misterio cósmico del renacimiento del dios sol y la renovación del cosmos. La composición en sí es una espléndida obra de síntesis iconográfica, en la que la polaridad solar osiriana detectada en la sección inferior converge hacia el escarabajo alado que se eleva desde el pilar djed. El uso de etiquetas de texto en los bordes de la composición que citan las partes finales de los textos inscritos a lo largo de los bordes (Inscripciones 4 y 5) también da testimonio de este trabajo de síntesis logrado en la sección central que apunta a la celebración del estatus divino alcanzado por el difunto. Esta composición fuertemente innovadora podría así ser percibida como una exhibición audaz del estatus social de Hori. La singularidad de esta composición, no solo destacó el valor del conjunto del ataúd, sino que probablemente mostró una ‘firma’ personal de su propietario.

En contraste con la audacia de esta afirmación está la desconcertante humildad de los títulos de Hori, que sólo incluyen la referencia al “Superior de los sirvientes (lit.: aquellos que escuchan la llamada) del Templo de Amón”. Al mismo tiempo, las referencias a los cargos desempeñados en la administración real brillan por su ausencia, lo que también es coherente con la atmósfera política de Tebas durante la segunda mitad de la dinastía XX. Así, el estatus social excepcional de Hori no se define por su carrera en la administración real, sino simplemente por su humilde servicio al dios supremo.

A pesar de estar completamente privada de su contexto, la placa momificada de Hori muestra claramente la audacia del estatus de su propietario y cómo fue preparada intencionalmente para transmitir los valores religiosos y políticos del sacerdocio de Amón a finales del Imperio Nuevo. La datación temprana del objeto deja claro que el auge del tipo amarillo, con su sofisticación técnica y creatividad, es coherente con la creciente autonomía del sacerdocio tebano hacia el faraón, por lo que estos ataúdes pueden haber sido producidos como declaraciones políticas, lo que explica el cuidado excepcional con el que fueron producidos.

A pesar de los aspectos políticos implicados en la elaboración de los ataúdes amarillos, el tablero de la momia de Hori también revela la huella de su propietario, concretamente en la excepcional composición de la sección central, donde podemos leer lo que puede considerarse como una interpretación personal del *summum bonum* implicado en el servicio ‘humilde’ al dios supremo: presenciar el renacimiento del dios sol y convertirse él mismo en un ‘dios a semejanza de la Gran Enéada’ (Inscripción 5).



Figuras

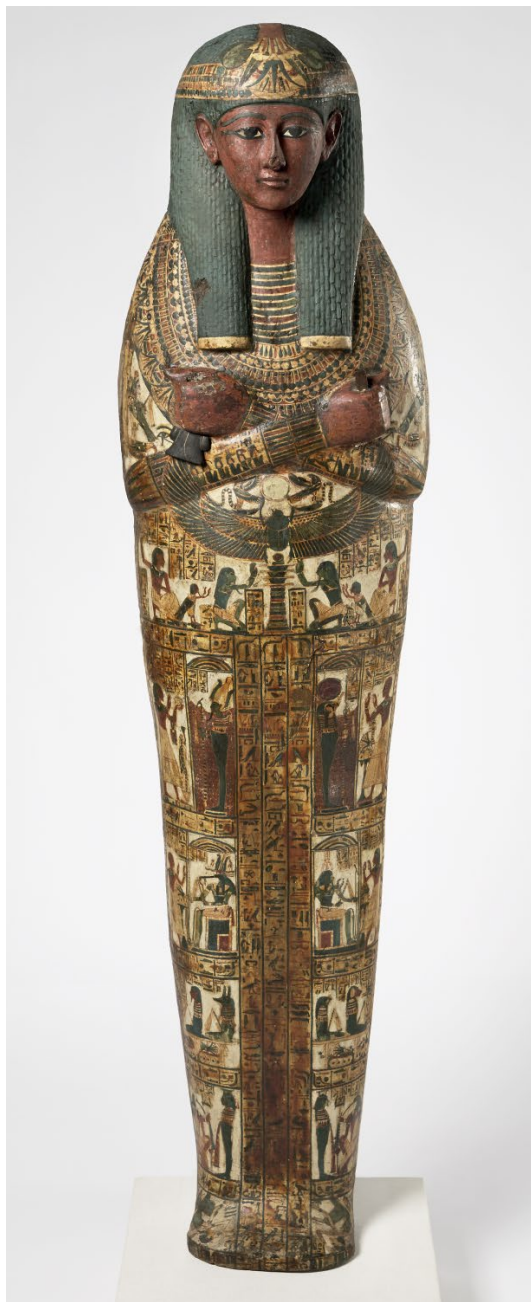


Figura 1 Tablero de momia de Hori. Cortesía del Museo August Kestner de Hannover.



Figura 2 Tablero de momia de Hori. Cortesía del Museo August Kestner de Hannover.



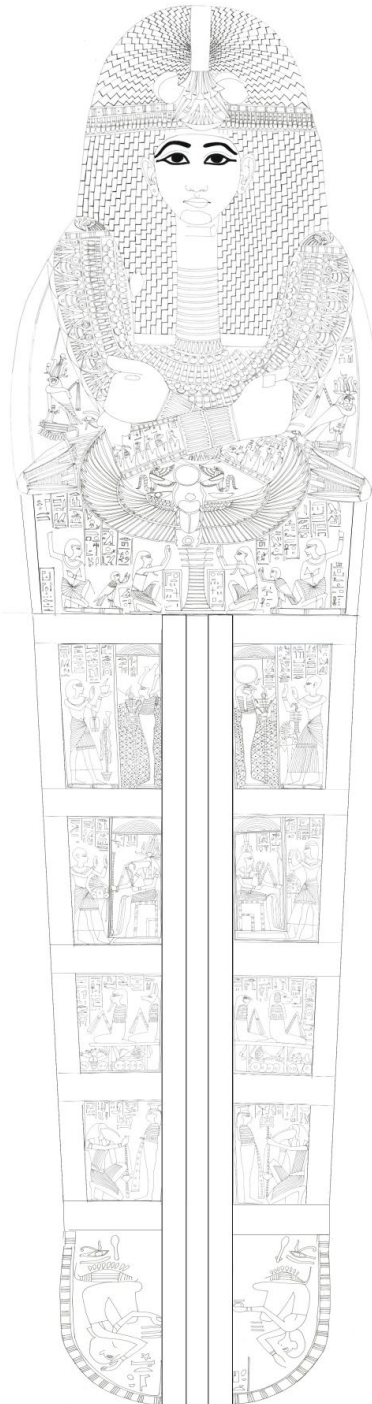


Figura 3 Tablero de momia de Hori (iconografía). Dibujo de Rogério Sousa.



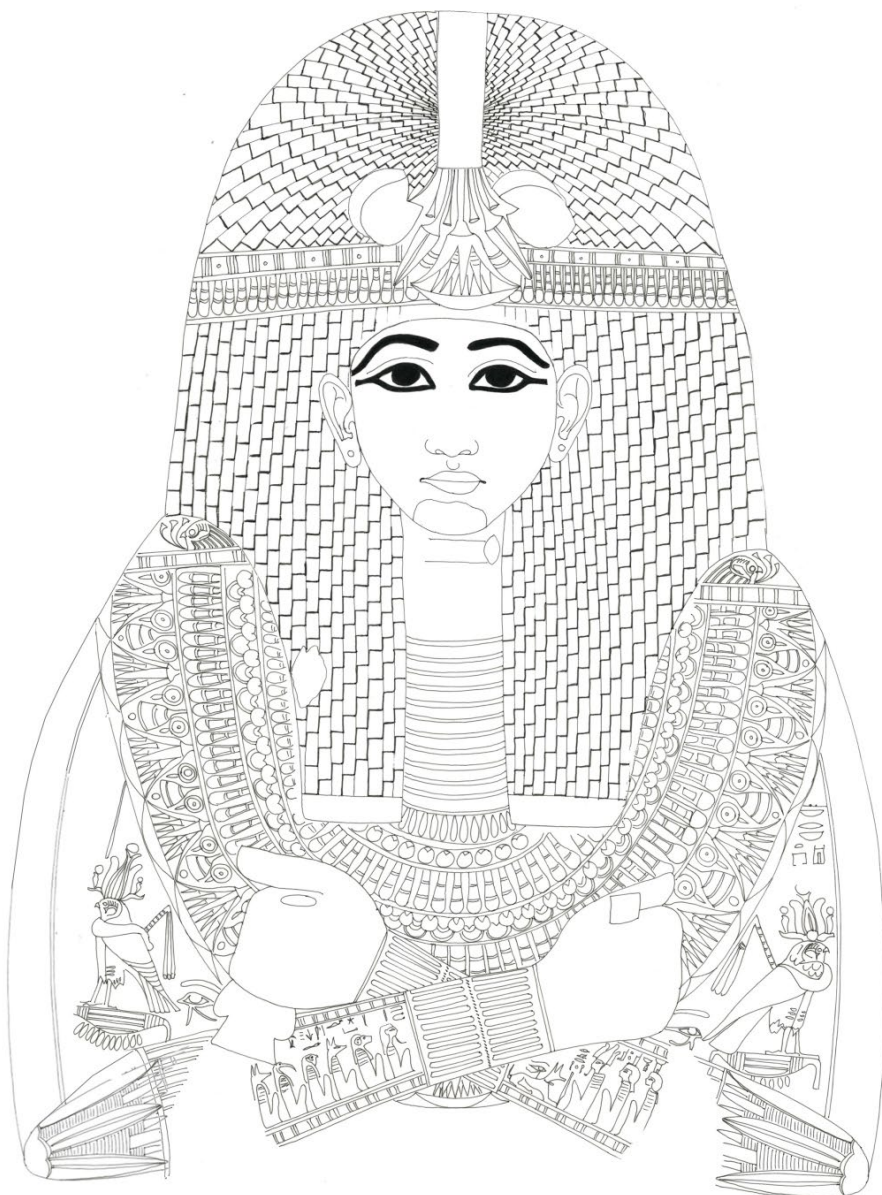


Figura 4 Tablero de la momia de Hori (sección superior). Dibujo de Rogério Sousa.



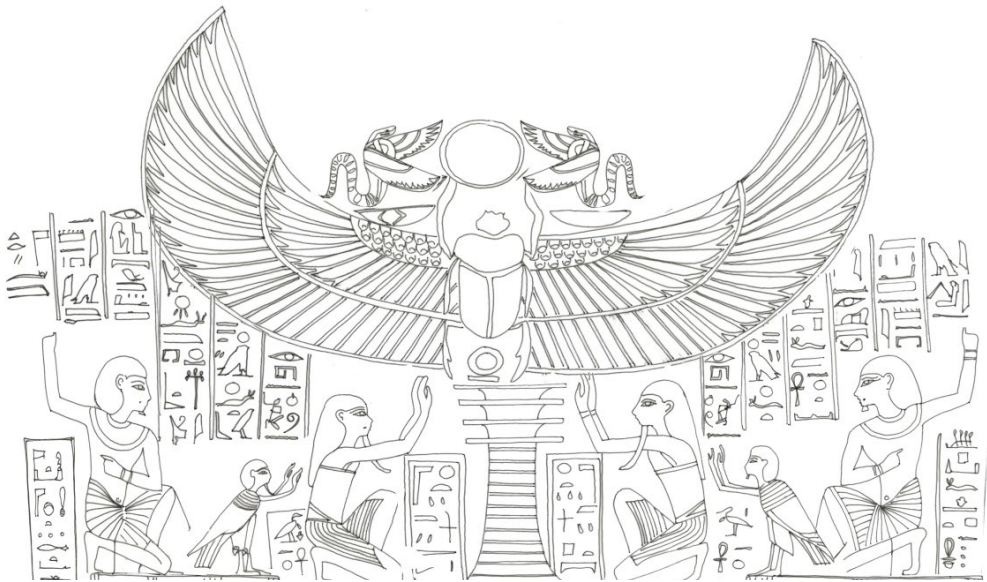


Figura 5 Tablero de la momia de Hori (sección central). Dibujo de Rogério Sousa.



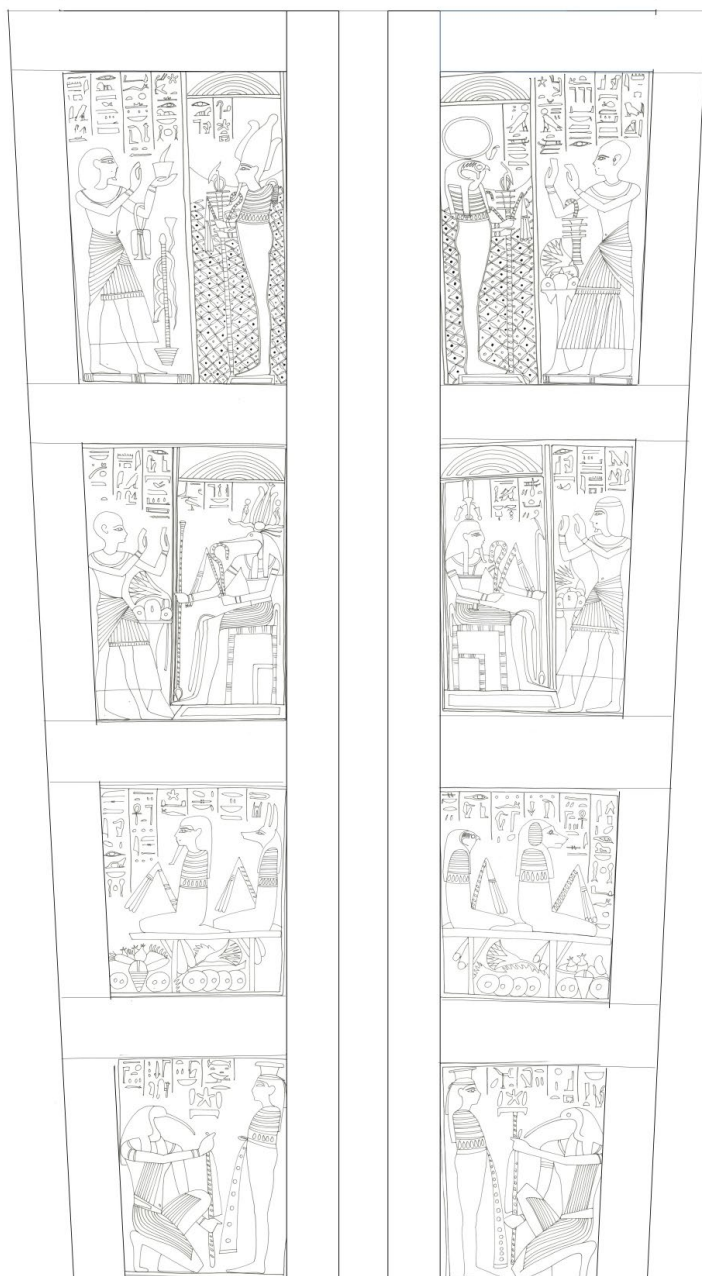


Figura 6 Tablero de la momia de Hori (sección inferior). Dibujo de Rogério Sousa.



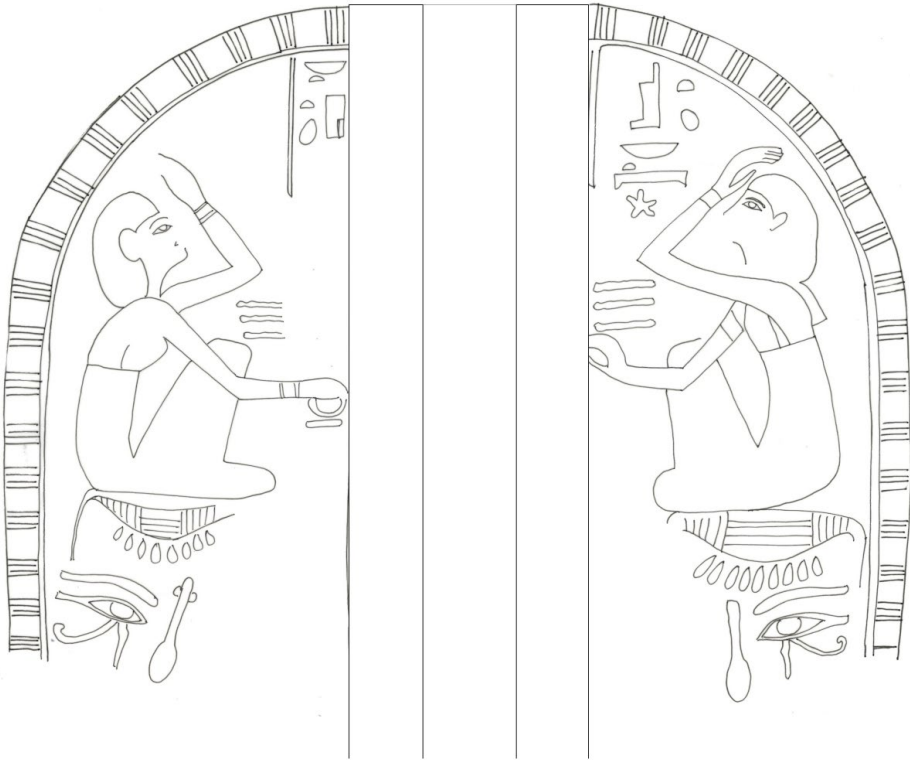


Figura 7 Tabla de momia de Hori (área de pies). Dibujo de Rogério Sousa.



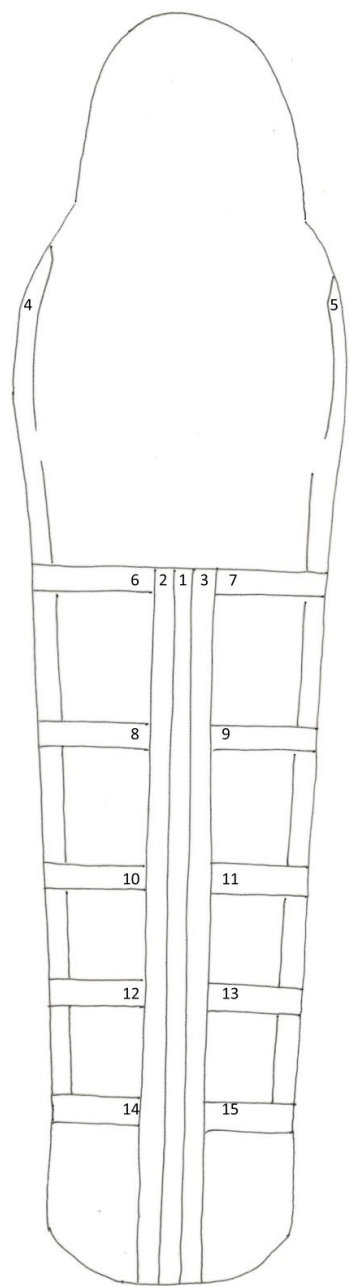


Figura 8 Tablero de momias de Hori (bandas de texto). Dibujo de Rogério Sousa.



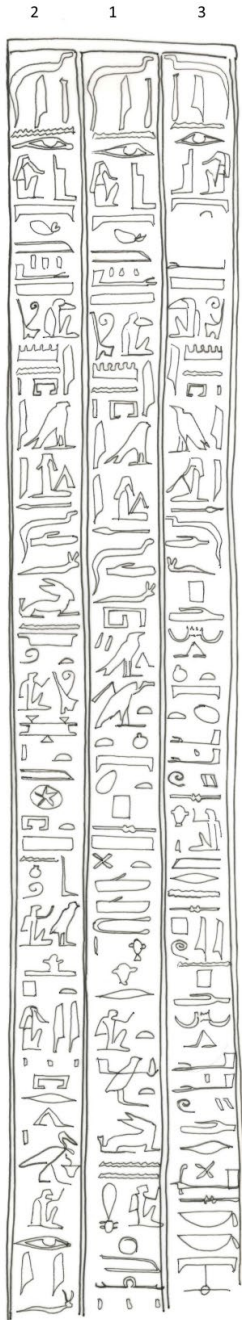


Figura 9b

Figura 9a Tablero de momia de Hori
(Inscripciones 1-3). Dibujo de Rogério Sousa.



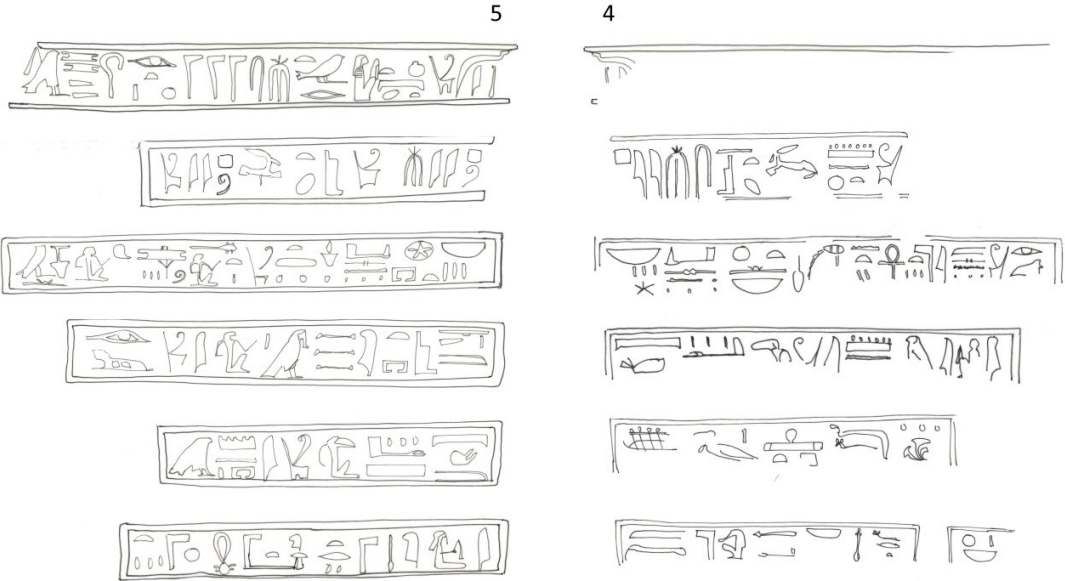


Figura 10 Tablero de momia de Hori
(Inscripciones 4-5). Dibujo de Rogério Sousa.



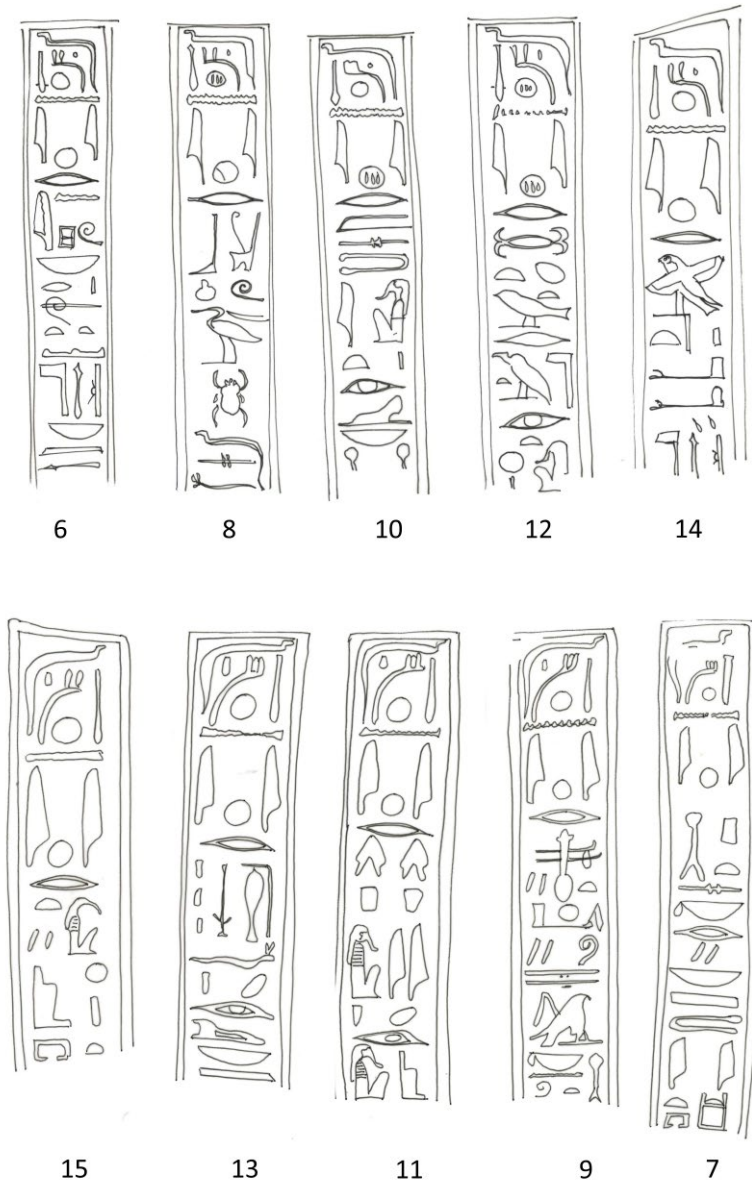


Figura 11 Tablero de momia de Hori
(Inscripciones 6-15). Dibujo de Rogério Sousa.



Bibliografía

Assmann, J. (1995) – *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom: Re, Amun and the crisis of polytheism*. London, New York: Kegan Paul International.

Cooney, K. (2007) – *The Cost of Death: The social and economic value of ancient Egyptian funerary art in the Ramesside Period*. Egyptologische Uitgaven 22, Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten.

Dettmer, H.-G. (1998) – “... den Sinn für das Schöne erwecken ...”. *Führer durch das Kestner-Museum Hanover*. Hannover: 64.

Elliot Smith (1906) – “An account of the mummy of a priestess of Amen supposed to be Ta-usert-em-suten-pa”. *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 7, 155-160.

Ikram, S. and Dodson, A. (1998) – *The mummy in Ancient Egypt: Equipping the dead for eternity*. Cairo: The American University in Cairo Press.

Kenneth Kitchen (1990) – *Catalogue of the Egyptian Collection of the National Museum of Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Loeben, C. E. (2011) – “Die Ägypten-Sammlung des Museum August Kestner und ihre (Kriegs-)Verluste”. *Museum Kestnerianum* 15: 27-28.

Loeben, Christian E. 2012. “Peter Munro (1930-2009)”. *ZÄS* 139: I-VII.

Munro, I. (1995) – *Das Totenbuch des Bak-su (pKM 1970.37 / pBrocklehurst) aus der Zeit Amenophis' II*. Handschriften des Altägyptischen Totenbuches 2. Wiesbaden: Harrassowitz.

Munro, P. (1977) – “Sarkophag des Hori”. In Kestner-Museum, Ägyptische Abteilung (Lose-Blatt-Katalog/Führungsblätter). *Totenkult und Magie*: 6-7 (Nr. 11).

Munro, P. (1978) – “Sarkophagdeckel des Priesters Hori”. In Jahrtausende unter einem Dach – *Das Kestner-Museum Hanover*. Hannover: Verlagsgesellschaft Madsack & Co., 20-21.

Munro, P. (1982) – “Sarkophag des Hori”. In *Hannoversche Geschichtsblätter* NF 36: 123-124 (Nr. 19).

Munro, P. (1987) – “Die Statuen des Hrw aus Baqlīya und Tell el-Balāmūn: Kestner-Museum 1980.84 / Lausanne 9 / Turin 3026”. In: *Form und Mass. Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägypten. Festschrift für Gerhard Fecht zum 65. Geburtstag am 6. Februar 1987*. Ägypten und Altes Testament 12. Wiesbaden: Harrassowitz, 307-336.

Niwiński, A. (1988) - *21st Dynasty Coffins from Thebes, Chronological and Typological Studies*. Theben 5. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern Verlag.

Seipel, W. (1989) – *Ägypten: Götter, gräber und die Kunst 4000 jahre jenseitsglaube* (Vol. I): n° 472-473. Linz: Landsmuseum.



Sousa, R. (2014) - “Spread your wings over me’: Iconography, symbolism, and meaning of the central panel on yellow coffins.” In *Body, Cosmos, and Eternity: New Research Trends in the Iconography and Symbolism of Ancient Egyptian Coffins*, Rogério Sousa (ed.). Egyptology 3: 91-109. Oxford: Archaeopress.

Sousa, R. (2018a) – *Gleaming Coffins: Iconography and symbolism in Theban coffin decoration (21st Dynasty)*. Vol. I: The Sheltering Sky. Coimbra: Coimbra University Press.

Sousa, R. (2018b) – “The Genealogy of Images: Innovation and complexity in coffin decoration during Dynasty 21”. In *Ancient Egyptian Coffins: Craft, Traditions and Functionality*, John Taylor and Marie Vandenbeush (eds.): 17-32. Leuven, Paris, Bristol: Peeters Publishers.

Sousa, R. (2020b) – “yellow coffins: definition and typology”. In *Yellow coffins from Thebes: Recording and decoding complexity in Egyptian funerary arts (21st – 22nd Dynasties)*, Rogério Sousa (ed.): 11-26. Oxford: BAR Publishing.

Sousa, R. (2020c) – “The coffin set of Heritubekhet at the Staatliche Sammlung für Ägyptische Kunst in Munich”. In *Yellow coffins from Thebes: Recording and decoding complexity in Egyptian funerary arts (21st – 22nd Dynasties)*, Rogério Sousa (ed.): 27-40. Oxford: BAR Publishing.

Sousa, R. (2020d) – “The coffin set of Tabasety at the Antikmuseet in the University of Aarhus”. In *Yellow coffins from Thebes: Recording and decoding complexity in Egyptian funerary arts (21st – 22nd Dynasties)*, Rogério Sousa (ed.): 41-60. Oxford: BAR Publishing.

Sousa, R. (2021) – “The Tomb of the Priests of Amun and the ‘restoration’ of the Theban Necropolis”. In *Bab el-Gasus in context: Rediscovering the Tomb of the Priests of Amun*, Sousa, Rogério, Alessia Amenta, Kathlyn Cooney (eds): 137-168. Roma: L’Erma di Bretschneider.

Sousa, R. (2023) – “The Lot XVI: An overview”. In *The Tomb of the Priests of Amun: Burial Assemblages in the National Museum in Copenhagen*, Rogério Sousa and Anne Haslund (eds), Gate of the Priests Series 2: 431-473. Leiden-Boston: Brill Publishers.

Sousa, R. (2024) – “Searching for light: on the rise of yellow coffins”. In *Tutankhamun and Carter: Assessing the impact of a major archaeological find*, Rogério Sousa, Gabriele Pieke, Tine Bagh (eds.), 89-118. Oxford: Oxbow Publishers.

Strudwick, H. and Dawson, J. eds. (2016) – *Death on the Nile: Uncovering the Afterlife of Ancient Egypt*. Cambridge-London: The Fitzwilliam Museum, D Giles Limited.

Van Walsem, R. (2000) – “Deir el-Medina as the place of origin of the coffin of Anet in the Vatican (Inv.: XIII.2.1., XIII.2.2)”. In *Deir el-Medina in the Third Millennium A.D. A tribute to Jac. J. Jansen*. Demarée and Egberts (eds.), Egyptologische Uitgaven 14: 337-349. Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten.



PATROCINADO POR



con la colaboración especial de



cipod.cl

La presente edición se terminó de
imprimir en los talleres de CIPOD,
ubicados en Eduardo Castillo Velasco
1616, Ñuñoa. La familia tipográfica
utilizada fue Proxima Nova. Impreso
en papel ahuesado 80 gr.



PROYECTO

COLECCIONES EGIPCIAS EN CHILE

El Proyecto **"Colecciones Egipcias en Chile"** busca poner en valor el patrimonio egiptológico existente en nuestro país a través de su investigación, análisis y divulgación.

En la actualidad la SEECH se encuentra realizando un exhaustivo estudio que cuenta con la colaboración de entidades egiptológicas internacionales para el análisis de las inscripciones, artefactos, piezas y cuerpos humanos momificados que se encuentran depositados en el Museo Nacional de Historia Natural y en el Museo de Hualpén, Parque Pedro del Río y Zañartu.

ISSN: 3087-2057 (Impr.)

ISSN: 3087-2308 Horus (En línea)

Depósito Legal: 390F_2025

ISBN: 978-956-9748-27-1



9 789569 748271



Este es un momento importante para nosotros como Sociedad de Estudios Egiptológicos, ya que tras el camino del Proyecto Momias Egipcias en Chile, tenemos hoy sin duda uno de los avances más significativos en el estudio de la colección.

El primer artículo de esta edición corresponde a un detallado estudio, análisis y transliteración de cada uno de los sarcófagos pertenecientes a la colección egipcia del MNHN de Santiago realizado por el Dr. Jonathan Elias, quien nos invita no solo a tener un acercamiento con la identificación genealógica de los nombres de cada individuo, sino que además aporta a una descripción estética y simbólica.

El segundo artículo de Verónica Silva-Pinto, comprende el primer análisis bioantropológico de los tres cuerpos momificados de la colección egipcia. Un completo estudio que nos habla y reflexiona acerca de los procesos de momificación del antiguo Egipto, entregando resultados inéditos acerca de este proyecto y sus próximos desafíos.

Concluimos con el artículo *El tablero de la momia de Hori en el Museo August Kestner. Papel y significado en el corpus amarillo*, presentado por los egiptólogos Rogério Souza y Christian Loeben, quienes nos presentan una completa descripción y análisis acerca esta pieza, destacada por su manufactura y significado.

