

El trabajo de los pintores de sudarios en la Panópolis grecorromana: Londres, Museo Británico, EA 26453 como caso de estudio

THE WORK OF SHROUD PAINTERS IN GRAECO-ROMAN PANOPOLIS:
LONDON, BRITISH MUSEUM, EA 26453 AS A CASE STUDY

Jónatan Ortiz-García

Investigador postdoctoral «Juan de la Cierva»

Universidad de Alcalá, Departamento de Historia y Filosofía, Área de Historia antigua, C/ Colegios 2, 28801, Alcalá de Henares (España).

jonatan.ortiz@uah.es  0000-0003-0506-3070  AAI-1340-2019

Resumen Los sudarios pintados del Egipto grecorromano presentan una oportunidad excelente para una mejor comprensión de cómo operaban los talleres mortuorios. Estos textiles constituyen el repertorio más extenso de textiles pintados de entre los conservados de la Antigüedad. El sudario Londres, Museo Británico, EA 26453, procedente de Panópolis, dadas sus características específicas, nos permite adentrarnos en el trabajo artístico de los pintores de telas mortuorias, que es el objeto principal de este artículo.

Palabras Clave cadena operativa; manos pictóricas; talleres funerarios; antiguo Egipto.

Abstract Painted shrouds from Graeco-Roman Egypt present an excellent opportunity to better understand how mortuary workshops operated. These textiles constitute the most extensive repertoire of painted textiles among those preserved from Antiquity. Given its special specific characteristics, the shroud London, British Museum, EA 26453, from Panopolis, allows us to delve into the artistic work of mortuary cloths painters, which is the main subject of this article.

Keywords operational chain; pictorial hands; funerary workshops; ancient Egypt.

1. INTRODUCCIÓN

Los papiros del Egipto grecorromano resultan de gran importancia para comprender aspectos apenas documentados o directamente desconocidos para otras regiones del Mediterráneo antiguo. Del mismo modo, nos encontramos con objetos que, dadas las especiales condiciones de conservación para restos orgánicos de los territorios del valle del Nilo, han resistido de modo notable como en pocos lugares y proporcionan información en una cantidad y profundidad sin parangón. Este es el caso, por ejemplo, de los sudarios pintados, que eran usados como la envoltura exterior de algunas momias de época romana, siguiendo una costumbre de raigambre dinástica (Aubert, 2008; Bresciani, 1996; Corcoran, 1995; Corcoran y Svoboda, 2010; Ortiz-García, 2017a; 2020a; Parlasca, 1966, pp. 152-192; Riggs 2005), y que incluían muchas veces iconografía y textos parangonables a las más suntuosas tumbas coetáneas (cf. Kaplan, 1999; Venit, 2002; 2016).

En esta ocasión queremos centrarnos en una de esas formidables telas egipcias de uso funerario, pero no por su rica iconografía o por los aspectos técnicos del tejido, sino por aquellos detalles que su trabajo decorativo nos transmite acerca del trabajo en los talleres mortuorios que fabricaban los ajuares de tradición osiriana en época grecorromana. La labor de los pintores de este tipo de productos es un aspecto bastante desconocido para el mundo antiguo. Y, además, depende en gran medida de los propios objetos (cf. Ortiz-García, 2017b; 2020b), puesto que las fuentes escritas no nos cuentan demasiado acerca de estas cuestiones, como sí hacen, aunque de forma muy puntual, respecto a las obras de artistas que plasmaban sobre lienzos imágenes de temática variada para venderlas como obras de arte para ser expuestas en público o en privado (Ortiz-García, 2017a, pp. 6-39).

2. DESCRIPCIÓN

El caso de estudio que nos acercará al trabajo de los antiguos pintores mortuorios, en concreto de la ciudad de Panópolis, nombre griego de un antiguo enclave situado en el Egipto medio que alcanza gran notoriedad especialmente en época romana (Kanawati, 2001), es el sudario pintado Londres, Museo Británico, EA 26453 (número de registro: 1890,0530,118) (fig. 1). Con unas medidas de 135 x 91 cm, se trata de una tela, presumiblemente de lino (sin analítica de sus fibras no es posible corroborarlo), pintada con iconografía religiosa en varios colores (negro, azul, rojo, rosa, amarillo oscuro y blanco) y que fue llevada a la institución londinense por Greville John Chester (Bierbrier, 2012, p. 119) en 1890 junto con otro sudario de la misma procedencia (que es estudiado en Riggs, 2008, pp. 285, 288-290, 295-298, 300 y fig. 2). En el registro de entrada del Museo Británico consta que el textil proviene de la mencionada ciudad egipcia, pero se desconoce la fecha en la que fue creada y usada para cubrir o envolver a un difunto, cuya momia se encuentra en paradero desconocido. No obstante, las características de la iconografía, especialmente de la figura central osiriana, remiten a un posible contexto cronológico entre ptolemaico tardío y romano temprano (Ortiz-García, 2017b, p. 105).

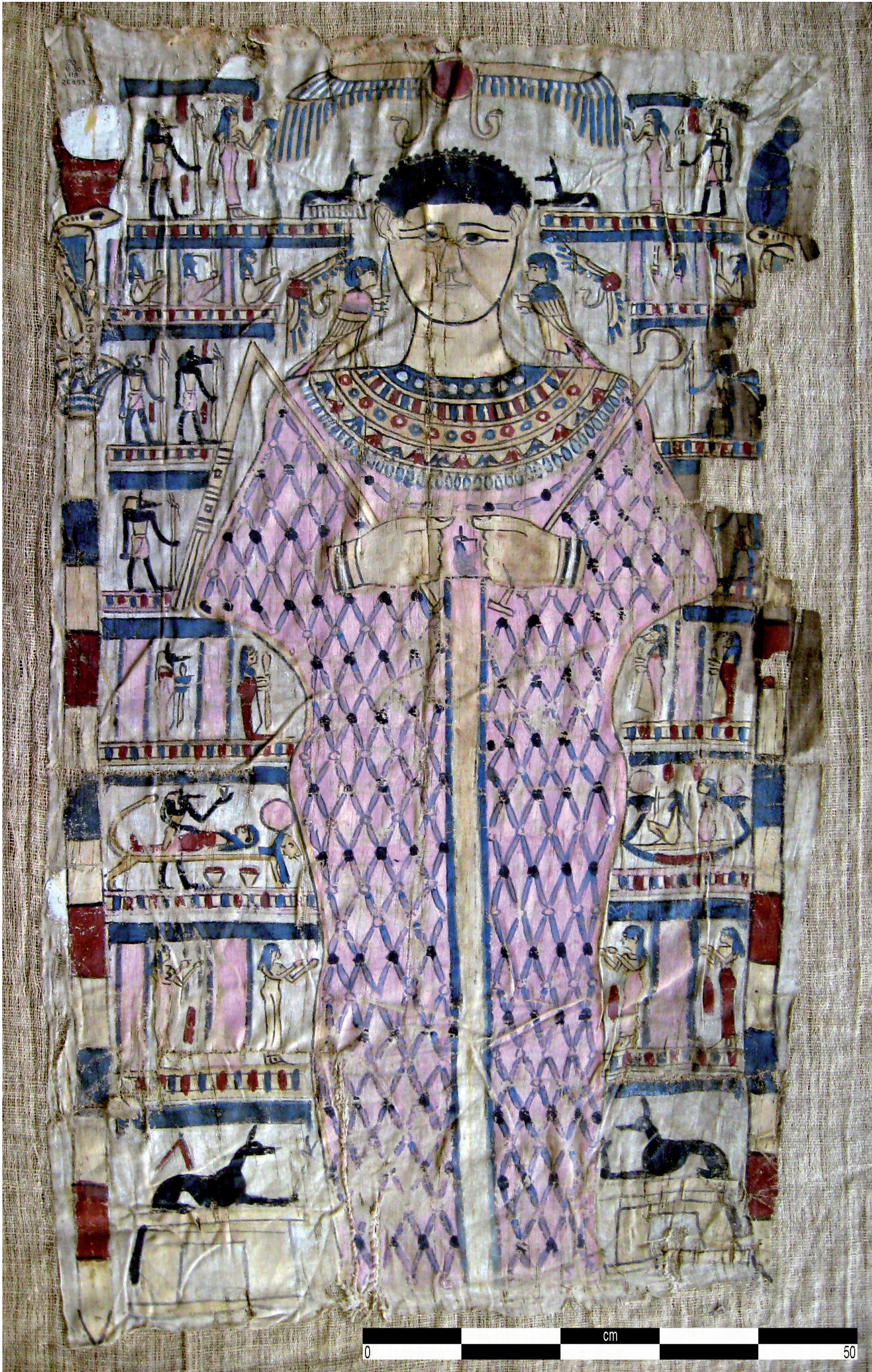


Figura 1. Sudario Londres, Museo Británico, EA 26453. Fotografía: Jónatan Ortiz-García.

Se trata de una pieza que, a pesar de haber sido citada en algunas publicaciones, solo ha sido objeto de estudio en una ocasión (Ortiz-García, 2017b). En concreto, se trataron las diversas reparaciones que presenta el tejido que sirve de soporte pictórico, remitiendo al uso de una tela maltrecha, por razones que se nos escapan, en la elaboración de un producto funerario que no sería barato, aunque de menor coste que aquellos con una mayor y más cuidada decoración que requería de un trabajo más especializado (Ortiz-García, 2017b).

El programa decorativo del sudario de Panópolis es bastante clásico si lo comparamos con otros ejemplares de época grecorromana con imagen idealizada del difunto; no es realista como la de los llamados «retratos de momia» (Parlasca, 1966; Borg, 1990; Borg, 2012; Gessler-Löhr, 2012), que también aparecen en las envolturas textiles mortuorias (Riggs, 2005; Aubert, 2008; Ortiz-García, 2020a). El motivo alrededor del cual gira toda la decoración de la tela es la representación osiriana del difunto, que se muestra en el centro de la composición, en un tamaño superior al resto (fig. 1). Esta figura principal se sitúa en una capilla divina que se identifica por los elementos clásicos, a pesar de no estar tan detallada como en los relativamente cercanos sudarios tebanos. Los postes tricolores de la capilla, con capitel vegetal (loto) y cobra encima, se pintaron en los extremos del sudario delimitando horizontalmente la decoración (figs. 1-3). Una de las serpientes porta una corona roja, del Bajo Egipto, mientras que la otra lleva una corona blanca, del Alto Egipto, aunque pintada de color azul en este caso (figs. 1-3). La estructura de la capilla cuyos postes acabamos de mencionar puede estar siendo rematada con el disco solar alado del que cuelgan dos cobras, situado en el centro de la parte superior (figs. 1-2). Aunque exento, este elemento es muy frecuente en las partes frontales de las techumbres de las capillas osirianas, pero también podría estar haciendo referencia a la protección solar del difunto cuya imagen está debajo (cf. Ortiz-García, 2020a, pp. 202-203 y 240-243).

El difunto está representado de forma idealizada emulando las representaciones de Osiris (figs. 1-3), como ya hemos comentado, con sus atributos clásicos (Ortiz-García, 2020a, pp. 143-146, 173-174 y 176): sudario rojo (en este caso, rosa) con red de fayenza que le envuelve hasta los pies, cetro y flagelo en las manos y collar-*usej* con cinco vueltas de cuentas. Solo hay un elemento que difiere y otro que es dudoso respecto a la figura del dios: la divergencia se encuentra en la cabeza, carente de la corona-*atef* osiriana característica de la divinidad, pero con el cabello del difunto representado (figs. 1-2), en un tipo de representación que es frecuente especialmente desde finales de época ptolemaica (Ortiz-García, 2020a). Por otra parte, el detalle que es más complicado de interpretar es la representación entre las manos del difunto de un personaje sentado de cuclillas con un objeto en la mano que podría ser una forma esquemática de cetro o cuchillo (fig. 2), y que no está claro que esté haciendo referencia al amuleto que suele llevar Osiris en esa parte del cuerpo, puesto que no está dentro de una pequeña capilla ni aparecen los cordones del colgante como suele ser habitual (Ortiz-García, 2020a, pp. 165-168 y 174-175). El último detalle de esta figura osiriana que merece mención es un campo epigráfico que se sitúa en la zona de las piernas como una franja larga de fondo blanco-amarillento, de bordes azules y negros, que no incluye ningún texto, como sí sucede en otras ocasiones para ejemplares similares (cf. Kurth, 1990; Kurth, 2010, pp. 53-66) (figs. 1-3).

En directa relación con esta figura osiriana central aparece, sobre cada uno de sus hombros, un ave con cabeza humana y cuchillo en las manos (figs. 2 y 5). Se trata de posibles representaciones de pájaros-*ba*, que tienen detrás un disco solar alado con serpientes como el de la parte superior del sudario, aunque representado de perfil como las aves híbridas a las que acompañan (cf. Janák, 2014) (fig. 5). También en relación directa

con la imagen central parecen estar los chacales recostados a los lados de la cabeza del difunto osiriano (fig. 2) y aquellos pintados a los lados de los pies (fig. 3), un lugar más frecuente para estos cánidos en este tipo de sudarios (Riggs, 2005, fig. 91; Ortiz-García, 2020a, pp. 215-216). En el caso de la representación de los chacales a los pies (fig. 3), estos portan lo que parece ser una antorcha en sus patas delanteras (no infrecuente en época romana, aunque también podría ser un cetro-*sejem*) y un flagelo sobre el lomo (más tradicional), elemento este último, que no aparece en el animal a la izquierda de la figura central del sudario. Estos chacales de la sección inferior, además, se encuentran situados bajo una representación azul del cielo (emulando al signo jeroglífico Gardiner N1), que constituye el marco del resto de escenas laterales del sudario, que también tendrán una base de relleno multicolor (figs. 1-3).

La decoración del sudario se completa con una serie de escenas y motivos vinculados a la ritualidad funeraria de tradición osiriana, que aparecen a ambos lados de la figura central, entre esta y los postes de la capilla que sirve de marco general del textil, y que en algunos casos se encuentran repetidos en ambos costados a modo de representaciones en espejo (figs. 1-3). El marco de la mayor parte de las escenas está compuesto por un suelo geométrico multicolor y una representación azul del cielo, como la que mencionamos anteriormente para los chacales de la sección inferior del sudario.

La primera fila de decoración a los costados de la figura central tiene una de las mencionadas presentaciones en espejo (figs. 2): se repiten la diosa realizando libaciones de agua al difunto con un recipiente en una de sus manos (podrían ser Isis y Neftis, una a cada lado) (figs. 2 y 5) y justo detrás un dios de piel negra y cabeza de chacal (¿Anubis en ambas ocasiones?) que sujeta un cetro-*was* (fig. 2); en ambos casos tenemos las cartelas anepigráficas rojas con borde negro. Justo debajo de estos cuatro dioses, se incluyó una fila con deidades envueltas y de cuclillas, que sujetan un objeto de difícil identificación porque está representado de forma esquemática (fig. 2); a la derecha de la imagen central del difunto (que tomamos como referencia espacial) estos dioses tienen cabeza humana, de ibis y posiblemente de halcón, mientras que a la izquierda las divinidades presentan cabeza de chacal uno y de ibis la otra (fig. 2); su identificación no es posible únicamente mediante sus características iconográficas, aunque podrían estar relacionados con los cuarenta y dos jueces de la Sala de las dos verdades donde tenía lugar el juicio al difunto (cf. Seeber, 1976, pp. 63-67 y 136-139). A continuación, la composición incluye tres dioses de pie con el mismo cetro-*was* que las figuras anubíacas de la primera fila superior (fig. 2): un hieracocéfalo aislado, apenas visible por el deterioro del sudario; y dos deidades más, una con cabeza de chacal y otra con cabeza de ibis (que, en este caso, además, sujeta un signo-*anj*). El mismo tipo de motivos se repite justo debajo (fig. 2): un dios cinocéfalo y otro cuya parte de la cabeza se ha perdido por la rotura de la tela. A continuación, en este recorrido vertical por las escenas y motivos laterales, hallamos una representación momiforme de los hijos de Horus ataviados con un manto anudado que cae por delante y sujetando una tela para el difunto (cf. Ortiz-García, 2020a, pp. 199, 207-209 y 210-211) (figs. 1 y 3). El siguiente registro horizontal tiene un formato distinto al de sucesiones de figuras divinas aisladas. En esta ocasión contamos con una escena de la preparación del difunto por parte de Anubis (figs. 3-4) y una barca solar con dos dioses sentados de cuclillas, similares a los anteriormente mencionados, pero esta vez con cabeza de chacal y humana, respectivamente (LdSD 151: cf. Quirke, 2013, pp. 367-372) (figs. 3-4). Finalmente, antes de los chacales situados a los pies de la figura central osiriana, se vuelve a repetir la inclusión de motivos sueltos repetidos: cuatro diosas genéricas sujetan una tela en cada una de sus manos (figs. 3-4).

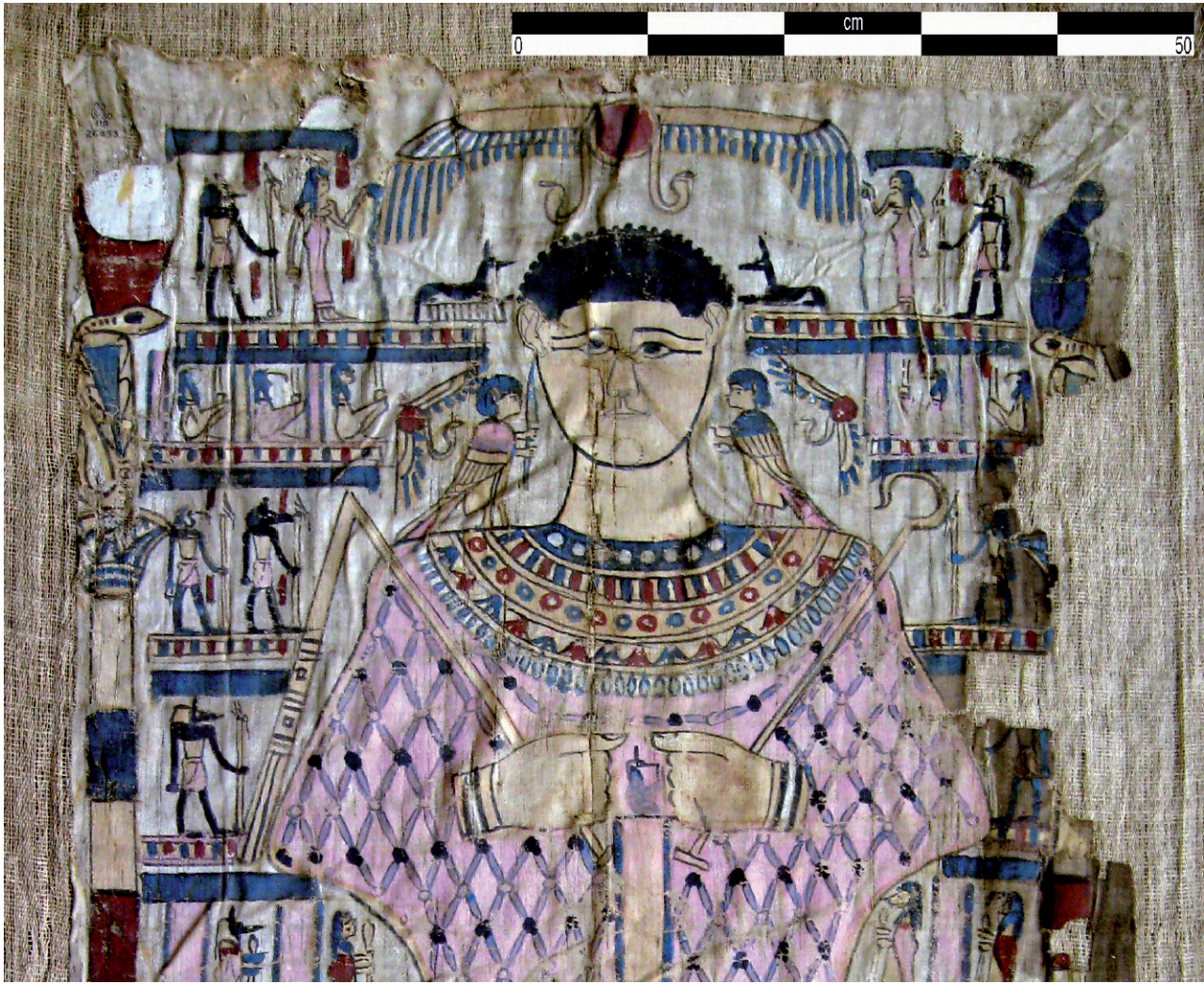


Figura 2. Sección superior del sudario Londres, Museo Británico, EA 26453. Fotografía: Jónatan Ortiz-García.



Figura 3. Sección inferior del sudario Londres, Museo Británico, EA 26453. Fotografía: Jónatan Ortiz-García.



Figura 4. Detalle del sudario Londres, Museo Británico, EA 26453. Fotografía: Jónatan Ortiz-García.



Figura 5. Detalle del sudario Londres, Museo Británico, EA 26453. Fotografía: Jónatan Ortiz-García.

El último elemento que nos gustaría mencionar acerca de la iconografía religiosa de este sudario, antes de tratar el trabajo pictórico en sí, está relacionado con los campos epigráficos presentes tanto en la figura central osiriana de mayor tamaño como en las representaciones de los laterales. La gran franja vertical dispuesta en el centro de la tela (figs. 1-3) en otros ejemplares suele presentar textos de tipo religioso. No es este el caso, puede que debido a que la inclusión de esta composición (más o menos personalizada

en función del fallecido) incrementase el coste del producto o porque no hubiese especialistas disponibles (escribas o pintores versados en lengua y escritura) para realizar esta labor; es difícil saberlo. Por otro lado, ni las cartelas rojas de borde negro ni las franjas de fondo rosado y bordes en azul y negro que acompañan a algunos dioses (figs. 1-5) llevan texto, como suele ser también habitual en época dinástica o en ajuares también de tiempos grecorromanos. Estas inscripciones de las escenas suelen hacer referencia a las palabras dichas por estas deidades que aparecen con su nombre en estos espacios. Estos campos anepigráficos podrían remitir a los mismos aspectos comentados para la otra parte sin texto, pero, de nuevo, es algo que no podemos corroborar. En cualquier caso, en otras ocasiones, ante esta ausencia de textos reales, los pintores incluyeron pseudo-textos, símbolos repetidos o motivos geométricos para rellenar los espacios vacíos (Von Lieven, 2009; Ortiz-García, 2020a, pp. 287-288).

Toda esta iconografía es bastante estándar dentro del repertorio grecorromano de las ilustraciones de ajuares funerarios. Desde este punto de vista, el sudario que protagoniza este estudio no presenta una particularidad especial más allá de ser de los pocos que se conoce con cierta seguridad que proceden de la ciudad de Panópolis. Esta tela, no obstante, nos servirá para tratar un aspecto bastante menos estudiado de la “industria” de la muerte del Egipto grecorromano: el trabajo de los pintores de ajuares.

3. TRABAJO PICTÓRICO

El sudario Londres, Museo Británico, EA 26453 se nos presenta como una oportunidad importante para desentrañar las prácticas de los artesanos funerarios menos especializados, que podían tanto participar en la decoración de una tela como de un ataúd de madera o una máscara funeraria. De hecho, el tipo de decoración recién descrita puede ser encontrada en distintos objetos de ajuar, cuando tenemos repertorios más completos, con una factura similar (cf. Thompson, 1972; Thompson, 1976).

Los sudarios de época grecorromana podían ser pintados situándolos tanto en una posición horizontal de la tela como vertical en sus marcos (Ortiz-García, 2020a, p. 47). Este hecho pudo determinar la forma en la que la decoración de estos textiles era ejecutada. Se trata de un aspecto para tener en cuenta en relación con las cuestiones que vamos a tratar. Por otro lado, cabe suponer, por lo que conocemos para otras manufacturas, que el trabajo en estos talleres donde se fabricaban estos objetos estaría siendo realizado por personal con diversos grados de especialización y experiencia, con la casi segura participación de aprendices en distintas tareas (Ortiz-García, 2020a, p. 47). En cualquier caso, para el pintado de sudarios no tenemos papiros que nos informen al respecto, y es a través de ejemplos como el que analizamos en este artículo que podemos estudiar estos procesos mejor conocidos para otras actividades productivas.

A continuación, van a tratarse cuestiones relativas a la planificación de la decoración del mencionado sudario londinense y también la información que nos transmite sobre su ejecución, para posteriormente plantear propuestas acerca del número de trabajadores que pudieron estar involucrados en el pintado de la tela. Todo ello en función del resultado final, del producto acabado, que fue usado para envolver la momia del difunto, para el que fue realizado a medida.

3.1. Planificación y ejecución

En algunos sudarios del Egipto grecorromano aparecen marcas utilizadas en la planificación de la pieza como paso previo a la ejecución de la decoración, tanto marcas/trazos de referencia espacial (centro, etc.) como los más comunes bosquejos de los motivos de forma esquemática (Ortiz-García, 2020a, p. 47). En el caso de este sudario de Panópolis, no se observan marcas de planificación. Además, el resultado final nos remite a una serie de problemas en el pintado definitivo, como resultado presumiblemente de esta ausencia de marcado previo o bosquejo de los motivos. Esto indica que hubo poca preparación de la composición y mucha elaboración en el momento de aplicar la pintura siguiendo los modelos disponibles en el taller.

El primer detalle que nos transmite estos problemas es la asimetría horizontal de las escenas y motivos laterales. Al realizar un análisis minucioso de la iconografía, tomando como eje el largo campo anepigráfico del centro, a pesar de la aparente simetría, rápidamente observamos que la parte izquierda de la figura osiriana presenta problemas de espacio, siendo esta más estrecha y menos curvada (figs. 1 y 3). Esta circunstancia también la encontramos en las escenas laterales anexas donde los motivos se repiten o son similares: justo en la fila entre las serpientes-capiteles de los postes laterales se percibe claramente cómo en un lado hay tres dioses sentados y en el otro dos (fig. 2); de igual modo ocurre tanto debajo de los codos de la figura central (figs. 1 y 4), como en la fila encima de los chacales a los pies, con una de las dos partes teniendo una franja rosada de más (figs. 3-4); incluso en la única representación de una barca se aprecia claramente cómo apenas cabe el motivo, lo que indica que probablemente con más espacio se habrían incluido más dioses (figs. 3 y 4).

Por tanto, más que un marcado de guías y bosquejo iniciales de todo el sudario, lo que parece que ocurrió es que se ejecutó primero la sección de la derecha del difunto osiriano central y sus decoraciones laterales, para posteriormente proceder con la otra parte, donde ya se encontraron con que había falta de espacio fruto de una mala o inexistente planificación previa.

Asimismo, la decoración también presenta problemas en otros puntos, puede que debido a unos pintores de poca habilidad y/o experiencia en este tipo de labores. En la capilla que sirve de marco general del sudario se produce una rectificación en las bases de los postes laterales (fig. 3), que inicialmente terminaban de forma rectangular, pero que finalmente acaban con un remate triangular con pintura negra modificándolos. Del mismo modo, en la parte superior del sudario se observan muy bien las dificultades en el pintado fruto de la falta de una planificación correcta, por un lado, y la poca experiencia o pericia de los artistas, por el otro: las alas del disco solar se extienden cuando ya está casi terminado el motivo (como muestra el contorno negro de cierre de una parte), para rellenar la parte vacía delante de las diosas que liban agua (figs. 2 y 5); se trata, además, de una rectificación realizada de forma burda y poco natural, sin importar un resultado poco cuidado. Otro ejemplo del trabajo poco diestro de los pintores lo constituye la escena de Anubis sujetando un vaso con el que aplica ungüento al difunto sobre una cama leonina (figs. 3-4): al observar la figura del dios cinocéfalo podemos ver cómo se ha representado una perspectiva imposible, que no es fruto de costumbres artísticas egipcias, sino del error del pintor: el cuerpo del dios está situado detrás de la cama leonina, pero el difunto se ha pintado detrás del dios, con lo que estaría flotando en el aire. Otro ejemplo de error en la ejecución fruto de la falta de planificación lo encontramos en los chacales recostados de la parte superior (figs. 1, 2 y 5). Por un lado,

la base de los animales es distinta: no están a la misma altura y tienen que hacer más fina la del chacal a la izquierda de la cabeza de la figura central para ajustar este hecho y dejar ambos animales a la misma altura, ya que recordemos que esta parte de la decoración se hace teniendo la otra hecha ya (fig. 5). Del mismo modo, el chacal de la otra parte sobresale de la base, mientras que en el que se realiza posteriormente este detalle se ha corregido (fig. 5). Un tercer detalle a destacar respecto al trabajo poco experto de los artistas y la ausencia de una planificación detallada es la parte de la red de fayenza entre el collar-*usej* y las manos sujetando el cetro y el flagelo (fig. 2): en esta parte el diseño se adapta al escaso hueco disponible e incluso las cuentas largas son adelgazadas para hacerlas caber.

Estos son algunas muestras que nos acercan a la labor de pintado de los trabajadores del taller funerario en este sudario, que no fue el más idóneo ni suponemos el de mayor coste. Asimismo, la falta de experiencia o pericia del pintor o pintores estaría detrás de las líneas de contorno negras con más de una pasada, más gruesas y marcadas, y que pueden verse, por ejemplo, en la zona de los hombros de la figura central osiriana (figs. 2 y 5).

3.2. ¿Cuántas manos?

Desconocemos si las rectificaciones que se han visto en el apartado anterior en los postes de la capilla o en el disco solar alado de la parte superior las realiza el mismo pintor que hizo el grueso del trabajo o si estamos ante una revisión de otra persona. En cualquier caso, los errores bastante frecuentes puede que nos estén transmitiendo el trabajo de un pintor o varios poco experimentados que seguramente copiarían imágenes sueltas y no se basarían en un modelo de composición completa como el que finalmente encontramos en el sudario.

Más allá de estos problemas en la ejecución del pintado posiblemente también por ser trabajadores poco habituados a este tipo de representaciones concretas, el sudario también muestra una serie de detalles interesantes relativos al ductus de los motivos, tanto los que se repiten en un mismo lado como a ambos de la figura osiriana central; esta cuestión nos permite entrar a discutir la cantidad de manos que pudieron intervenir en el pintado del sudario. Para profundizar sobre este tema vamos a centrarnos en la forma de plasmar una serie de motivos: las aves con cabeza humana y algunas de las diosas que se repiten a ambos lados de la figura central.

Aparentemente, la única discordancia entre las dos aves con cabeza humana (fig. 5) consiste en el color de la parte superior del cuerpo, que en una es rosa con una franja azul apenas visible y en la otra azul (fig. 5); el cuchillo de las manos en una de ellas apenas se ve, pero sería igual en ambos casos. No obstante, comenzamos a percibir diferencias en la labor de rellenado de los contornos, más descuidada en el pájaro del hombro izquierdo que en la otra figura, cuyo color apenas se sale de las líneas (fig. 5). De igual modo, las pinceladas que detallan los animales proporcionan más información acerca del trabajo de sus artífices: en el ave del hombro derecho tenemos unos trazos más elegantes, seguros y finos que en la otra parte (fig. 5). En esta dirección también parecen ir los detalles del rostro humano (ojos, nariz y boca), las manos (la forma de representarlas sigue dos procedimientos claramente distintos), las alas, las patas y la cola. Se trata de la misma representación en ambos casos, pero con unos mecanismos de llevarla a cabo distintos. Parece que estemos ante un trabajo de peor calidad en el

hombro izquierdo (fig. 5). Pero, ¿indica todo ello que fueron realizadas estas aves por dos pintores distintos, uno más experimentado y/o hábil que el otro?

Ante este ejemplo de las aves con cabeza humana, que son únicas dentro del repertorio iconográfico del sudario, y, ante la pregunta planteada sobre si hay más de un pintor distinto, cabría buscar otros elementos de juicio en la decoración de la tela. De este modo, podrían estudiarse las posibles divergencias o similitudes en la realización de motivos repetidos, para así intentar determinar las manos pictóricas que intervienen en la pieza.

Esta oportunidad nos la brindan las diosas de pie en dos secciones del sudario: unas libando agua en la parte superior, una a cada lado de la figura central del sudario, y otras en la parte inferior portando/ofreciendo telas, repetidas dos y dos. En las primeras (fig. 5) de nuevo nos encontramos ante un trabajo más elaborado a la derecha de la figura central osiriana (fig. 5), también en el relleno, mientras que en la otra imagen se aprecia una mecánica más esquemática y rápida de hacer los mismos motivos (fig. 5), a pesar de que los componentes son los mismos. Este hecho reincide en lo visto para las aves.

Sin embargo, las posibles conclusiones acerca de distintas manos interviniendo en la decoración, especialmente a un lado y al otro del eje vertical, son puestas en duda por las cuatro figuras femeninas de la sección inferior que vamos a analizar (fig. 4). En este caso, vamos a fijarnos principalmente en tres elementos: la cabeza, las piernas y los pechos, que muestran también distintas formas de proceder. Los pechos de las figuras a la derecha de la imagen osiriana central siguen dos formas distintas de realización, con la más alejada del centro del sudario incluso teniendo lo que parece una rectificación (fig. 4); esta circunstancia puede que fuera resultado de comprobar que en la parte superior se había representado de esta forma, en una perspectiva cenital y no frontal o de perfil como el resto de las partes del cuerpo (figs. 4). Al otro lado (fig. 4) este detalle anatómico se obvia, a pesar de que en la imagen femenina de la parte superior del sudario sí que está representado (figs. 4 y 5). Estas complicaciones en las figuras femeninas de la parte inferior pudieron estar relacionadas con la posición del segundo brazo de estas, que cruza por delante, de forma distinta a como están representadas arriba, en distinto acto ritual, confundiendo a unos pintores que no estarían acostumbrados a este tipo de imágenes y/o quizá con unos modelos de referencia a copiar distintos y que intentaron adaptar sin éxito. En cuanto a la zona de las piernas de las figuras femeninas (fig. 4), también existe una discordancia en la forma de representarlas en cada lado del sudario: con una línea vertical que las indique o no. El tercer punto de interés en estas cuatro divinidades femeninas son las facciones de la cara (fig. 4): representadas de forma muy simple en el lado que (en función de los otros motivos vistos anteriormente, aves con cabeza humana y mujeres libando) habría sido realizado posiblemente por un pintor más experimentado o hábil (fig. 4). No obstante, los detalles de la cabeza fueron ejecutados de manera bastante torpe, e incluso con un error, un trazo que cruza la cara en la imagen más interna (fig. 4). En cambio, al otro lado (fig. 4) se observan más detalles en la cara de la imagen más cercana al centro del sudario y un rostro muy esquemático en la otra mujer; de hecho, son dos formas bastante distintas de representar lo mismo, incluyendo la zona del torso. También tiene una de estas cuatro diosas un vestido rojo, a diferencia de las otras. Esta fila decorativa con cuatro motivos repetidos hace que volvamos sobre la misma pregunta anteriormente planteada: ¿pintores distintos realizaron cada parte de la figura central, siendo uno más experimentado o hábil que el otro? Y podríamos añadir ahora otra: ¿hay más de un pintor en alguna de las dos partes separadas por el eje vertical del sudario?

La disparidad en la ejecución de los mismos elementos, incluso dentro de un mismo lado, no creemos que implique inequívocamente que hubiese más de un pintor involucrado. Es una posibilidad plausible, pero no puede asegurarse ante una muestra tan escasa. Para poder determinar con certeza algo así sería necesario contar con un repertorio más extenso de sudarios de una misma época, con los mismos motivos, o un ejemplo de mayor tamaño con gran cantidad de decoración repetida, no tanto en los motivos exactos, sino al menos en partes específicas de figuras humanas como caras o manos. La diversidad en la forma de hacer los motivos de este sudario podría deberse a la posición del propio pintor a la hora de decorar una tela que, a pesar de no ser muy grande, exigiría posiciones distintas respecto al textil para representar los motivos iguales a un lado y otro, como también con direcciones distintas (izquierda-derecha y derecha-izquierda). Del mismo modo, cabe la posibilidad de que conforme se iba repitiendo la factura de rostros y manos de las figuras divinas del sudario, el pintor optara por hacerlo de una forma más rápida y descuidada. O simplemente de que, en un determinado momento, por la razón que fuere, se optara por una forma menos minuciosa de hacer los mismos elementos. Otra opción es que esta variedad de formas y procedimientos se debiera a una falta de costumbre y familiaridad con lo representado, así como diversos modelos de referencia para las distintas partes. Muchas son las posibilidades, pero pocas las respuestas que pueden defenderse con certeza.

4. CONSIDERACIONES FINALES

El sudario analizado, a pesar de no ser un trabajo de gran elaboración como otros coetáneos encontrados en diversas regiones, que en ocasiones representan verdaderas obras-cumbre de arte funerario del Egipto grecorromano, nos ha proporcionado claves importantes para comprender mejor el trabajo de los pintores de ajuares decorados del Egipto grecorromano. Una mirada cercana a las pinceladas de las envolturas funerarias nos permite comprender las circunstancias que giraban en torno a la manufactura de objetos destinados a acompañar a los difuntos en su tumba. También reflexionar acerca del camino por recorrer, la necesidad de proyectos más extensos que permitan valorar estas cuestiones más allá de casos concretos. Para ello será necesario el estudio de repertorios más numerosos de sudarios decorados, como los de Tebas en época romana, pero también aquellos objetos de ajuar relacionados con estas telas o convivientes en el tiempo, que serían realizados probablemente por los mismos profesionales, como, por ejemplo, ataúdes. Es una posibilidad bastante plausible que en este tipo de labores intervinieran profesionales con distinto grado de experiencia y habilidad, como es el caso de maestros y aprendices, pero en el caso analizado se ha demostrado que detectar estas cuestiones no es fácil. Este artículo busca contribuir al mayor conocimiento de estas prácticas, en un campo de estudio en continuo crecimiento.

Financiación y agradecimientos

El presente artículo fue elaborado en el marco de un contrato postdoctoral «Juan de la Cierva – Formación» financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

Mi más sincero agradecimiento se dirige a la Dra. Elisabeth O'Connell, por haberme acogido durante una fructífera estancia de investigación en el *Department of Ancient Egypt and Sudan, The British Museum*. También doy las gracias a la Dra. Marie Vandenberg, del mismo departamento, por la concesión del permiso de utilización de las imágenes del objeto que protagoniza este trabajo tomadas durante mi tiempo en Londres.

BIBLIOGRAFÍA

- Aubert, M.F. (2008). "Portraits sur linceul". En: Aubert, M. F., Cortopassi, R., Nachtergaele, G., Asensi Amorós, V., Détéienne, P., Pagès-Camagna, S. y Le Hô, A. S. (eds.), *Portraits funéraires de l'Égypte romaine: Cartonages, linceuls et bois*. París: Réunion des musées nationaux, pp. 127-227.
- Borg, B. (1996). *Mumienporträts: Chronologie und kultureller Kontext*. Maguncia: Philipp von Zabern.
- Borg, B. (2012). "Portraits". En: Riggs, C., (ed.), *The Oxford handbook of Roman Egypt*. Oxford: Oxford University Press, pp. 613-629.
- Bresciani, E. (1996). *Il volto di Osiri. Tele funerarie dipinte nell'Egitto romano*. Lucca: Maria Pacini Fazzi.
- Corcoran, L.H. (1995). *Portrait Mummies from Roman Egypt (I-IV centuries A.D.) with a Catalog of Portrait Mummies in Egyptian Museums*. Chicago: University of Chicago Press.
- Corcoran, L.H. y Svoboda, M. (2010). *Herakleides: A Portrait Mummy from Roman Egypt*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum.
- Gessler-Löhr, B. (2012). "Mummies and mummification". En: Riggs, C., (ed.), *The Oxford handbook of Roman Egypt*. Oxford: Oxford University Press, pp. 664-683.
- Janák, J. (2014). "Saddle-billed stork (ba-bird)". En: Wendrich, W., (ed.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Ángeles (<http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz002hp1vp>).
- Kanawati, N. (2001). "Akhmim". En: Redford, D. B., (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, pp. 51-53.
- Kaplan, I. (1999). *Grabmalerei und Grabreliefs der Römerzeit: Wechselwirkung zwischen der ägyptischen und griechisch-alexandrinischen Kunst*. Viena: Afro-Pub.
- Kurth, D. 1990. *Der Sarg der Teüris: eine Studie zum Totenglauben im römerzeitlichen Ägypten*. Maguncia: Philipp von Zabern.
- Kurth, D. (2010). *Materialien zum Totenglauben im römerzeitlichen Ägypten*. Hützel: Backe.
- Von Lieven, A. (2009). "Script and pseudo scripts in Graeco-Roman Egypt". En: Andrassy, P., Budka, J. y Kammerzell, F., (eds.), *Non-textual marking systems, writing and pseudo script from prehistory to modern times*. Göttinga: Seminar für Ägyptologie und Koptologie, Universität Göttingen, pp. 101-111.
- Ortiz-García, J. (2017a). "Painting on Linen Cloth in Antiquity: Shrouds from Roman Egypt as a Source for Research". *Textile: Cloth and Culture*, 15(1), pp. 34-47.
- Ortiz-García, J. (2017b). "Viejo, roto y descosido: nuevos datos sobre la manufactura y uso de sudarios pintados en el Egipto grecorromano". *Revue des études anciennes*, 119(1), pp. 99-111.
- Ortiz-García, J. (2020a). *Tejidos para la divina muerte. Los sudarios pintados del Egipto romano*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Ortiz-García, J. (2020b). "Una nota sobre la producción y comercialización de sudarios pintados en el Egipto tardoantiguo". En: Bustamante-Álvarez, M., Sánchez López, E. H. y Jiménez Ávila, J., (eds.), *Redefining Ancient Textile Handcraft. Structures, Tools and Production Processes. Proceedings of the VIIth International Symposium on Textiles and Dyes in the Ancient Mediterranean World (Granada, Spain 2-4 October 2019)*. Granada: Universidad de Granada, pp. 481-486.
- Parlasca, K. (1966). *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*. Wiesbaden: Steiner.
- Quirke, S. (2013). *Going out in daylight - prt m hrw: the ancient Egyptian Book of the Dead; translation, sources, meaning*. Londres: Golden House.

Riggs, C. (2005). *The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity, and Funerary Religion*. Oxford: Oxford University Press.

Riggs, C. (2008). "Gilding the lily: sceptres and shrouds in Greco-Roman Egypt". En: Thompson, S. E. y der Manuelian, P., (eds.), *Egypt and beyond: essays presented to Leonard H. Lesko upon his retirement from the Wilbour chair of Egyptology at Brown University June 2005*. Providence: Brown Univ., Dep. of Egyptology and Ancient Western Asian Studies, pp. 285-303.

Thompson, D. L. (1972). *The classes and hands of painted funerary portraits from Antinoopolis*. Tesis doctoral inédita, The University of North Carolina at Chapel Hill.

Thompson, D. L. (1976). *The artists of the mummy portraits*. Malibú: J. Paul Getty Museum.

Venit, M. S. (2002). *The monumental tombs of ancient Alexandria: the theater of the dead*. Cambridge: Cambridge University Press.

Venit, M. S. (2016). *Visualizing the afterlife in the tombs of Graeco-Roman Egypt*. Nueva York: Cambridge University Press.