

Al margen de la norma

COLECCIÓN SHADUM

DIRECTORA

Prof.^a Dra. Myriam Seco Álvarez (Universidad de Sevilla)

SECRETARIOS

Prof. Dr. Juan Luis Montero Fenollós (Universidade da Coruña)

Prof. Dr. Eduardo Ferrer Albelda (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Prof. Dr. Juan Antonio Álvarez Pedrosa (Universidad Complutense de Madrid)

Prof. Dr. Juan Antonio Belmonte Marín (Universidad de Castilla-La Mancha)

Prof. Dr. Alberto Bernabé Pajares (Universidad Complutense de Madrid)

Prof.^a Dra. Carmen del Cerro Linares (Universidad Autónoma de Madrid)

Prof.^a Dra. Marina Escolano Poveda (University of Liverpool)

Prof. Dr. José Luis López Castro (Universidad de Almería)

Dr. Ignacio Márquez Rowe (Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC)

Dr. Javier Martínez Babón (Museo Egipcio de Barcelona)

Dra. Esther Pons Mellado (Museo Arqueológico Nacional de Madrid)

Dr. José Ángel Zamora López (Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC)

COMITÉ ASESOR CIENTÍFICO

Dr. Michel Al-Maqdissi (Département des Antiquités Orientales, Musée du Louvre)

Prof. Dr. Pascal Butterlin (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Prof. Dr. Francisco Caramelo (Universidade Nova de Lisboa)

Sophie Cluzan (Département des Antiquités Orientales, Musée du Louvre)

Dr. Hisham El-Leithy (Egyptian Ministry of Tourism and Antiquities)

Dr. Christian Leblanc (CNRS -France- and Ministry of Tourism and Antiquities -Egypt)

Prof. Dr. Christian Leitz (Institut für Ägyptologie, Universität Tübingen)

Prof. Dr. Kenneth Griffin (The Egypt Centre, Swansea University)

Prof. Dr. Jean Claude Margueron (École Pratique des Hautes Études, Paris)

Prof.^a Dra. Maria Grazia Masetti (École Pratique des Hautes Études, Paris)

Prof. Dr. Davide Nadali (Università degli Studi “La Sapienza” di Roma)

Prof. Dr. Philippe Quenet (Université de Strasbourg)

Dra. Hourig Sourouzian (The Colossi of Memnon and Amenhotep III Temple Conservation Project, Luxor)

Dra. Aline Tenu (CNRS - UMR 7041 - Archéologies et Sciences de l'Antiquité)

Prof. Dr. Lorenzo Verderame (Università degli Studi “La Sapienza” di Roma)

Claudia A. D'Amico
(coordinadora)

AL MARGEN DE LA NORMA

Manifestaciones y representaciones
siniestras de lo femenino
en el Próximo Oriente antiguo

SHADUM

 EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Colección Shadum
Núm.: 3

Comité editorial de la
Editorial Universidad de Sevilla:

Araceli López Serena
(Directora)
Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
Marina Ramos Serrano
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: Composición de un relieve paleobabilonio de una madre amamantando a su hijo, actualmente en el Sulaymaniyah Museum, Iraq, y un amuleto neoasirio que representa a Lamastu amamantando un cerdo, actualmente en el British Museum
© Mateo Alba Asensio.

© Editorial Universidad de Sevilla 2024
c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451
Correo electrónico: info-eus@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

© Claudia Andreina D'Amico (coord.) 2024
© De los textos, los autores, 2024

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN: 978-84-472-2632-0
Depósito Legal: SE 1887-2024

Maquetación y realización de cubierta: Dosgraphic s.l. (dosgraphic@dosgraphic.es)
Diseño de cubierta: Santi García. santi@elmaquetador.es
Impresión: Masquelibros

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
Claudia A. D'Amico	
1. Lo siniestro	12
2. Lo siniestro, lo abyecto y la alteridad femenina	13
3. El Próximo Oriente antiguo	14
Bibliografía	18
EROTISMO EN EL ARTE EGIPCIO DEL REINO NUEVO: AL MARGEN DE LO FORMAL	21
Inmaculada Vivas Sainz	
1. Introducción	21
2. La imagen del erotismo en el ámbito funerario del Reino Nuevo	23
3. Al margen de lo formal: erotismo y desnudo en los <i>ostraca</i>	30
4. Una fuente iconográfica excepcional: el papiro satírico-erótico de Turín	35
Conclusiones	38
Bibliografía	40
<i>INBUM, ILLŪRU</i> Y OTROS TÉRMINOS ASOCIADOS A LAS METÁFORAS DE CUERPOS FEMENINOS EN LA POESÍA AMOROSA ACADIA	43
Claudia Muñoz Riesco	
1. Introducción	43
2. Tipos de metáforas	47
2.1. Frutas	47
2.2. <i>Illūru</i>	49
2.3. Pastoreo	50
2.4. Amor y patología	51
Conclusiones	54
Bibliografía	55

¿QUIÉN LE TEME A LA DIOSA ENFADADA? EL CASO DE ISHTAR,
ANAT Y TIAMAT. 57

Claudia A. D'Amico

1. Introducción 57
2. La norma 59
3. Tiamat, Ishtar y Anat, al margen 62
 - 3.1. El enfado de Ishtar 63
 - 3.2. El enfado de Anat 65
 - 3.3. El enfado de Tiamat 68
4. El cuerpo de las mujeres, la agencia femenina y la muerte 70
- Bibliografía. 73

MADRES DE MONSTRUOS: REFLEXIONES TEÓRICAS SOBRE LAS MUJERES
Y LA PRODUCCIÓN DE LO MONSTRUOSO EN LA MESOPOTAMIA ANTIGUA. . . 75

M. Érica Couto-Ferreira

1. Mujeres y monstruos: un debate contemporáneo 75
2. La producción de lo monstruoso en los textos cuneiformes 77
3. Mujeres al límite 78
 - 3.1. Lazos matrimoniales: la mujer como eterna extranjera. 78
 - 3.2. Cuerpos que hay que domesticar 79
 - 3.3. Cuerpos que contienen un infierno 82
4. Mujeres y generación: hacia la reproducción de lo monstruoso 83
 - 4.1. Úteros productores 83
 - 4.2. Fabricar lo monstruoso: el ejemplo de Tīāmat 85
5. Cuerpos que engendran monstruos: las agencias femeninas en la serie
Šumma izbu 87
- Bibliografía. 90

THE MULTI-SECTIONAL IDENTITY AND ICONOGRAPHY
OF THE NEO-ASSYRIAN QUEEN 93

Amy Rebecca Gansell

1. Introduction 93
2. Debating the Depiction of the Neo-Assyrian Queen 94
3. Images of Neo-Assyrian Queens 95
4. Multi-sectionality 101
5. Figural and Contextual Iconography 102

6. The Multi-sectional Identity and Iconography of the Neo-Assyrian Queen . . .	103
6.1. Female Identity and Iconography	105
6.2. Assyrian Royal Identity and Iconography	106
6.3. Queenly Identity and Iconography	108
6.4. Mortal Identity and Iconography	109
7. Multi-sectional Methodology in Action	110
8. The Multi-sectional Identity and Iconography of the Neo-Assyrian Queen in Imperial Religion at the Heart of Empire.	111
Acknowledgments	112
Works Cited	112
DÉBORA Y YAEL: MUJERES DIFERENTES, MUJERES TRANSGRESORAS . . .	117
Guadalupe Seijas de los Ríos-Zarzosa	
1. Débora como modelo de mujer en el siglo XIX	118
2. La iconografía como exégesis visual	124
Conclusión	129
Bibliografía.	130
«PERVERSAS SON LAS MUJERES». MAL Y FEMINIDAD EN EL JUDAÍSMO ANTIGUO	131
E. Macarena García García	
1. Introducción	131
2. De secundarias a protagonistas: las mujeres de los Vigilantes	134
3. El posible influjo de la mitología griega: Prometeo y Pandora	137
4. La primera mujer: Eva	139
5. ¿Y si Eva no fue la primera mujer? La figura de Lilit	142
A modo de conclusión	144
Bibliografía.	146
«NO LO HAGÁIS PORQUE VIENE EL APOCALIPSIS». EROS Y ¿CIVILIZACIÓN? EN EL JUDAÍSMO Y CRISTIANISMO ANTIGUOS	149
Andrés Piquer Otero	
1. Introducción	149
2. Tentaciones y caídas	151
3. La mujer y la ecuación sujeto – objeto – deseo	154
4. Miembros monstruosos y prácticas inconcebibles	157

5. Deseo, represión y fin de los tiempos	163
Bibliografía	167

¿PROSTITUTA O MESONERA? LAS METAMORFOSIS DE RAJAB EN LA LEXICOGRAFÍA DE HEBREO BÍBLICO	169
---	-----

Clara Carbonell Ortiz

1. Introducción	169
2. Josefo y los textos rabínicos	171
3. Rajab en la lexicografía medieval judía (ss. X-XV)	174
3.1. Los primeros testimonios lexicográficos	174
3.2. La traducción targúmica	176
3.3. Una nueva explicación radical	178
3.4. Releyendo a Josefo y el Targum	181
4. Rajab en la lexicografía moderna cristiana	183
4.1. El legado de la tradición judía	183
4.2. El caso de Forster	186
5. Vestigios polémicos en la lexicografía contemporánea (s. XIX)	188
Conclusiones	190
Bibliografía	191

MALIGNA O EMPODERADA: UNA RELECTURA DE LA INFORMACIÓN HISTÓRICA DE LA REINA AQUEMÉNIDA PARISÁTIDE	193
--	-----

Juan Antonio Álvarez-Pedrosa

1. Ctesias de Cnido: vida y obra	193
1.1. Vida	193
1.2. Obra	195
1.3. Valoración de la obra de Ctesias	197
1.4. El problema de las fuentes de Ctesias	199
2. La reina Parisátide en la obra de Ctesias	200
2.1. Parisátide y su relación personal con Ctesias	201
2.1.1. Confidencias que tienen que ver con la relación entre médico y paciente	201
2.1.2. Informaciones de carácter interno sobre las relaciones familiares	203
2.2. Parisátide como garante del carácter sagrado de la realeza	205
Conclusiones	209
Bibliografía	211

INTRODUCCIÓN

Claudia A. D'Amico

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (E)

Desde mediados del siglo XX, y especialmente en las últimas décadas, el creciente interés por la aplicación de la perspectiva de género en el estudio del Próximo Oriente antiguo ha propiciado un acercamiento cada vez más crítico a las representaciones femeninas y el conocimiento de las mujeres en sus sociedades, sus textos y su iconografía¹. Sin duda, estas iniciativas académicas han contribuido, por una parte, al abandono de los estereotipos exóticos y sexualizantes del discurso orientalista del siglo XIX² y a la inscripción de nuevas realidades y experiencias femeninas dentro de las sociedades de la Antigüedad³. Y, por otra, han permitido la identificación de los principios sobre los que se sustentaba la noción de mujer en dichas sociedades y el cuestionamiento de los sesgos y las políticas de género que le dieron forma⁴.

Si esto es así, precisamente, es porque en el centro de los debates y los estudios de género se halla el cuestionamiento y el análisis crítico, no solo de las mismas identidades de género y la naturaleza de la organización social por sexos, sino también de las políticas, los discursos y las interpretaciones de la realidad que las sustentan. La afirmación de 1949 de la filósofa Simone de Beauvoir de que «no se nace mujer, sino que se llega a serlo» ilustra esa denuncia de que aquello que se asocia con lo femenino tiene un origen social, construido con base en una cosmovisión cuya medida y eje es el hombre. En consecuencia, y a modo de una «hermenéutica de la sospecha», el enfoque de género abre la posibilidad de desestabilizar y refutar los discursos

1. Para un estado de la cuestión actualizado sobre historia de las mujeres y perspectiva de género aplicada al Oriente cuneiforme, ver García-Ventura y Justel (2018: 21-38). Sobre el mundo bíblico, ver Fuchs 2008. Para Egipto, Navrátilová 2012.

2. Ver Bahrani 2016, especialmente el capítulo dedicado a las mujeres babilonias en la imaginación occidental (pp. 161-179).

3. Resulta significativo, por ejemplo, el número cada vez mayor de estudios en torno al papel de las mujeres del Próximo Oriente en la sociedad, el trabajo, las artes o la religión. Por ejemplo, Budin y MacIntosh Turfa 2016, Lion y Michele 2016, Halton y Svärd 2018, García-Ventura y Justel 2018.

4. Las obras de la especialista bíblica Esther Fuchs sirven de ejemplos claros de este tipo de enfoque, especialmente Fuchs 2003.

androcéntricos (Puleo 2013), así como de actualizar y proponer nuevos (distintos, más complejos y liberadores) modelos de feminidad.

En consonancia con estos intereses, el presente volumen vuelve la mirada a los márgenes de la razón androcéntrica donde acechan las figuras de las «otras» mujeres, aquellas cuyos rostros se convirtieron en una amenaza o en un recordatorio de la fragilidad del orden impuesto por las jerarquías de género. No en vano el adjetivo *siniestro* aquí empleado señala, precisamente, la relación de estos personajes con las experiencias sensibles del miedo o del espanto.

1. Lo siniestro

En su ensayo de 1919 titulado *Lo Siniestro (Das Unheimliche)*, Sigmund Freud aventuraba una definición del concepto de lo siniestro en su estrecha relación con la angustia. Partiendo de la afirmación de Schelling de que «se denomina UNHEIMLICH todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado» (Freud 2006: 2487) y reconsiderando la hipótesis de Ernst Jentsch sobre lo siniestro como respuesta a la incertidumbre ante lo desconocido, Freud concluye que se percibe como siniestro aquello conocido o familiar que aparece como extrañado (Abalia 2020: 111). Para el psicoanalista, este proceso de extrañamiento tendría lugar debido a un proceso de represión, fundamentando el origen de lo siniestro en aquello familiar que ha sido reprimido (Freud 2006: 2501) y caracterizándolo como un concepto cargado de ambivalencia.

A pesar de que la obra de Freud es considerada, con razón, el análisis más exhaustivo sobre el tema, lo siniestro ya había sido interpretado por los artistas y escritores románticos durante el siglo XIX; no en vano Freud hace uso de la obra de E. T. A. Hoffman para ilustrar su tesis. Dentro del pensamiento romántico, el gusto por lo siniestro comparte lugar con el de lo monstruoso, el mal y lo pesadillesco, elementos que constituyen una respuesta al racionalismo de la Ilustración y la escisión que había provocado en el sujeto con respecto al mundo de las emociones y la imaginación (Molpeceres Arnáiz 2020: 40). Así, tanto en la definición psicoanalítica como en la literatura y el arte románticos, lo siniestro se enfrenta con el individuo y lo atrae a aquello que escapa a la razón, bien el inconsciente freudiano, bien los temores propios del siglo XIX.

De estos últimos, es pertinente para la definición de nuestro objeto de estudio la relación entre el yo y la otredad como paradigma de lo siniestro, especialmente

en lo que se refiere a la alteridad femenina. Sirva de ejemplo una de las obras más reconocibles de este periodo, *El pecado*, de Franz Stuck (1893). Oculto entre las sombras, un rostro femenino observa. Sin embargo, lo primero que llama la atención del espectador es su torso semidesnudo, primero el ombligo, luego los pechos, los pezones, brillando con el esplendor de su palidez. Solo después es posible reparar en los ojos, la boca cerrada en un rictus ambiguo, a medio camino entre la sonrisa y el desafío. Y, en seguida, nos damos cuenta del enorme reptil que se enrosca en sus hombros, en su estómago. Mujer y serpiente se funden en la oscuridad y, así identificadas, protagonizan el famoso lienzo. Esta obra no solo se encuadra y representa la moral de su época, sino que también apunta claramente a la articulación de lo siniestro en torno a la figura femenina y, en concreto, su sexualidad. En consonancia con el espíritu finisecular y el gusto simbolista, el artista resalta el carácter seductor del personaje que, en una clara referencia a la Eva bíblica, se convierte en prototipo del peligro asociado a lo femenino.

2. Lo siniestro, lo abyecto y la alteridad femenina

Esta representación negativa de la feminidad es posible, en primer lugar, debido a su alteridad. En las sociedades androcéntricas, retomando la idea sobre el carácter construido del género bosquejada más arriba, la configuración de lo femenino responde a un posicionamiento del hombre como sujeto en oposición a la mujer, definida y representada como su «otra» (Braidotti 2004: 13)⁵. Como resultado de este acto de organización y jerarquización, la existencia de las mujeres va a conceptualizarse y a representarse a partir de la experiencia del yo masculino, de sus deseos y también de sus miedos. El sitio de confluencia de estos miedos y estos deseos es el cuerpo de las mujeres, puesto que en él no solo se cumplen su sexualidad y la reproducción, sino que también se concreta su diferencia. Es, por tanto, un espacio que suscita, a la vez, fascinación y horror (Braidotti 1997: 65), ambivalencia que, como ya vimos, es un requisito fundamental de lo siniestro.

El horror que anticipa el cuerpo femenino no es otro que el que provoca lo abyecto. Lo abyecto, definido por Julia Kristeva (1982: 4) como aquello que perturba la

5. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que dentro de esta condición de alteridad operan otros factores como la raza o el estatus social y hay que entenderla como el resultado de una red compleja de exclusiones. Sobre la importancia de pensar críticamente las opresiones, ver Kim 2007.

identidad y el orden y no respeta límites ni normas, enfrenta al individuo con los elementos de su propia mortalidad y animalidad (las secreciones corporales, la corrupción, la desintegración). Dentro del orden simbólico androcéntrico, el primer objeto «abyectado» es el cuerpo materno, acción necesaria en el proceso de construcción de una identidad propia y diferenciada (Kristeva 1982: 13). Sin embargo, no desaparece del todo y permanece como una sombra, amenazando la integridad del sujeto (Jones 2007: 8). Es a partir de este primer rechazo y el miedo a volver al útero materno que todos los cuerpos femeninos, en tanto que cuerpos reproductores, se convierten en potenciales vehículos de lo abyecto.

Como consecuencia, no solo encarnará lo siniestro, sino también será el rostro por excelencia del monstruo. Si como manifestación de lo siniestro el cuerpo femenino se presenta como una amenaza latente y el peligro de su sexualidad solo se intuye, en las representaciones monstruosas femeninas se revela en sus formas más terroríficas: la madre primigenia, el útero monstruoso, la bruja, la vampira, la mujer poseída, la madre monstruosa y la castrante (Creed 2007: 83). Todas estas expresiones de lo que Creed (2007) llama «lo monstruoso femenino» coinciden en subvertir «los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral» (Roas 2019: 30). Es decir, la condición de su mera existencia es la fijación previa de una norma, un patrón cultural, biológico y moral que transgreden, exceden o rompen por completo.

Puesto que dichos límites dependen siempre del lugar y la época en la que se fijan, lo que se sitúa a sus márgenes estará siempre en constante negociación. Así, cuando hablamos de sociedades androcéntricas, partimos de la premisa de que la mujer ocupa un lugar subsidiario con respecto al hombre (es su otra); sin embargo, los modos en que se negocia y controla la diferencia femenina varía, evoluciona y fluctúa. De este hecho se colige que aquello que resulta siniestro o monstruoso va a reflejar en todos los casos las inquietudes de la época y la cultura a la que pertenecen (Useros Rodríguez 2014: 109).

3. El Próximo Oriente antiguo

El *Próximo Oriente antiguo*, término utilizado para delimitar el contexto en el que se circunscriben las aportaciones recogidas en este libro, comprende geográficamente áreas de Asia occidental: Mesopotamia, la costa egea de Turquía, el Levante (lo que es hoy en día Siria, Líbano, Palestina, Israel e Irán) y del noroeste de África

(Egipto y Sudán) (Bryce y Birkett-Rees 2016: 2). Cronológicamente, abarca desde la aparición de las fuentes escritas (en torno al 3.500-3.200 a. n. e.) hasta la conquista de Alejandro Magno en el 331 a. n. e. o su muerte en el 323 a. n. e. (García Ventura y Justel 2018: 24).

A lo largo de esos tres milenios, las civilizaciones que florecieron dentro de esa región fueron diversas, cada una con sus rasgos originales y sus propias variables internas, a pesar de estar unidas entre ellas por lazos culturales, políticos y comerciales (Liverani 1995: 26). Este escenario plantea una doble dificultad: dada las particularidades de estas civilizaciones y las variadas y desiguales fuentes para su estudio, no es posible generalizar o dibujar un panorama único desde el que estudiar y entender a las mujeres y las dinámicas de género vigentes (García-Ventura y Justel 2018: 25).

Puesto que los estudios que componen el presente libro abarcan prácticamente todo el ámbito geográfico próximo-oriental y se ocupan de diversos períodos concretos dentro de cada sociedad, el elemento de cohesión, tal como apuntaba al principio, es la idea de lo siniestro en relación con lo femenino. A pesar de que el marco conceptual del que depende es fruto de teorías psicológicas y filosóficas contemporáneas y occidentales, nos ofrece un punto de partida común a partir del cual acercarnos a aquellos personajes femeninos que trascienden y transgreden los criterios de normalidad establecidos en el seno de las culturas del Próximo Oriente.

La motivación que subyace es la de ofrecer aproximaciones novedosas al modo en que estas sociedades, en un momento concreto, conceptualizaron lo femenino y construyeron y representaron aquello que constituía su reverso ominoso, censurable o extraordinario. El orden en que se presentan las contribuciones sigue una lógica geográfica, aunque el lector encontrará entre ellos vínculos interpretativos y temáticos.

Así, la contribución de Inmaculada Vivas Sanz, «Erotismo en el arte egipcio del Reino Nuevo: al margen de lo formal», se enmarca en el mundo egipcio y se ocupa de los ostraca del Reino Nuevo con escenas eróticas transgresoras. En diálogo con las representaciones de desnudos femeninos en contextos funerarios sujetas, estas sí, a las normas del decoro, su aportación hace hincapié en las posibilidades de expresión y representación de lo femenino en el arte al margen de lo formal.

Los siguientes cuatro artículos se ocupan del mundo mesopotámico. En «Inbum, illūru y otros términos asociados a las metáforas de cuerpos femeninos en la poesía amorosa acadia», Claudia Muñoz Riesco lleva a cabo un recorrido por el reducido corpus de poesía erótica escrita en acadia para reflexionar en torno a las metáforas, especialmente frutales y florales, empleadas para referirse al cuerpo sexuado de la

mujer. Al final de su análisis se pregunta, por una parte, por el lugar que ocupa realmente la mujer dentro de estos textos y, por otra, por la verdadera función del uso de esas figuras retóricas en este tipo de composiciones.

En «¿Quién le teme a la diosa enfadada? El caso de Ishtar, Anat y Tiamat», propongo un acercamiento a las figuras de Ishtar, Anat y Tiamat, tres divinidades caracterizadas por su ambivalencia, con el fin de reflexionar en torno a las expectativas de género que subvierten y los elementos de negatividad que se les atribuyen.

A continuación, el trabajo de M. Érica Couto-Ferreira, «Madres de monstruos: reflexiones teóricas sobre las mujeres y la producción de lo monstruoso en la Mesopotamia antigua», se acerca a los textos de *Enki y Ninmah* y *Enūma eliš*, a la serie adivinatoria conocida como *Šumma izbu* y a diversos textos terapéuticos sobre la gestación y el parto con el objetivo de definir las concepciones sobre el cuerpo de las mujeres vigentes en la Mesopotamia de los siglos segundo y primero a. n. e. Su lectura confirma una percepción de los cuerpos femeninos como espacios de negatividad y liminaridad, capaces de engendrar seres terroríficos y peligrosos.

Cierra este grupo «The Multi-sectional Identity and Iconography of the Neo-Assyrian Queen», obra de Amy Rebecca Gansell. La autora propone una nueva aproximación a las representaciones de las reinas neo-asirias con el propósito de definir su iconografía y establecer una serie de criterios para identificar imágenes de reinas en el arte neo-asirio. Su perspectiva, definida como «multi-seccional», tiene en cuenta las múltiples categorías (como el género o el estatus) que conforman su identidad regia.

Cuatro artículos constituyen el bloque dedicado al mundo del antiguo Israel. En el primero, «Débora y Yael: mujeres diferentes, mujeres transgresoras», Guadalupe Seijas de los Ríos-Zarzosa aborda los personajes bíblicos de Débora y Yael desde dos perspectivas distintas: la de la exégesis feminista decimonónica anglosajona y la de la historia del arte. La vigencia en el tiempo de ambos personajes pone de relevancia su carácter único y las posibilidades que ofrece su feminidad transgresora.

En «“Perversas son las mujeres”. Mal y feminidad en el judaísmo antiguo», E. Macarena García García lleva a cabo un recorrido por el papel jugado por la mujer y lo femenino dentro de la literatura judía en época helenística dedicada al origen del mal. Los textos analizados subrayan que la misoginia imperante en la época tiene su justificación en una pretendida naturaleza perversa de lo femenino que debe ser controlada y sometida por el hombre.

Por su parte, Andrés Piquer Otero hace dialogar a la teoría marcusiana sobre la represión del deseo como base del orden establecido y las ideologías del Segundo

Templo sobre el eros y lo femenino. En su artículo, «“No lo hagáis porque viene el Apocalipsis”. Eros y ¿civilización? en el judaísmo y cristianismo antiguo», el autor argumenta que lo siniestro femenino se construye de manera gradual, partiendo de la consideración de la lujuria y la agencia femenina como causas del pecado y la caída individual, hasta convertir las manifestaciones del deseo (especialmente del femenino) en la causa misma del fin de los tiempos.

En «¿Prostituta o mesonera? Las metamorfosis de Rajab en la lexicografía de hebreo bíblico», Clara Carbonell Ortiz realiza un repaso por la historia lexicográfica del epíteto *zōnâ*, palabra hebrea que designa a la prostituta y con la que se califica al personaje de Rajab en Josué 2-6. Lo especialmente interesante de este recorrido es la relación profunda entre la exégesis de la voz *zōnâ* y los intereses que motivaron las distintas interpretaciones del propio personaje de Rajab a lo largo del tiempo.

En el último artículo, dedicado al mundo persa y titulado «Maligna o empoderada: una relectura de la información histórica de la reina aqueménida Parisátide», Juan Antonio Álvarez-Pedrosa analiza la información proporcionada por el médico griego Ctesias de Cnido (siglos V-IV a. n. e.), sobre la reina aqueménida Parisátide. Aunque el retrato de la reina como una mujer terriblemente cruel y malvada forma parte de un discurso griego antipersa, sin duda la condición femenina de Parisátide contribuye al juicio severo al que es sometida en la obra de Ctesias.

Como se puede apreciar, cada contribución ofrece un diálogo entre los paradigmas sancionados de lo femenino y las negociaciones y renegociaciones que desde las distintas fuentes se llevan a cabo para definir o controlar los aspectos más irreductibles de las identidades femeninas (la maternidad, la sexualidad, sus corporalidades). Además, estos acercamientos, en última instancia, enriquecen no solo las indagaciones académicas sobre el género y lo femenino en la Antigüedad, sino que, en el caso concreto del Próximo Oriente, también ofrecen herramientas y metodologías para repensar aquello que desde Occidente se ha fijado como «lo oriental».

Si esto es así es porque «lo oriental» se había construido (y se sigue construyendo) en torno a un modelo de alteridad análogo al de lo femenino. Es especialmente durante el siglo XIX, en pleno auge imperialista europeo, cuando surge en el seno de la intelectualidad y la academia un interés por lo oriental y cuya principal consecuencia es la regularización y la representación sesgada de Oriente, sostenida a través de estereotipos e imágenes enormemente dependientes de las propias ideas occidentales sobre el género y la sexualidad femenina (Bahrani 2006: 163). Por este motivo, estudiar estos modelos de feminidad transgresores, diferentes y a veces malvados (¿poderosos?) y preguntarnos cómo y por qué son representados, pone en

perspectiva y contextualiza aquellos rasgos y prejuicios endémicos y cuestiona los sesgos y el imaginario contemporáneo al ofrecer una visión crítica, particular y cada vez más completa de lo que significaba lo femenino para las sociedades del Próximo Oriente antiguo.

Bibliografía

- Bahrani, Zainab (2001): *Women of Babylon. Gender and Representation in Mesopotamia*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Braidotti, Rosi (1997): «Mothers, monsters, machines», en Katie Conboy *et al.* (eds.), *Writing the body: Female embodiment and Feminist theory*. Nueva York, Chichister: Columbia University Press, 59-70.
- Bryce, Trevor y Jessie Birkett-Rees (2016): *Atlas of the Ancient Near East. From Prehistoric Times to the Roman Imperial Period*. Abingdon, Nueva York: Routledge.
- Budin, Stephanie Lynn y Jean Macintosh Turfa (eds.) (2016): *Women in Antiquity. Real Women Across the Ancient World*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Creed, Barbara (2017): *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Feliú, Lluís (2018): «Retratos y semblanzas: las mujeres en la literatura sumeria», en Agnès García-Ventura y Josué J. Justel (eds.), *Las mujeres en el Oriente cuneiforme*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 117-140.
- Freud, Sigmund (2006): *Obras completas de Sigmund Freud. Tomo 7 (1916-1924). Ensayos XCVIII al CXLIV*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fuchs, Esther (2003): *Sexual Politics in the Biblical Narrative: Reading the Bible as a Woman. JSOTSup 310*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Fuchs, Esther (2008): «Feminist approaches to the Hebrew Bible», en Frederick E. Green-spahn (ed.), *The Hebrew Bible: New Insights and scholarship*. Nueva York / Londres: New York University Press, 76-95.
- Halton, Charles y Saana Svärd (eds.) (2018): *Women's Writing of Ancient Mesopotamia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, Leisha (2007): «Women and Abjection: Margins of Difference, Bodies of Art», *Visual culture and Gender*, 2, 6-15.
- Kim, Hyun Sook (2007): «The politics of border crossings. Black, Postcolonial, and Transnational Feminist Perspectives», en Sharlene Nagy Hesse-Biber (ed.), *Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis*. Thousand Oaks, California: Sage, 107-122.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lion, Brigitte y Cécile Michel (eds.) (2016): *The Role of Women in Work and Society in the Ancient Near East*. Boston / Berlín: De Gruyter.

- Liverani, Mario (1995): *El Antiguo Oriente. Historia, sociedad y economía*. Barcelona: Crítica.
- Marijuán, Andrea Abalia (2020): «Lo siniestro femenino: Olimpia y otros fantasmas imaginarios con rostro de mujer», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 34, 109-125.
- Molpeceres Arnáiz, Sara (2020): «Oscuro interior: lo siniestro freudiano y sus raíces románticas», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 34, 32-51.
- Navrátilová, Hana (2012): «Gender and Historiography (in Deir el-Medina)», en Gregor Neunert, Kathrin Gabler y Alexandra Verbovsek (eds.), *Sozialisationen: Individuum-Gruppe-Gesellschaft. Beiträge des ersten Münchner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (MAJA 1)*, Göttinger Orientforschungen 51. Wiesbaden: Harrassowitz, 153-171.
- Puleo, Alicia (2013): «El concepto de género como hermenéutica de la sospecha: de la biología a la filosofía moral y política». *Arbor*, 189-763, a070. Disponible en <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1871/2044> [fecha de consulta: 08/06/2023].
- Roas, David (2019): «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, LXXXI, 161, 29-56.
- Useros Rodríguez, Silvia (2014): «El monstruo femenino y la violencia liberadora en *A Girl Walks Alone at Night* de Ana Lily Amirpour», *Estudios humanísticos. Filología*, 43, 107-122.

EROTISMO EN EL ARTE EGIPCIO DEL REINO NUEVO: AL MARGEN DE LO FORMAL

Inmaculada Vivas Sainz

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA,
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

Resumen:

El erotismo en el arte egipcio es una temática amplia, vinculada con aspectos teóricos como la concepción del desnudo y sus múltiples significados. A través del análisis de ciertos ejemplos de pintura mural del Reino Nuevo, este estudio aborda la creación de imágenes con carga erótica en un contexto artístico funerario sujeto a las normas del decoro. En esas pinturas los artistas utilizan recursos (el movimiento), poses atípicas para llamar la atención sobre la escena (la frontalidad) y símbolos eróticos para crear imágenes sensuales, como las bailarinas desnudas, en contraposición con las representaciones de niñas desnudas (hijas del difunto) carentes de carga erótica. Por su parte, los ostraca con escenas de sexo explícito revelan un verdadero arte al margen de lo formal, con una creatividad y espontaneidad extraordinarias, liberadas de normas y tabúes. Esas imágenes solo tienen paralelos en el llamado «Papiro Erótico de Turín» (CGT 55001), con un carácter transgresor y espontáneo impensable en el arte funerario, pero que no descuida las formas sensuales de las mujeres representadas. El análisis de estas fuentes de índole diversa revela una compleja concepción del erotismo en el antiguo Egipto plasmada en un arte al margen de lo formal.

Palabras clave: Erotismo, pintura, tumbas, ostraca, papiro, artistas.

1. Introducción

El presente estudio trata de abordar un complejo tema como es la representación del erotismo en el arte del antiguo Egipto, que está íntimamente ligada a la imagen del desnudo femenino. Las fuentes iconográficas relativas a esta temática son especialmente ricas en el periodo del Reino Nuevo, sobre todo en la XVIII y XIX dinastías,

conformando una amplia documentación, que se complementa con fuentes escritas (poemas amorosos, textos religiosos, etc.). Su análisis excede con creces los límites de este trabajo, que pretende investigar una serie de imágenes significativas del erotismo que podrían clasificarse en dos grupos. Por un lado, las escenas del arte funerario presentes en la decoración de las tumbas privadas del Reino Nuevo, y por otro, las imágenes de los ostraca, dibujos realizados en un soporte de lajas de piedra caliza (o de fragmentos de cerámica). Ambas categorías pueden ser consideradas como ejemplos de un arte al margen del estilo formal y canónico sujeto fuertemente a unas normas establecidas, en las que el artista se atreve a mostrar, en mayor o menor medida, escenas cargadas de sensualidad y de erotismo protagonizadas por mujeres, o por parejas. Si bien no corresponde a ninguna de estas categorías, ostraca o arte mural, una breve mención al llamado «Papiro Erótico de Turín» (CGT 55001) es relevante y servirá para ilustrar la iconografía de escenas egipcias de contenido sexual (Vernus 2018: 107-118).

Para comprender el concepto del erotismo, es necesario tener en cuenta un elemento intrínsecamente relacionado como es el desnudo en el arte egipcio, y definir su uso, que tiene múltiples facetas. A inicios del siglo XX se publicaron ya los primeros estudios sobre la desnudez en la cultura faraónica (Müller 1906), seguidos de trabajos más exhaustivos (König 1990; Goelet 1993) y más recientemente incluso con enfoques comparativos respecto al arte próximo-oriental (Asher-Greve y Sweeney 2006). Las aportaciones y perspectivas de estos estudios son diversas, Müller concebía la desnudez como la ausencia de vestimenta que exige nuestra costumbre, analizando fuentes de distintas culturas del mundo antiguo (Müller 1906: 3). El trabajo de König ponía el énfasis en que la función decorativa y simbólica de la desnudez era la más importante, de modo que esa funcionalidad existía en el marco de categorías estéticas y morales (König 1990: 25-62).

Un enfoque más amplio adoptaba Goelet, para quien una figura humana desnuda o semidesnuda puede expresar distintas emociones, puede reflejar funciones de culto, o incluso reflejar la edad de una persona en el arte egipcio (Goelet 1993: 20). La desnudez se asocia a la iconografía de los niños, quizás como símbolo de pureza, de modo que los hijos de un personaje (por ejemplo, el propietario de la tumba) suelen ser representados desnudos, como niños, pese a que hubiesen entrado ya en la edad adulta. Además, la desnudez puede estar relacionada con la privación de un estatus que confiere la vestimenta, como en el caso de los que son humillados (prisioneros), como el caso de los siervos, o incluso como los niños, al no ser miembros de pleno derecho en la comunidad. Es evidente que la desnudez tiene una función práctica y

como tal es representada en algunos contextos, como en las escenas de trabajo de marineros como por ejemplo en la tumba de Kagemni en Saqqara (Harpur 1987: pl. 22), o en las escenas de prácticas sexuales tales como los ostraca eróticos, por ejemplo, el conservado en el British Museum, EA50714 (Demareé 2002: pl. 106). Por supuesto, en el antiguo Egipto una figura humana desnuda podía contener también una fuerte carga erótica, en especial en determinadas poses y actitudes, como las sugerentes bailarinas del arte mural.

Es necesario destacar que los cuerpos desnudos femeninos se muestran mucho más sexualizados que los masculinos en el arte egipcio, y además los cuerpos de las mujeres se mostraban más abiertamente para ser mirados que los de los hombres. Es decir, esa representación del cuerpo desnudo de la mujer es mucho más sexual y erótica que la de los hombres (Asher-Greve y Sweeney 2006: 118-119). Ese fenómeno puede estar condicionado por el hecho, que en ocasiones es pasado por alto, de que el arte egipcio es mayoritariamente creación de hombres (ante la ausencia de mujeres artistas en las fuentes escritas e iconográficas), artistas que quizás sentirían una especial predilección por la belleza del cuerpo femenino, dado el detallismo y perfección de esas representaciones femeninas.

2. La imagen del erotismo en el ámbito funerario del Reino Nuevo

Las tumbas privadas del Reino Nuevo ofrecen numerosos ejemplos de la iconografía erótica femenina, en particular las del área tebana. Cabe señalar que el contexto funerario tiene una serie de peculiaridades importantes, siendo fundamental el concepto de «decoro». John Baines introdujo hace ya algunas décadas este concepto, que consiste en un conjunto de normas y de prácticas que definen lo que puede ser representado o escrito, en qué contexto y en qué forma (Baines 2007: 14-17). No se trata de un elemento estático, sino que lógicamente evolucionó a lo largo del tiempo. El espacio de la tumba tiene una connotación religiosa y en el arte funerario faraónico todo está marcado por ese sentido de decoro, basándose en el cual las escenas están dotadas de un importante papel simbólico y no se deben a una elección casual. En este sentido, debe tenerse en cuenta por ejemplo que existían poses o escenas que podrían no ser adecuadas para ser representados en una tumba.

Dentro de la amplia variedad de escenas que decoraban las tumbas, destacan las imágenes de bailarinas y músicos como excelente ejemplo de erotismo. Las representaciones de músicos femeninas y bailarinas pueden encontrarse en las escenas

de banquete, en las que frecuentemente se encuentran mujeres jóvenes desnudas, simplemente adornadas con collares o cinturones de cintas. Por ejemplo, en la tumba TT 22 se muestran jóvenes llevando una túnica transparente que deja su cuerpo visible, adornado cinturones (Davies y Gardiner 1936, pl. XXVI). En la tumba TT 38 están también presentes jóvenes músicos, en este caso algunas completamente desnudas y adornado su cuerpo con collares y cinturones (Davies 1963, pl. VI). Parece que los egipcios eran conscientes de que la desnudez era más seductora si no era total, y quizás por ello representaban las figuras femeninas con joyas, cinturones o pelucas (Goelet 1993: 27).

El desnudo quedaba reservado para estos personajes secundarios que no pertenecían a la élite, tales como siervas o bailarinas, pero no se empleaba para la representación de la esposa del difunto o de sus familiares. En esas representaciones de banquetes funerarios están presentes mujeres músicos, bailarinas y asistentes, y se incluyen collares florales, aceites y ungüentos, y alcohol en forma de vino y cerveza. El significado de estas escenas de banquete es relevante, porque parecen estar vinculadas a la diosa Hathor, divinidad de la música, el amor, la danza, etc. (Harrington 2016: 135-136). Las escenas de banquete en tumbas tebanas que incluyen bailarinas son numerosas en el Reino Nuevo, se documentan 33 ejemplos de acuerdo con el reciente estudio de Bueno Guardia, siendo un tipo de danza que nunca es realizada por hombres (Bueno Guardia 2020: 46-47). Además, el hecho de que las protagonistas de estas danzas sean siempre mujeres estaría relacionado con el simbolismo de estas celebraciones, en las que era muy importante el componente sensual y erótico, así como la fertilidad, pues estas festividades están vinculadas a la idea de renacimiento del difunto.

Por ejemplo, en la tumba tebana de Nakht (TT 52) fechada en la XVIII dinastía (Davies 1917: pl. XVI), se atestigua un conjunto de tres mujeres, dos músicas femeninas y una bailarina, ocupando esta la posición central y representada desnuda, con su grácil cuerpo simplemente decorado por collares y un cinturón con cintas y cuentas (Shedid y Seidel 1996: 17). Destaca el equilibrio visual de la composición de las tres mujeres, entre las que la joven que baila desnuda ocupa un lugar predominante, no solo por su posición central, sino también por el contraste de su piel oscura desnuda frente a los vaporosos vestidos blancos de las músicas (fig. 1). La desnudez de las bailarinas pudo haber tenido motivos prácticos, ya que la ropa dificultaría el movimiento (Asher-Greeve y Sweeny 2006: 122), pero es muy probable que la imagen desnuda femenina no fuese casual, sino un elemento que confería sensualidad al baile. En mi opinión, la forma sinuosa de la figura de la bailarina de la tumba de Nakht y sus caderas redondeadas potencian el erotismo de la mujer.



Figura 1. Escena de mujeres músicos y bailarinas, Tumba de Nakht, TT 52, foto de la autora

La sensualidad de las imágenes de bailarinas de la XVIII dinastía se ejemplifica de manera excepcional en uno de los fragmentos de la tumba tebana de Nebamun, (EA37984) conservado en el British Museum (Parkinson 2008). Se trata igualmente de una escena de banquete de la que se conservan dos registros, y en uno aparece un grupo de músicos sedentes y junto a ellas dos bailarinas desnudas (EA37984). Destaca la postura frontal de las caras de dos de las músicos, un elemento atípico en arte egipcio bidimensional que funciona como una especie de gancho visual, focalizando la atención del que contempla la escena sobre este grupo de mujeres (fig. 2). Las dos mujeres que bailan se muestran completamente desnudas, a excepción de los adornos que lucen, un sencillo cinturón de cintas con cuentas (que se agitaría



Figura 2. Fragmento de pintura mural de la tumba de Nebamun, detalle (EA37984).

© The Trustees of the British Museum

produciendo un leve sonido) o un collar (Manniche 2002: 46). Se representan en una curiosa composición que se basa en la superposición de sus figuras de perfil, creando profundidad en la escena. De nuevo es el movimiento sinuoso de las dos mujeres lo que confiere erotismo a la pareja de bailarinas, que parecen bailar muy próximas y moviendo sus cuerpos gráciles de formas redondeadas al son de la música.

La mera inclusión de una figura femenina desnuda no implica necesariamente un simbolismo de erotismo, como sucede en el caso de la representación de las hijas del difunto en las tumbas. Es habitual encontrar la imagen de una niña o muchacha representada sin vestimenta en el contexto de escenas de destacada importancia religiosa, como el viaje en barca a Abidos que el difunto debía realizar en vida atestigüado por ejemplo en la tumba de Pashedu, TT 3 (Lhote 1954: pl. XVI). En dicha escena la hija se ubica entre los dos progenitores arrodillada y desnuda en la embarcación, pero con una pose estática y casi solemne, en la que no se aprecia un erotismo en el modo de representarla (fig. 3). Con apenas unos trazos, el pintor de esta obra crea una imagen sencilla para potenciar el sentido de desnudez y pureza de la niña (fig. 4).



Figura 3. Tumba de Pashedu, TT 3, Deir el Medina, detalle. Foto de la autora

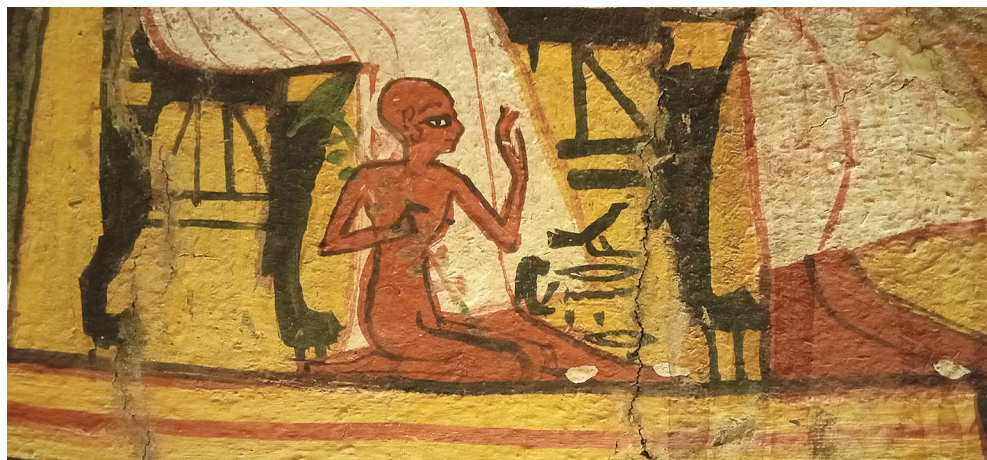


Figura 4. Tumba de Pashedu, TT 3, Deir el Medina, detalle. Foto de la autora

Otras tumbas ramésidas similares a la de Pashedu ofrecen ejemplos más complejos aún de las representaciones de niñas desnudas, como la TT 359, perteneciente a Inerkhau (Bruyere 1933: 32-70). De nuevo en el contexto de una escena puramente religiosa (la presentación de ofrendas por parte de los hijos del difunto, Cámara G, pared norte), aparece un grupo de cuatro niños desnudos, tres de ellas niñas (Bruyere 1933: pl. 17). Los textos que acompañan la escena simplemente indican que se trata



de nietos de Inerkhau, de modo genérico. A la izquierda se muestran al difunto y a su esposa sedentes, en una composición totalmente equilibrada por las figuras de sus dos hijos en pie frente a ellos y a la derecha realizando las ofrendas. En el centro de la composición y captando la atención del espectador aparecen una adolescente de mayor tamaño y una niña sentada. La edad de la adolescente viene sugerida por el vello púbico, pero de nuevo la pose estática minimiza la carga erótica del desnudo (fig. 5). El carácter religioso de la escena determina claramente el modo de representar a las jóvenes, de manera que el desnudo por sí mismo no confiere sensualidad a la



Figura 5. Tumba de Inerkhau, TT 359, Deir el Medina, detalle. Foto de la autora

imagen, sino que es el contexto el que puede dotar de ciertos matices al simbolismo de la desnudez.

Tras el análisis de diversos ejemplos representativos de escenas de tumbas egipcias en las que se intuye un erotismo, cabe señalar que el contexto funerario y el sentido del decoro determinan fuertemente el modo de representar ciertas imágenes sensuales. Si bien las representaciones incluyen bailarinas desnudas en poses sensuales, que sugieren actitudes eróticas, no se atestiguan por ejemplo escenas de sexo explícito. Pese a que los artistas que realizaron esas representaciones de mujeres en

tumbas privadas del Reino Nuevo debieron sentirse más libres para innovar y crear composiciones originales (a diferencia de lo que sucedería en las tumbas reales o en la decoración de los templos), el carácter religioso del contexto y la tradición figurativa pesaba demasiado como para traspasar ciertos límites.

Por otro lado, es necesario reflexionar sobre la audiencia a la que estaban destinadas las escenas de las tumbas. Las tumbas-capilla pertenecientes a personajes de la élite, como la de Nakht o Nebamun eran espacios visitados por familiares y amigos del difunto, tanto hombres como mujeres que acudirían para realizar el culto funerario y con motivo de los festivales religiosos tebanos. Entre esas ocasiones destacaría en particular la Bella Fiesta del Valle que congregaba un ingente número de población y se visitaban también los enterramientos de los ancestros (Bietak 2012: 142). Las tumbas de artistas y habitantes de Deir el Medina, de tamaño más reducido, incluían decoración solo en las cámaras subterráneas, inaccesibles normalmente, y sus escenas no serían contempladas salvo en ocasiones puntuales como sucesivos enterramientos familiares o reutilizaciones.

Las escenas más llamativas como las de banquete con bailarinas o mujeres músicos desnudas en contextos de erotismo se ubicaban en la sala transversal de esas tumbas de personajes de la élite, y con mucha frecuencia en las paredes focales, aquellas que se eran contemplaban al acceder a la tumba y por tanto las más importantes. En esas composiciones los artistas emplearon conscientemente recursos como la frontalidad de los rostros, el movimiento sinuoso o la profundidad para captar la atención de la audiencia. Es fácil suponer que esas imágenes de jóvenes desnudas resultaban muy atractivas para los visitantes de la tumba, recreando el ambiente de sensualidad y erotismo que existía en esos banquetes, en los que parece que se consumían bebidas alcohólicas y sustancias estimulantes. De hecho, existían en el antiguo Egipto otras festividades en las que tenía lugar una transgresión notable, como el llamado «Festival de la intoxicación», documentado textualmente desde la XVIII dinastía (Spalinger 2000: 257-282), dedicado a Hathor y en el que se bebía y se bailaba hasta la extenuación creando un ambiente de alta carga erótica en el que las prácticas sexuales debían ser frecuentes.

3. Al margen de lo formal: erotismo y desnudo en los *ostraca*

Para entender verdaderamente la plasmación del erotismo y las prácticas sexuales del antiguo Egipto debemos recurrir al corpus de *ostraca* figurativos, un tipo de fuente

iconográfica con frecuencia olvidada. Ellos revelan una espontaneidad que solo se documenta en los escasos graffiti eróticos que se han conservado, como los encontrados en la tumba 504 de Deir el Bahari (Hue-Arcé 2013). A través del estudio de los ostraca figurativos, dibujos realizados en lajas de caliza o fragmentos de cerámica que son abundantes en el registro arqueológico del Reino Nuevo, es posible intuir la creatividad del artista en su estado más puro. Existe una gran variedad de tipologías dentro del conjunto de ostraca, no solo por su temática sino por la calidad de su dibujo y su grado de terminación. Cabe mencionar desde bocetos muy esquemáticos con trazo apresurado (como los animales del ostracon EA26706, British Museum), hasta ejemplos con un dibujo detallista y minucioso (como el ostracon con una imagen de un rey, N 498, *Musée du Louvre*). Pero sobre todo resultan interesantes para la temática del erotismo porque suelen mostrar también el «arte no canónico», con un carácter mucho más libre y espontáneo, reflejando temáticas ausentes en las tumbas o en los templos (Pomerantseva 2002: 981). Puntualmente los ostraca contienen también bailarinas o músicos desnudas idénticas a las que se documentan en la pintura funeraria mural, como se aprecia en un ejemplo de Deir el Medina de la XIX dinastía con una joven que toca el laúd (Museo Egipcio, El Cairo, JE 63805). Una mujer músico muy similar se atestigua en un ostracon del Museo de Berlín (ÄM 21445), que destaca por las formas voluptuosas y su desnudez que contrasta con un collar de cuentas y unos grandes pendientes de aros.

En otros ostraca se hallan representaciones explícitas de sexo, en los que el erotismo alcanza su máxima expresión, que muestran un verdadero arte al margen de lo formal libre de estrictas normas de decoro y convenciones, donde los artistas se atreven a realizar dibujos de las llamadas escenas eróticas en las que no existe ningún tabú. La mayor parte de ellos corresponden a la época del Reino Nuevo, en especial XIX y XX dinastías, y frecuentemente proceden de Deir el Medina, el asentamiento de los artesanos más cualificados de la época dedicados a la decoración de las tumbas reales. Las fuentes escritas no aportan relatos concretos sobre los gustos sexuales de la época, si bien existen textos que indican que el adulterio estaba condenado, y a pesar de ello era habitual, como indican varios papiros y ostraca legales de Deir el Medina con acusaciones de adulterio a hombres y mujeres (Orriols Llonch 2012: 33-36).

Un ostracon conservado en el British Museum (Deir el Medina, XIX-XX dinastías, EA50714), es un excelente ejemplo de estas imágenes explícitas: el hombre aparece en pie copulando con una mujer, que se muestra ligeramente inclinada y delante de él (fig. 6). Ambos se representan desnudos sin ningún tipo de adorno,



Figura 6. British Museum, Deir el Medina, XIX-XX dinastías, EA50714. © The Trustees of the British Museum

en la postura más habitual en el arte egipcio para este tipo de imágenes de parejas manteniendo relaciones sexuales. Llamen la atención los rasgos toscos y casi andróginos de la mujer, y la presencia de un texto jeroglífico de difícil lectura y con distintas interpretaciones, que parece aludir a la satisfacción y a la felicidad (Orriols Llonch 2009: 131). Lo realmente complejo es aventurar el propósito de este ostracon, que bien podrían ser meros dibujos realizados para el entretenimiento, actos sexuales relacionados con festividades religiosas, o incluso parodias de otro tipo de escenas más decorosas¹. Varios ostraca muestran escenas muy similares de *coito a tergo* (Manniche 1988: 76), pero dado lo limitado de este tipo de ejemplos es difícil extraer conclusiones generales sobre los gustos sexuales del antiguo Egipto (Orriols Llonch 2009: 135).

1. https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA50714



Figura 7. Ostraca 23676, Colección del Museo Egipcio de Berlín. © Dibujo de Gema Menéndez

Otros ejemplos de ostraca conservan escenas más complejas, como la del ostracon 23676 de la colección del Museo Egipcio de Berlín (fig. 7). Un hombre y una mujer de pie se muestran abrazados en actitud erótica, estando rodeados por dos niños. Un quinto personaje observa la escena desde lejos, quizás una mujer de cierta edad, lo que ha hecho pensar que se tratase de una escena en un burdel. La imagen fue interpretada como una escena de lucha, pero parece más bien que se trata de una escena de sexo (Minault-Gout 2002: 192). Respecto al estilo, destaca el trazo rápido de las figuras que son representadas desnudas, si bien la mujer lleva peluca y un collar como adorno.

Mucho más detalladas son las figuras de un ostracon ramésida del Museo del Cairo (N. inv. 11198), en el que vemos a una mujer recostada desnuda, que porta peluca, pendientes, un collar y un cinturón de cintas (fig. 8). El hombre desnudo y arrodillado, copula con ella, alzando sus piernas y abrazando su cuello. Destaca el



Figura 8. Ostracon ramésida, Museo del Cairo (N. inv. 11198). © Dibujo de Gema Menéndez

gesto afectuoso de la mujer que sostiene la barbilla de su compañero, y la actitud activa de la mujer que mira cara a cara su compañero. La postura de la pareja de este ejemplo es similar a la representada en una de las escenas del llamado «papiro erótico de Turín» (CGT 55001).

Desde el punto de vista artístico, la mayor parte de los ostraca eróticos presentan figuras de trazo sencillo y en ciertas ocasiones esquemáticas, en las que no existe un contexto determinado ni elementos que indiquen un significado ritual o festivo de las escenas. Sin embargo, pese al esquematismo y su carácter monocromático, presentan figuras proporcionadas y realistas, en poses poco habituales respecto a las imágenes canónicas que sugieren una destreza en el dibujo, lo que podría indicar que algunos de ellos fueron realizados por artistas egipcios. Es difícil asegurar si los dibujos y el texto de los ostraca eróticos fueron realizados por la misma persona, aunque es factible que fueran hombres, dado que el acceso a la escritura estaba destinado sobre todo

a los varones, si bien no exclusivamente, puesto que existen evidencias de mujeres no iletradas (Bryan 1985). Cabe la posibilidad de que texto e imagen fueran obra de la misma persona, quizás artistas, quienes eran en su mayoría hombres, como se infiere de las numerosas fuentes escritas e iconográficas.

Si se compara este tipo de escenas con las encontradas en el arte mural funerario, llaman la atención las composiciones realistas y las formas voluptuosas de algunas mujeres, pese a la ausencia de variedad cromática en los ostraca y pese a lo sencillo de sus formas. Sin duda, lo más complicado es determinar la función de estos ostraca, que según algunos autores pueden ser una especie de fantasías eróticas, en las que la mujer desempeña un rol de cierto sometimiento, como sugieren las poses habituales de coito *a tergo* (Orriols Llonch 2009: 134). No obstante, teniendo en cuenta la importancia de tener descendencia en el antiguo Egipto, es factible que esas imágenes tuvieran un significado ulterior, y buscaran también potenciar la fertilidad de la pareja recreando la cópula, más allá del mero placer que muestran.

4. Una fuente iconográfica excepcional: el papiro satírico-erótico de Turín

El llamado «papiro satírico y erótico de Turín» (CGT 55001) merece una mención especial en este breve estudio sobre el erotismo en el arte egipcio, al ser un tipo de documento único, y que se encuadra perfectamente en el arte al margen de lo formal. Fue encontrado en Deir el Medina en el interior de una vasija y llegó a los fondos de Museo Egizio de Turín en 1824 en estado ya fragmentario. En una de sus caras se representan escenas de animales con vestimentas y parodiando actitudes humanas, en clave humorística y satírica, una tipología que está presente en otros papiros y ostraca (Babcock 2014). En la otra cara, se muestran diversas escenas eróticas de parejas practicando sexo en doce escenas diferentes, realizadas con sumo detalle. Diferentes textos breves alusivos a las relaciones sexuales, a modo de diálogo con el espectador, se insertan entre las escenas, probablemente realizados con posterioridad a los dibujos (Omlin 1973). Cabe destacar el modo de representar a los personajes masculinos, que corresponden a un mismo tipo: un hombre maduro con barba y destacada calvicie, de muslos gruesos y ligera barriga que viste un faldellín corto y llama la atención por su falo desmedido. El hecho de que no se trate de hombres afeitados ni de aspecto cuidado hace pensar que no corresponden a las clases altas, lo que contrasta con las mujeres del papiro. Todas ellas son jóvenes de cabellos oscuros

(corto o largo, quizás con peluca), representadas desnudas y adornadas con un cinturón de cintas, con collares, pulseras y brazaletes, dibujadas acorde con la iconografía femenina egipcia que se atestigua en las escenas de las tumbas del Reino Nuevo.

El papiro de Turín es un objeto único en el arte egipcio, que combina dos temáticas muy distintas: la parodia de actitudes humanas realizadas por animales y las escenas eróticas, cuyo nexo de unión es el placer de la transgresión. En las escenas de sexo explícito es especialmente patente la transgresión de las reglas que regían el universo de la élite, que prohibía la exhibición de prácticas sexuales (Vernus 2013: 114).

Las teorías sobre la función de este extraordinario documento gráfico son muy numerosas y sería imposible enumerarlas en este artículo. Baste señalar una síntesis de las interpretaciones. En primer lugar, se ha propuesto que las escenas eróticas ilustran los encuentros de una prostituta y sus clientes en una taberna o burdel («casa de cerveza»), e incluso podría ser las aventuras de un sacerdote de Amón y una prostituta de Tebas (Manniche 2002: 107). En segundo lugar, Gay Robins interpreta el papiro de modo similar, pero destacando la importancia de la mujer en la sexualidad, que tiene un rol destacado e inusual (Robins 1996: 205). En las representaciones de sexo explícito en ostraca analizadas previamente, las jóvenes no parecen desempeñar un papel muy activo, lo que contrasta claramente con el papiro de Turín. Por último, se ha sugerido que las escenas describen una sátira, en relación con los animales en actitudes humanas presentes en el mismo papiro, y teniendo en cuenta el aspecto de caricatura de los hombres representados (Antelme y Rossini 2001: 151). Recientemente, Anne Macy Roth ha propuesto que el papiro de Turín podría ser un objeto especialmente destinado a las mujeres dedicado a la diosa Hathor y quizás creado como una especie de ofrenda².

Desde el punto de vista artístico, las escenas eróticas llaman la atención por la variedad y los esfuerzos del autor por ilustrar las poses creativas de modo exacto, que van desde posturas de coito *a tergo* incluso con la mujer boca abajo en una pose acrobática, hasta otras casi inverosímiles de una pareja sobre un carro (fig. 9).

Es significativa la presencia de diversos símbolos que parecen completar el significado de las escenas, como por ejemplo los sistros. Se trata de un instrumento musical, una especie de sonaja relacionada con la diosa Hathor, y se muestran junto a la pareja que copula, ya sea bajo un taburete o colgado del antebrazo del hombre.

2. Las ideas de Ann Macy Roth se encuentran sin publicar aún, y han sido expuestas en diversas conferencias, en especial: «Ancient Egyptian Erotic Art: What was its purpose», 29 de abril de 2021, ARCE, conferencia *online*.



Figura 9. Detalle del papiro satírico y erótico de Turín (CGT 55001). © Museo Egizio

El loto aparece de manera recurrente en la peluca o el cabello de las mujeres representadas en el papiro (fig. 9), una presencia llamativa al ser un símbolo del amor, asociado además con la regeneración y la vida eterna. La flor de loto aparece también en las escenas de banquete de las tumbas tebanas asociada al mundo femenino y probablemente con un mensaje erótico (Bueno Guardia 2020: 49-50).

Además, en una de las escenas aparece una mujer portando un espejo, un símbolo de Hathor y de la belleza femenina. En la imagen no se muestra una relación sexual explícitamente: la fémica está dibujada de modo frontal, como elevada sobre el suelo mientras el hombre sostiene con una mano la base de un recipiente cerámico, que ella misma se introduce en la vagina (Manniche 2016: 110). Esta imagen del papiro erótico de Turín es atípica también por la postura frontal de la mujer, con ambas piernas extendidas. Parece que el artista egipcio, en aras de un realismo, ha elegido esta pose frontal tan inusual en el arte egipcio (fig. 9). Ese realismo es una tónica general en todas las escenas: da la sensación que en el artista prima el interés por representar de modo muy exacto las posturas de las parejas.

Sin entrar en el debate de las interpretaciones de la función del papiro, desde la perspectiva artística es notable la calidad del dibujo y la originalidad de las composiciones. Por ejemplo, las formas proporcionadas y sensuales de las mujeres representadas, en contraposición a lo caricaturesco de la imagen de los hombres, hacen suponer que es obra de un artista experimentado, probablemente un dibujante (o escriba de contornos, como se les denominaba en el antiguo Egipto). Pero su

creatividad y originalidad se refleja también en el modo de superponer las escenas, que podría reflejar un verdadero *horror vacui*, o un aprovechamiento extraordinario de un material costoso como el papiro, soporte de estas representaciones eróticas. El papel del artista egipcio ha sido puesto en valor en los últimos tiempos, en especial en lo que respecta a su creatividad e individualidad (Laboury 2002), que tan bien se reflejan en el papiro en cuestión. Este tipo de imágenes eróticas sería inconcebible en el arte mural egipcio, eminentemente funerario, y denotan la absoluta libertad del artista y la ausencia de cualquier pudor. Son ejemplo de un arte al margen de lo formal, al margen de la norma y las convenciones sociales y religiosas del Egipto faraónico.

Conclusiones

A lo largo de este breve trabajo se han analizado diferentes fuentes iconográficas que ilustran la concepción del erotismo y el modo de representarlo en el arte egipcio del periodo del Reino Nuevo, tanto en las manifestaciones del arte mural funerario, como atendiendo a productos artísticos mucho más al margen de lo formal como los ostraca. Es innegable la importancia del decoro presente en el arte funerario, que determina la ausencia de escenas de sexo explícitas en este contexto, salvo contadas excepciones (Manniche 2022: fig. 21). Es por ello por lo que los artistas egipcios encontraron determinados símbolos (flores de loto, instrumentos musicales...) para sugerir un contenido erótico de algunas de las escenas que decoraban las tumbas privadas. Dentro de ese arte más tradicional sujeto al decoro, las imágenes de mujeres prácticamente desnudas representan una inclusión de un arte al margen de lo formal, que nos resultan sensuales y atractivos, y lo mismo podría haber sucedido a los visitantes de esas tumbas privadas. Igualmente, el frecuente uso del movimiento sinuoso por los artistas no es casual, en especial en las figuras de bailarinas y músicos de formas perfectas que se contonean. Los artistas egipcios utilizaron recursos para captar la atención sobre esas mujeres, como la frontalidad, el movimiento acusado o la profundidad de la escena, creando una composición atípica que funcionaría como un gancho visual.

El desnudo tiene un lugar predominante en esas imágenes del arte mural funerario, mayoritariamente femeninas, pero es el contexto, la pose y los elementos simbólicos los que confieren un mayor sentido erótico a las representaciones de mujeres o jóvenes desnudas. El baile, los instrumentos musicales, la presencia de bebidas alcohólicas o sustancias estimulantes o el contexto festivo del banquete, son los

factores que confieren a esa imagen femenina desnuda una carga erótica añadida. Buen ejemplo del caso contrario serían las figuras de las hijas del difunto que se muestran completamente desnudas por ejemplo en escenas de presentación de ofrendas, pero cuyas poses estáticas y solemnes hacen que no se intuya un erotismo.

Por otro lado, al analizar fuentes iconográficas como los ostraca atisbamos la máxima expresión del erotismo del antiguo Egipto, con escenas de sexo explícito con una variedad de poses. Estos ostraca creados al margen de lo formal, producto del entretenimiento de un artista o del mero deseo de recrear o evocar el sexo, o incluso del deseo de potenciar las relaciones sexuales y conseguir una descendencia, nos desvelan imaginativas poses, no muy distintas de las que serían del gusto de la sociedad occidental actual.

Entre los ejemplos de ese arte al margen de lo formal destaca, sin duda alguna, el papiro satírico-erótico del museo de Turín como una fuente excepcional. La maestría del artista solo puede equiparse a la creatividad de las poses representadas. Pese al carácter transgresor y espontáneo de las escenas, impensables en el arte funerario, el autor de este papiro erótico no descuidó las formas sensuales y perfectas de las mujeres que se representan. Da la sensación de que los cuerpos femeninos son tratados con especial mimo y detallismo, lo que podría indicar la importancia de la mujer en la finalidad del papiro.

Los artistas egipcios encontraron diversas formas de mostrar el erotismo en el contexto de escenas decorativas de las tumbas egipcias, en las que se revela su habilidad y creatividad para crear figuras femeninas sensuales mediante el empleo de recursos y la inclusión de elementos simbólicos que potenciasen un mensaje erótico. Esa creatividad se muestra de manera excepcional en el contexto de los dibujos plasmados en los ostraca, donde los autores (muchos de ellos artistas, si atendemos a la calidad y al estilo), se sienten absolutamente liberados de normas y tabúes. Las escenas de esos ostraca tan espontáneas y divertidas son un exponente de un arte al margen de lo formal y una expresión plástica de la dimensión erótica y los juegos amorosos que formaban parte de su vida.

Bibliografía

- Antelme, Ruth y Stéphane Rossini (2001): *Sacred Sexuality in Ancient Egypt: The Erotic Secrets of the Forbidden Papyrus*. Rochester: Inner Traditions.
- Asher-Greve, Julia y Deborah Sweeny (2006): «On Nakedness, Nudity, and Gender in Egyptian and Mesopotamian Art», en Silvia Schroer (ed.), *Images and Gender: Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art. Oriens Biblicus et Orientalis 220*: 111-162. Friburgo: Academic Press.
- Babcock, Jennifer (2014): *Anthropomorphized Animal Imagery on New Kingdom Ostraca and Papyri: Their Artistic and Social Significance* [tesis doctoral]. Nueva York: New York University, Institute of Fine Arts.
- Baines, John (2007): *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*. Óxford: Oxford University Press.
- Bietak, Manfred (2012): «La Belle Fête de la Vallée: l'Asasif revisité», en Chr. Zivie-Coche e Ivan Guermeur (eds.), «*Parcourir l'éternité*», *Hommages à Jean Yoyotte*. París, Brepols: Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Section des Sciences religieuses, 135-163.
- Bryan, Betsy (1985): «Evidence for Female Literacy from Theban Tombs of the New Kingdom», *Bulletin of the Egyptological Seminar*, 6, 17-32.
- Bruyère, Bernard (1933): «Rapport préliminaires sur les fouilles de Deir el Medineh, 1930», *Fouilles de l'IFAO*. El Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale.
- Bueno Guardia, Miriam (2020): «La representación de la danza en las tumbas tebanas privadas del Reino Nuevo egipcio Miriam», *Trabajos de Egiptología, Papers on Ancient Egypt* 11, 43-62. Disponible en https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/22535/TdE_11_%282020%29_03.pdf?sequence=1&isAllowed=y [fecha de consulta: 20/09/2022].
- Davies, Norman de Garis (1917): *The Tomb of Nakht at Thebes*. Nueva York: Publications of the Metropolitan Museum of Arts.
- Davies, Norman de Garis (1963): «Scenes from Some Theban Tombs (Nos. 38, 66, 162, with Excerpts from 81)», *Private Tombs at Thebes*. Óxford: Griffith Institute.
- Davies, Nina M. y Alan H. Gardiner (1936): *Ancient Egyptian Paintings*, volumen I. Chicago: University of Chicago Press.
- Demarée, Rob J. (2002): *Ramesside Ostraca*. Londres: British Museum Press.
- Goelet, Ogden (1993): «Nudity in Ancient Egypt», *Source. Notes in the History of Art*, 12/2, 20-31.
- Grandet, Pierre (2013): «Ostrakon figuré: scène érotique», en G. Andreu-Lanoë (ed.), *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*. París: Somogy / Musée du Louvre | Éditions.
- Harpur, Yvonne (1987): *Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom, Studies in Orientation and Scene Content*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Harrington, Nicola (2016): «The Eighteenth Dynasty Egyptian Banquet: Ideals and Realities», en Maria Stamatopoulou (ed.), *Dining & Death. Interdisciplinary perspectives*

- on the 'funerary banquet' in ancient art, burial and belief. Lovaina: Peeters Press, 129-172.
- Hue-Arcé, Christine (2013): «Les graffiti érotiques de la tombe 504 de Deir el-Bahari revisités», *Le Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, 113, 193-202. Disponible en <https://www.ifao.egnet.net/bifao/113/11>
- König, Oliver (1990): *Nacktheit: Soziale Normierung und Moral*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Laboury, Dimitri (2013): «De l'individualité de l'artiste dans l'art égyptien», en Guillemette Andreu-Lanoë (ed.), *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*. Paris: Somogy / Musée du Louvre Editions, 36-41.
- Lhote, André (1954): *Les chefs-d'oeuvre de la peinture égyptienne*. Paris: Hachette.
- Manniche, Lise (1977): «Some aspects of ancient Egyptian sexual life», *Acta Orientalia* 38, 11-23.
- Manniche, Lise (1988): *La esfinge erótica. La vida sexual en el antiguo Egipto*. Barcelona: Laia.
- Manniche, Lise (2002): *Sexual life in Ancient Egypt*. Londres: Kegan Paul.
- Minault-Gout, Anne (2002): «Ostracon figuré: scène érotique», en Guillemette Andreu, *Les Artistes de Pharaon. Deir el Medina et la Vallée des Rois*. Paris: Louvre Ediciones, 192.
- Müller, Walter August (1906): *Nacktheit und Entblössung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst*. Leipzig: Teubner.
- Omlin, Joseph A. (1973): *Der Papyrus 55001 und seine satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften* [catálogo del Museo Egizio di Torino, Serie I, Monumenti e testi 3]. Turín: Edizioni d'arte fratelli Pozzo.
- Orriols Llonch, Marc (2009): «Léxico e iconografía erótica del antiguo Egipto. La cópula a tergo», *Trabajos de Egiptología. Papers on Ancient Egypt*, 5, 123-137. Disponible en <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/21636> [fecha de consulta: 20/09/2022].
- Orriols Llonch, Marc (2012): «Mujer ideal, mujer infractora. La transgresión femenina en el antiguo Egipto», *Lectora*, 18, 17-40. Disponible en <https://doi.org/10.2436/20.8020.01.34>
- Parkinson, Richard B. (2008): *The painted Tomb-chapel of Nebamun*. Londres: British Museum Press.
- Pomerantseva, Natalia (2002): «The Ostraca-Drawings as a Reflection of Canonical and Non-Canonical Art», en Mamdouh Eldamaty y Mai Trad (eds.), *Egyptian Museum Collections Around the World. Studies for the Centennial of the Egyptian Museum*, vol. II. El Cairo: Supreme Council of Antiquities, 979-989.
- Robins, Gay (1996): *Las mujeres en el Antiguo Egipto*. Madrid: Ediciones Akal.
- Shedid, Abdel Ghaffar (1996): *The tomb of Nakht: The art and history of an eighteenth dynasty official's tomb at Western Thebes*. Maguncia: Philipp von Zabern.
- Spalinger, Anthony J. (2000): «The Destruction of Mankind: A Transitional Literary Text», *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 28, 257-282.

- Sweeney, Debotah (2011): «Sex and Gender», en Elena Froid y Willeke Wendrich (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Ángeles. Disponible en <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0027fc04> [fecha de consulta: 20/09/2022].
- Vernus, Pascal (2013): «Le papyrus de Turin et la pornographie dans l’Égypte ancienne», en Guillemette Andreu-Lanoë (ed.), *L’art du contour. Le dessin dans l’Égypte ancienne*. Paris: Somogy / Musée du Louvre éditions, 108-117.