



Facultad de Geografía e Historia

Trabajo de
fin de grado

Una lectura del «cuerpo
egipcio».

La ruptura del canon en la
escultura entre el Imperio
Antiguo y el Imperio Nuevo.

Iago Maceira Cortegoso

Junio 2021

Tutor: Juan Manuel Monterroso Montero

Trabajo de Fin de Grado presentado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela para la obtención del Grado en Historia del Arte

Título: Unha lectura do “corpo exipcio”. A ruptura do canon na estatuaria entre o Imperio Antigo e o Imperio Novo

Resumo: A estatuaria exipcia caracterízase pola súa ferrea conservación de todos aqueles elementos característicos ao longo da súa dilatada historia. Sen embargo, esta imaxe xeral oculta aqueles puntos de inflexión nos que o canon vese alterado. Esta premisa levaranos dende os inicios de esta civilización do mundo antigo ata a fin do Imperio Novo, momento no que a figura de Akhenatón transforma profundamente a súa concepción. Non se trata dun traballo baseado en simples cambios evolutivos, tamen se plantean rotundos contrastes que forman parte dunha tensa dialéctica coa escultura de cada un dos periodos estudados.

Palabras clave: Antigo Exipto, Imperio Antigo, Imperio Medio, Imperio Novo, escultura, canon, corpo, contraste, ruptura, Akhenatón.

Título: Una lectura del “cuerpo egipcio”. La ruptura del canon en la escultura entre el Imperio Antiguo y el Imperio Nuevo

Resumen: La estatuaria egipcia se caracteriza por su férrea conservación de todos aquellos elementos característicos a lo largo de su dilatada historia. Sin embargo, esta imagen general oculta aquellos puntos de inflexión en los que el canon se ha visto alterado. Esta premisa nos llevará desde los inicios de esta civilización del mundo antiguo hasta el final del Imperio Nuevo, momento en el que la figura de Akenatón transforma profundamente su concepción. No se trata de un trabajo que se base en simples cambios evolutivos, también se plantean rotundos contrastes que forman parte de una tensa dialéctica con la escultura de cada uno de los períodos estudiados.

Palabras clave: Antiguo Egipto, Imperio Antiguo, Imperio Medio, Imperio Nuevo, escultura, canon, cuerpo, contraste, ruptura, Akenatón.

Title: A reading of “Egyptian body”. The canon’s rupture in sculpture between the Old Kingdom and the New Kingdom

Summary: Egyptian statuary is characterized by its strict preservation of all those characteristic elements throughout its long history. However, this overall picture hides those turning points where the canon has been altered. This premise will take us from the beginnings of this ancient world civilization to the end of the New Kingdom, at which time the figure of Akhenaten profoundly transforms its conception. This investigation is not based on simple evolutionary changes, there are also strong contrasts that are part of a tense dialectic with each period's sculpture.

Key Words: Ancient Egypt, Old Kingdom, Middle Kingdom, New Kingdom, sculpture, canon, body, contrast, rupture, Akhenaten.

INDICE

Introducción.....	2
- La libertad creativa mediante el alejamiento del faraón.....	4
o Las «estatuillas de sirvientes».....	7
o El primer periodo intermedio.....	9
- El individualismo de una nueva realidad. Un acercamiento al Imperio Medio.....	13
o Soberanos cada vez más terrenales.....	13
o La escuela del norte y la escuela del sur.....	14
o La figura de Sesostris III.....	15
- Del equilibrio a lo exagerado. El arte en Tell el-Amarna.....	18
o Antecedentes.....	18
▪ El paso del hedonismo al hastío clásico en el reinado de Amenofis III.....	20
o De Amenofis IV a Akenatón.....	24
▪ La herejía de Akenatón.....	24
▪ Aketatón. La nueva ciudad del faraón.....	26
o La construcción de una nueva estética. Bek y Tutmose.....	27
▪ Soluciones aportadas a la desproporción del periodo amárnico.....	30
o Los elementos amárnicos conservados durante la restauración.....	32
Conclusión.....	34
Bibliografía y webgrafía.....	36
Anexo.....	43

1. INTRODUCCIÓN

La civilización egipcia es una de las más longevas de la historia de la humanidad, teniendo como fecha de inicio la realización de la paleta de Narmer sobre el año 3150 a.C. y como final la ocupación romana durante el reinado de Cleopatra en el año 30 d. C. En conjunto, estaríamos hablando de 3180 años durante los cuales el pueblo egipcio se mantuvo en pie. A pesar de esta descomunal cifra, la civilización del Nilo sería vista por sus coetáneos y los futuros curiosos como una sociedad en la que una tradición unificadora era custodiada de forma tenaz y perseverante. El propio Heródoto, en el Libro II de sus *Historias* comenta que los egipcios «observan las normas de sus antepasados sin introducir modificación alguna»¹. La imagen contemporánea de los egipcios se mantiene como la de una cultura exótica y cargada de cierto misterio, obsesionada con la muerte y el más allá. Hegel, considerado por Gombrich como el primero en establecer una historia del arte, remarca este complejo por lo efímero en sus *Lecciones sobre la estética*, e incluso considera abominables ciertas prácticas funerarias². El mismo filósofo, que vivió antes de que se pudieran descifrar los jeroglíficos, entiende el arte egipcio como sordomudo e inmóvil; con figuras serias y petrificadas ancladas a la materia y sin posibilidad de movimiento. El arte egipcio sería, pues, un arte indescifrado a la espera de la mejora en el arte clásico³. El propio Gombrich también menciona como los egipcios, al esculpir, tienen su mirada puesta en la eternidad, y simplifican para ello las formas. Del mismo modo, acepta lo dicho por Heródoto al concebir al artista egipcio como un individuo que no pretende innovar, sino que su único propósito es continuar el canon en el que ha sido instruido⁴.

Todas estas percepciones corresponden a una mirada simplificada con una intención unificadora. En cierto sentido, no es erróneo afirmar esta homogeneidad, pues la perspectiva del egipcio dentro de su geografía es similar a la que refleja en el arte: su territorio destaca por la monotonía y simetría del paisaje. Dentro de este contexto, el egipcio entiende el universo como algo proporcionado y compensado, en el que siempre existe un equilibrio de fuerzas⁵. Al mismo tiempo, cualquier pequeño detalle destaca entre la regularidad del mundo⁶.

¹ Heródoto, trad. por Schrader, C., 1992: p. 367.

² Hegel, G. W. F., trad. por Brotóns Muñoz, A., 1989: pp. 263-264.

³ La esfinge es un enigma capaz de salir de su cuerpo pétreo hasta que Edipo resuelva el acertijo dando al ser humano como solución (Hegel, G. W. F., trad. por Brotóns Muñoz, A., 1989: pp. 262-266, Lizarraga-Gutierrez, P., 2011: pp. 169-170).

⁴ Gombrich, E., 2009: pp. 58-65.

⁵ De la misma forma, los egipcios creen que existe un cielo bajo la tierra que compensa al que está por encima; y un Nilo en el cielo que lleva agua a los pueblos fuera de su territorio. Además, cada dios masculino tendría su contraparte femenina (Wilson, J. A. en Frankfort, H. *et al.*, 1958: pp. 60-62).

⁶ Wilson, J. A. en Frankfort, H. *et al.*, 1958: pp. 58-59.

El objetivo de este trabajo es presentar los accidentes dentro de la historia del arte egipcio que se presentan como el alejamiento de lo establecido y de las características que definen la forma de actuar del artista para lograr ampliar nuestra concepción e ideas acerca del antiguo Egipto. Resulta complicado, sin embargo, conseguir entender una fractura de la norma en un mundo donde no existe el pensamiento estético, o al menos no se tiene constancia de ello. Por lo tanto, se considera imprescindible el uso de documentos y literatura que nos ayuden a entender el «pensamiento» de esta civilización. El estudio propone romper los límites de la representación mediante los cambios producidos en la anatomía egipcia a la hora de ser interpretada en los periodos comprendidos entre el Imperio Antiguo y el Imperio Nuevo. No se ha querido ir más allá debido a que, a partir de esta última etapa, la cultura egipcia se ve influenciada enormemente por otras civilizaciones y, sobre todo, por Grecia y Roma. Por otro lado, no hablaremos de los cuerpos de extranjeros representados en el arte egipcio, debido a que sus amplias variaciones y distintas iconografías corresponderían a un análisis diverso a este.

2. LA LIBERTAD CREATIVA MEDIANTE EL ALEJAMIENTO DEL FARAÓN

La joven civilización egipcia, luego de pasar por un periodo denominado como Protodinástico, se acerca a una etapa de madurez en el Reino Antiguo que la consolidará como una cultura dominante para los pueblos cercanos y venideros. La división de Egipto en el Alto y el Bajo es cada vez menos visible, y se opta por una nivelación en favor de un orden social que le otorga esa personalidad de sociedad organizada de la cual se sienten orgullosos. El equilibrio de fuerzas se ve centralizado en una figura de gran importancia para la población del Nilo: el faraón. Este nuevo monarca obtiene cada vez un carácter más divino y simbólico, y se le trata como un «demiurgo» capaz de garantizar una armonía universal.

Estas particularidades están claramente reflejadas en el arte de la época. Las grandes pirámides características de este periodo prueban el inmenso poder de la monarquía, además de su papel como eje sobre el que gira el resto de la administración del territorio, en estos momentos con encargados muy escasos y unidos normalmente con la familia real por consanguinidad. La estatuaria vinculada al faraón muestra la tradicional esquematización de los rasgos, no con una intención idealizadora, sino con la pretensión de guardar una imagen eterna; por lo que resulta obligatorio suprimir los defectos, así como los pequeños detalles⁷. Esta característica se expande también hacia la representación de otros personajes importantes, pero en un grado diferente. Mientras que el faraón no necesita una clara identificación, ya que su imagen es emblemática; estos si pretenden mantener una pequeña diferenciación con el resto mediante la conservación de ciertos rasgos propios⁸. Es así como conservamos las denominadas «cabezas de reserva», una representación del difunto que parece podía servir como sustituto de la momia en caso de que esta sufriese daños⁹. Estas figuras siguen pretendiendo sintetizar las facciones, pero en este caso conservando trazos que permitan el reconocimiento. En el *Museum of Fine Arts* de Boston se conserva la «cabeza de reserva» de Nofer (Fig. 1). Podemos extraer de la representación de este dignatario que poseía una peculiar nariz aguileña, pero este atributo se aparece en una forma refinada, eliminando todo rastro de exageración¹⁰.

⁷ Lichtheim, M., 1980: p. 4.

⁸ Se conserva en tumbas privadas textos autobiográficos sobre el difunto dentro del contexto de las oraciones por las ofrendas, las cuales parecen tener su auge en la VI Dinastía. En el otro lado, este tipo de literatura no encuentra su apogeo en las tumbas reales hasta épocas posteriores. Esta es una prueba más del carácter popular y sagrado que poseía la imagen del faraón, la cual no necesitaba apoyarse en hechos biográficos para mantener su poder (Lichtheim, M., 1980: pp. 3-7).

⁹ Smith, W. S., ed. rev por Kelly Simpson, W., 2008: p.99.

¹⁰ Museum of Fine Arts of Boston; «"Reserve head" of Nofer», *Museum of Fine Arts of Boston. Collections*, s.d. Recuperado el 20/02/2021 de <https://collections.mfa.org/objects/134891>

En otro apartado, dentro de una tipología escultórica diferente, tenemos la escultura sedente de Hemiunu¹¹ procedente de Giza (fig. 2), la cual también presenta marcas personales, pero prescindiendo en cierta forma de detalles menores¹². De esta forma, el artista egipcio parece obtener un cierto respiro de la creación escultórica basada en la herencia e imitación en la representación de personas de menor rango, aunque no por ello poco importantes.

George Andrew Reysner en 1931 teorizó sobre dos diferentes escuelas que pudieron existir durante el reinado de Kefrén y Micerinos en la IV Dinastía, denominándolas como A y B. El tipo A se muestra como una escultura más severa y con un mayor acabado de las superficies, mientras que la de tipo B opta por una mayor plasticidad impresa en formas suaves y, sobre todo, mejor detalladas.¹³ Este tipo B es el que resulta más interesante, y nos acerca a imágenes más sorprendentes dentro de la realidad de la época. El busto de Anj-haf (fig. 3)¹⁴, posiblemente visir en el reinado de Kefrén y encargado de las obras del faraón¹⁵, nos lleva a una visión mucho más peculiar sobre el individuo de la que podría darnos cualquiera «cabeza de reserva». Su piel nos permite comprobar no solo sus marcas faciales, sino que también muestra un poco de su temperamento. Nos encontramos con un hombre cansado pero regio, capaz de asumir con firmeza cualquiera de las obligaciones de su cargo. El artista ha incumplido la norma de obviar el detalle, y se ha dejado llevar por él; modelando las facciones para crear un perfecto conjunto que nos habla de un «yo» concreto¹⁶. La escultura real no escapa de esta escuela, apareciendo una curiosa cabeza de alabastro de Micerinos procedente de Giza en la que la carne se labra de

¹¹ En 1992 se descubrieron sus diarios secretos en una cámara secreta de su tumba. Hemiunu fue uno de los visires del faraón Keops. Fue un hombre muy preocupado por la administración de reino, así como por la construcción de la Gran Pirámide de Guiza (Hitchins, D., 2008).

¹² Se encontró en el cementerio occidental de Giza, en la mastaba G4000, y se insiste en las características de su rostro en los relieves de la tumba. De todos modos, continua con una gran esquematización de las formas (Smith, W. S., ed. rev. por Kelly Simpson, W., 2008: p. 99).

¹³ Reysner parece defender que estas escuelas provenían de dos artistas diferentes, la de tipo A más asociada al reinado de Kefrén y la de tipo B al reinado de Micerinos. No se sabe si se trataría de escultores con una relación de alumno-maestro porque no se guarda ningún rastro de ellos, aunque las pruebas parecen indicar que la existencia de ambos artífices es verídica (Reysner, G. A., 1931: pp. 128-129). Smith comparte esta afirmación (Smith, W. S., 1941: p. 522).

¹⁴ El busto en piedra caliza de Anj-haf se encontró en la mastaba más grande de todo el cementerio Oriental (G7510), lo que nos habla de una persona de gran influencia en el momento. Sabemos que se trata de un busto porque está pintado de rojo en la parte final de sus brazos y su base es lo suficientemente firme como para sujetarse por sí misma (Dunham, D., 1939: pp. 42-44). Se piensa, por ejemplos más tardíos, que podría estar dispuesto para recibir ofrendas (Donadoni, S., 2001: p. 64). Actualmente se encuentra en el *Museum of Fine Arts* de Boston.

¹⁵ Parece ser que, además, podría haber tenido alguna relación con Keops, o incluso ser su medio hermano. Conocemos el nombre de su mujer, Hetep-heres, lo que podría indicar que sería Hetep-heres II, hija de Keops, pero se trataba de un nombre demasiado común en aquel momento como para hacerlo definitivo (Dunham, D., 1939: p. 43). Este visir pudo también haber sido de gran relevancia en la construcción de las pirámides (Donadoni, S., 2001: p. 63).

¹⁶ Smith, W. S., ed. rev. por Kelly Simpson, W., 2008: p. 104.

forma sinuosa y delicada, creando unas mejillas hinchadas que, en un tenue intento, pretende ofrecer una mayor personalidad a la obra.¹⁷

A partir de la V Dinastía se abre todavía más una diferenciación entre el arte real y el asociado a otros personajes. No es que el artista escape totalmente de la tradición, la cual respeta, sino más bien es capaz de ampliarla y llevarla por otros caminos que permiten explorar más el estudio de la forma. Sigue apareciendo una tímida búsqueda de la concreción de distintas personalidades; sin embargo, este momento es capaz de llevar más allá la muestra de unas características propias que llegan a romper en cierta medida el canon establecido sobre la figura humana. El Museo del Cairo alberga una pequeña figura de 43 cm en piedra caliza encontrada en Saqqarah, de nombre Chnumhotep (fig. 4), un «superintendente vestido como un sacerdote funerario»¹⁸. Su condición como personaje poco relevante permite al escultor liberarse en pequeña medida del canon: no avanza con el pie y sus brazos pueden colgar a los lados de su cadera; aunque quizás lo más importante es su apariencia de enano¹⁹, siendo este último «defecto físico» lo que más permite romper con lo establecido. Sin embargo, debemos evitar ser arbitrarios con lo dicho, pues la obra continúa con el cubismo marcado de este tiempo²⁰, pero accediendo a una renovada dirección. Otra imagen de un «enano», si cabe más conocida y tratada, es la del dueño de una mastaba en Giza llamado Seneb (fig. 5)²¹. Esta tumba, quizás

¹⁷ Llegados a este punto nos planteamos si podemos hablar de «retratos», utilizando este término con pies de plomo, en la estatuaria del Reino Antiguo. Alexander Scharff, en un artículo del *Journal* publicado en Londres en 1938, expone que se trataría de algo precipitado, ya que los casos de las «cabezas de reserva» y el del busto de Anj-haf son aislados (cita adquirida en: Smith, W. S., 1941: p. 522). Smith cree que es una afirmación errónea, poniendo en valor que las «cabezas de reserva» no son bajo ningún concepto casos aislados, sino importantes ejemplos del estilo egipcio. Además, comenta en cuanto al busto de Anj-haf que, aun siendo un ejemplo extraordinario y fuera de lo común, no deja de crear grupo junto con Hemiunu e incluso ciertas representaciones de Micerinos (Smith, W. S., 1941: pp. 522-524)

¹⁸ Cita encontrada en Donadoni, S., 2001: pp. 96-97.

¹⁹ Esta y otras representaciones de enanos a tratar a continuación son fruto de la deformación física provocada por la *Chondrodystrophis Foetalis*, conocida comúnmente como *Acondroplasia Foetalis*. Este grupo, denominado por los egipcios como *nm*, *nmi* o *nmw*, y diferenciado de los *dng* (pigmeos), están caracterizados por la baja estatura, así como el pequeño tamaño de las extremidades con respecto al tronco y una cabeza desproporcionada con relación al cuerpo (Mellado, E. P., 2005: pp. 189-191).

²⁰ En la generalidad, el gusto por lo concreto en época menfita, en contraste con lo dicho, se empobrece y opta más por un esquema geométrico elaborado a la perfección. Para demostrarlo, tenemos como ejemplo una cabeza atribuida al faraón Userkaf procedente de Abusir, aunque también se le ha identificado como una imagen de la diosa Neith; o la estatua de Ti, encontrada en su mastaba en Saqqarah. Ambas pertenecen a la colección del Museo del Cairo (Donadoni, S., 2001: 94).

²¹ Durante el Imperio Antiguo, la imagen de los enanos se hizo bastante recurrente en las paredes de las tumbas. Parece ser que las personas que padecían este defecto físico eran altamente respetadas entre los egipcios de este periodo; y estaban relacionadas con el trabajo de la orfebrería y de la metalurgia, así como con labores del hogar. Existen diversas teorías, algunas muy descabelladas e inverosímiles, que intentan explicar las razones. Una teoría ya superada ofrecida por Parrot en 1880 cree que los jefes de los talleres provocaban esta deformidad a los recién nacidos, hijos de enanos orfebres, y se perpetuaba esta característica, así como la transmisión del conocimiento de padres a hijos. Otra que también ha perdido fuerza es la dada por Daressy, que opina que estas figuras representadas en las escenas se debían al error de cálculo de los artistas a la hora de entender el espacio. Por el otro lado, parecen más creíbles otras ideas como la adecuación de la condición de estas personas a un oficio que

de un periodo anterior²², alberga un conjunto escultórico donde se presenta al propietario y a su mujer con sus dos hijos. Es, en el contraste entre ambos, donde descubrimos la clara diferencia de patrones que se está produciendo. El enano muestra de forma realista sus defectos corporales, creando una oposición entre las figuras principales²³ y consiguiendo, al mismo tiempo, la unificación a través del conjunto. Si, por ejemplo, la examinamos de perfil confirmamos la nariz más larga y fuerte del hombre frente a la de su esposa, o también lo podemos comprobar en la posición de sus piernas, que quedan recogidas en el asiento, dejando patente su deformación, pero sin acentuar la proporción de la obra. En Saqqara volvemos a encontrarnos con una pequeña figura deforme de madera (fig. 6), que en este caso representa a un noble jorobado, por lo que podemos entender que la deformación se empleaba para identificar a un individuo concreto²⁴.

2.1 Las «estatuillas de sirvientes»

Si en la representación de hombres y mujeres ajenos a faraón el escultor egipcio siente un cierto alivio de la norma, con mayor motivo si se aleja de las imágenes de individuos determinados. Al final de la IV Dinastía aparecen en las tumbas una serie de figurillas de pequeño tamaño, labradas de forma ágil, que representan a sirvientes realizando tareas concretas²⁵. Esta

puedan realizar sin impedimentos y que la admiración que provocaban en esta época se deba a motivos más bien simbólicos. (Mellado, E. P., 2005: pp. 189-196). Seneb deja patente esta situación, y se aleja de la simple condición de artesano o miembro del hogar al situarse en una posición más alta por poder permitirse la adquisición de una mastaba privada (Smith, W. S., ed. rev. por Kelly Simpson, W., 2008: p. 122).

²² Herman Junker en el momento de su descubrimiento, asombrado por el realismo de la figura, creyó improbable situarla en un periodo anterior a la VI Dinastía. Empero, Nadine Cherpion propone la fecha en la IV Dinastía, específicamente en el reinado de Djedefre, pues se puede leer su nombre en diferentes lugares de la tumba. Justifica esto mediante tres elementos: la presencia de una lista de telas en la pintura de la puerta falsa de la esposa del difunto y dos detalles de la puerta falsa del enano en sí: la forma en la que Seneb sostiene el bastón y la larga prenda de piel de pantera con la que está representado en uno de los montantes. La manera de sujetar el bastón por el difunto con el extremo redondeado hacia abajo solo se puede ver, en época más reciente, en bajorrelieves de la época de Djedefre; mientras que la piel de pantera es un tejido que únicamente encontramos en periodos antiguos de la historia de Egipto, en épocas de Snefru, Keops y Djedefre. De esta forma, la autora cree que estaríamos hablando de una obra que podría pertenecer a una escuela muy cercana a la de tipo B donde enmarcábamos el busto de Anj-haf (Cherpion, N., 1985: pp. 36-44).

²³ El artista en esta obra ha tenido que realizar un gran trabajo de composición en un intento de seguir la norma creando el espejismo de que la mujer de Seneb es menor en tamaño que su acompañante. Sin embargo, esto lo consigue mediante la desproporción de los miembros del enano (Aldred, C., 1993: p. 77).

²⁴ Las pruebas aportadas demuestran que poseer una deformidad como estas en este momento no suponía un impedimento para alcanzar una posición alta. En las máximas del sabio visir Prahhotep se dirige a su hijo para aconsejarle que nunca se burle de un ser humano, ya fuera enano o ciego (El-Shahawy, A., 2005: p. 76-77).

²⁵ Borchardt, en 1897, divide algunas de estas estatuillas según la tarea que se encuentran realizando: portadores, molineros, panaderos, avivadores de fuego, cocineros, carniceros, cervecedores o embotelladores de cerveza (Borchardt, V. L., 1897: pp. 119-134). La nueva tipología parece haber nacido a partir de las pinturas y relieves de género de las tumbas, además de que en su tosquedad y rusticidad sugiere estar muy vinculada a obras de épocas protodinásticas (Smith, W. S., 1947 (2ª ed.): p. 103). Es destacable observar el bajorrelieve de un aguador de la mastaba de Persen en Saqqarah, hoy en día en la colección de *Staaliche Museen* de Berlín; y una serie de figuras protodinásticas de enanos de marfil, procedentes de Nagada o Semaineh, que se encuentran en la colección del Walter Arts Gallery de Baltimore para entender lo anteriormente dicho.

estatuaria, que se extiende hasta la VI Dinastía²⁶, persigue acompañar al difunto en su viaje al más allá para servirlo, cubriéndolo de toda necesidad básica e incluso lúdica.

En el *Oriental Institute de Chicago* hallamos algunas de estas piezas, como una mujer fabricando cerveza (fig. 7), que pretende representar el movimiento y el esfuerzo del trabajo mediante el ángulo que conforma la espalda y la tensión de sus brazos. Escapa en cierta medida de las características de esta tipología, ya que sí parece representar a un individuo concreto²⁷, aunque claramente comprobamos como lo que realmente obtiene una verdadera importancia es la acción que está realizando. Otra estatuilla que alberga el mismo museo es la interesantísima figura de un alfarero huesudo que hace girar un torno manual sobre el que moldea un cacharro (fig. 8). La dificultad que ofrece esta tarea, a la que ha dedicado toda su vida, se lleva a la exageración: el artista labra volúmenes desproporcionados en las costillas que sobresalen de la piel y en la forma del cráneo que se deja intuir por la delgadez; realiza una obra alejada completamente del canon clásico de representación humana egipcio y de la rigidez de la estatuaria del momento. Teeter ha querido ver en esta pieza una relación con un texto posterior, la *Sátira de los oficios*²⁸²⁹, en la que se elabora una poco agraciada descripción del trabajo de alfarero³⁰.

En un lado más recreativo, localizamos una curiosa representación de juegos infantiles protagonizada por dos niños practicando «el salto del burro» (fig. 9)³¹. Esta escena de género es altamente extraña por su carácter lúdico; su grado de movimiento contraído en un bloque

²⁶ En cuanto a la cronología, algunos autores inician este fenómeno en la V Dinastía. Borchardt supone que las figuras se harían con piedra de Saqqarah en la V Dinastía; mientras que en la VI Dinastía se tallarían en madera (Borchardt, V. L., 1897: p. 119). Smith ve apropiado señalar el comienzo con una serie de figuras individuales de caliza que preparan comida en la tumba de Meresanj III, a finales de la IV Dinastía (Smith, W. S., ed. rev. por Kelly Simpson, W., 2008: p. 109).

²⁷ Se le ha identificado como la hija de Ny-kau-inpu, un funcionario del cementerio de Giza que probablemente fue enterrado en alguna de las mastabas (Teeter, E., 2003: p. 23).

²⁸ Gastón Maspero fué quien primero denominó a este texto como *sátira*. Wolfgang Heck es contrario a esta afirmación y cree que se trata de una obra seria y completamente alejada del humor. Miriam Lichtheim lo rebate explicando que es una clara exageración en tono humorístico. Ve imposible tal desprecio por parte del escribano al resto de profesiones, cuando la evidencia pictórica y literaria no dice lo mismo (aunque parece que la figura tratada contradice esta idea). Además, piensa que descripciones que se dan en el escrito tales como hablar de un cazador de pájaros sin red, de un mensajero temeroso por recorrer su camino o comparar a un alfarero con un cerdo supone una hipérbole demasiado irónica y fuera de la realidad (Lichtheim, M., 1980: p. 184).

²⁹ El autor de esta composición, Khety, es recordado en época ramésida en el Papiro Chester Beatty IV, un texto escolar en el que se le compara con otros grandes escritores (Urruela Quesada, J. J., 2006: p. 208).

³⁰*The potter is under the soil, // Though as yet among the living; // He grubs in the mud more than a pig, // In order to fire his pots. // His clothes are stiff with clay, // His girdle is in shreds; // If air enters his nose, // It comes straight from the fire. // He makes a pounding with his feet, // And is himself crushed; // He grubs the yard of every house // And roams the public places.*

Traducción incluida en Lichtheim, M., 1980: pp. 186-187.

³¹ Esta pieza de piedra caliza de 21'3cm de altura forma parte también de la colección del *Oriental Institute de Chicago*.

rectangular rompe en cierta medida la ley de la frontalidad en la acción de uno de los niños girando su cabeza hacia el frente³².

Confirmamos mediante estos ejemplos como los distintos artesanos han podido evitar en cierta medida las reglas partiendo de que no están realizando imágenes de «alguien» que quiere ser inmortalizado para la eternidad; sino que se aspira a labrar un momento concreto mediante un movimiento que se halla detenido en el tiempo. Las figuras se ven cargadas por un cierto grado de patetismo, en ocasiones encontrado en los pequeños tamaños de ciertos enanos, así como otros elementos que cargan la hipérbole³³. El equilibrio que mantiene al conjunto unido no se logra mediante la simetría y la geometrización, sino que se consigue a través de un dinamismo que unifica la composición³⁴.

2.2 El primer periodo intermedio

Luego de una etapa gloriosa para la civilización del Nilo, que será evocada con los años con nostalgia de un tiempo donde hombres sabios realizaban proezas sobrehumanas para poderosos faraones³⁵, el poder central fue perdiendo importancia en favor de pequeños centros provinciales en una nueva fase de la historia de Egipto. A partir del faraón Pepi II, las listas de faraones en las Dinastías VII y VIII corroboran reinados de pequeña duración, mientras que poderes locales y cargos públicos se van haciendo a finales de la Dinastía VI de tipo hereditario, a pesar de que deban ser nombrados todavía por el monarca. El Estado centralizado capaz de conservar la *maat* se desmorona, y son pequeños gobiernos dispersos los encargados de mantener esta tarea a pequeña escala: el nomarca en este momento cumple la función de redistribuir los alimentos que anteriormente pertenecía al faraón. Las causas son confusas, pero se habla de diferentes conflictos internos que sacudieron Egipto y provocaron la lucha y la polaridad entre los diferentes territorios³⁶. Las dos ciudades más importantes serían

³² Smith, W. S., 1947 (2ª ed.): p. 102.

³³ A parte del enanismo, otras enfermedades o discapacidades están relacionadas con el mundo de los sirvientes y el entretenimiento. Bruyère nos dice que la mayoría de los arpistas egipcios eran ciegos, y que esta condición que les privaba de conocer el mundo exterior estaba muy relacionada con el poder percibir lo invisible, convirtiéndolos en videntes, magos, o narradores de cuentos, los cuales iban siempre acompañados de música (Bruyère, B., 1937: p. 110). A sabios como Imphotep se le atribuyen este mal (Jackson, E., 1935: p. 963), lo que además une Egipto con la Grecia clásica, donde la ceguera también se enlazaba con estas profesiones, teniendo así al sabio Tiresias y a Homero (Velarde, V., 2011: pp. 119).

³⁴ Donadoni, S., 2001: pp. 101-102.

³⁵ Alfred, C., 1993: p. 105.

³⁶ En los años sesenta y setenta del siglo XX se pusieron de moda teorías sobre la incursión de extranjeros asiáticos en el Delta debido a empujes de pueblos nómadas, lo que provocarían la caída del Imperio Antiguo. Estas teorías hoy en día carecen de validez debido a falta de pruebas arqueológicas. Además, parece que la literatura egipcia del Imperio Medio en la que se basaban en gran parte estas hipótesis hablan de la aparición extranjeros debido a la caída del Imperio Antiguo, no siendo el principio de esta (Rosell, P. M., 2010-2011: pp. 9-13). Por otro lado, se habla del fin en torno al año 2350 a.C. de una fase húmeda neolítica que causaría continuos Nilos bajos y épocas de hambruna. Por lo tanto, el sistema tan cuidado de irrigación y graneros regionales se vio incapaz de soportar

Heracleópolis Magna en el norte y Tebas en el sur, y aunque en un principio la primera poseyó una mayor fuerza, Tebas acabaría cogiendo la batuta e instaurando posteriormente una renovada Dinastía capaz de unificar Egipto de nuevo.

Aunque posteriormente en el Imperio Medio cierta literatura propagandística³⁷ como *La profecía de Neferty*³⁸ o *Las admoniciones de Ipuur*³⁹ nos hable de este pasado como una etapa donde reinaba *isefet*, caos y desorden, en contraposición de *maat*⁴⁰, el primer periodo intermedio es un momento de vitalidad y dinamismo para la civilización egipcia. La huida de un poder unificador lleva a los habitantes del territorio a refugiarse en una cultura regional, y el individualismo y democratización de elementos como la muerte se hacen evidentes en la constatación de fragmentos de los *Textos de las pirámides*, antes únicamente vistos en enterramientos reales, en tumbas particulares; creando lo que se conoce como *Textos de los sarcófagos*, que constituirán un precedente del futuro *Libro de los muertos*. Esto se debe a la llamada «revolución osiríaca», que popularizo el culto al dios Osiris permitiendo un mayor acceso a los ritos funerarios y a la momificación⁴¹. La literatura de este periodo escapa del *ethos* menfita y es capaz de tratar temas más arriesgados⁴², adentrándose en la interioridad del autor y sus sentimientos frente a su contexto⁴³; mientras que las artes plásticas continúan con los cánones antiguos como única forma de realizar lo que se propone, pero desde una nueva perspectiva. Hablamos de un arte más local, tosco y poco refinado; llevado a cabo en ocasiones

estos desajustes climáticos; de forma que la idea de un dios antropomórfico que controlaba la subida y a bajada del Nilo y, todavía más importante, la de un faraón capaz de guardar la *maat* se ven mermados (Aldred, C., 1993: pp. 106-107).

³⁷ Esta literatura no ha de tomarse desde una perspectiva historiográfica, ya que se tratan de textos que tienden a exagerar el pasado con el fin de exaltar la figura del faraón, hablar del buen gobierno y establecer códigos éticos en el Reino Medio (Pilz Münch, D., 2017-2018: p. 1; Martín Rosell, P., 2009: p. 3).

³⁸ *¿Como es esta tierra? // El sol está cubierto. No brilla para que vean los hombres // No es posible vivir, cuando la nube (lo) oculta. // De ahí que todos estén adormecidos por su ausencia.*

Traducción de un fragmento de *La profecía de Neferty* incluida en Pilz Munch, D., 2017-2018: p. 21.

³⁹ A pesar de que el autor en este texto se pueda referir a un dios creador como Ra, autores como Martín Rosell creen que se está haciendo una equiparación con el faraón, comparando la revolución social contra este con la revolución de la humanidad contra la divinidad (Pilz Munch, D., 2017-2018: p. 22): *Uno dice: “Él es el pastor de todos, no hay maldad en su corazón. // Escaso es su rebaño, // pero él ha pasado el día cuidandolo.” // ¡Hay fuego en sus corazones! Ojalá hubiera percibido la naturaleza de // la primera generación, entonces hubiera reprimido los males, estirando el brazo // contra ella y destruido su rebaño y su herencia.*

Traducción de un fragmento de *Las admoniciones de Ipuur* incluida en Pilz Munch, D., 2017-2018: pp. 21-22.

⁴⁰ *Isefet* significa, de por sí, la falta de *maat*. Según la antropología egipcia, la *maat* es intrínseca a la esencia humana, mientras que la *isefet* pertenece a un plano natural y original de todas las cosas, donde el orden y la justicia encarnada en el faraón, el culto y la jurisprudencia no acceden (Pilz Munch, D., 2017-2018: p. 19).

⁴¹ Ramírez Esquivel, C. Y., 2017: pp. 133-139.

⁴² Donadoni, S., 2001: p. 110.

⁴³ A pesar de que normalmente la literatura referida a esta época se cargue de pesimismo, el *Canto del arpista* en la tumba de Intef enaltece una especie de hedonismo en la búsqueda de placeres individuales (Martín Rosell, P., 2009 p. 14).

por personas no cualificadas y particulares⁴⁴, carente en gran medida de calidad, pero con una interesante vivacidad y originalidad⁴⁵.

No se conserva demasiada estatuaria en piedra como la podíamos analizar en el periodo anterior, siendo en este momento la madera el material predilecto. Esculturas como la de un hombre cavando procedente de Saqqarah (fig. 10) presentan, además de una rusticidad extrema, una vuelta a la búsqueda del movimiento como veíamos en las «estatuillas de sirvientes», rompiendo con la verticalidad y creando una diagonal que otorga cierta vitalidad a la figura. Otro detalle sugestivo es la presentación de un soporte como un espacio real en el que se apoya el personaje, el cual lo configura y lo modifica, que resulta imprescindible para poder entender el conjunto⁴⁶. La aparición del espacio más allá de como simple contenedor se hará con el tiempo cada vez más visible, apareciendo numerosas maquetas en tumbas de la XI Dinastía. Son espacios narrativos, que representan instantes fugaces que contienen objetos y figuras que elaboran la composición. No existe el equilibrio de formas menfita, y el espectador es llevado ya no a la mera contemplación de proporciones matemáticas, sino de un desorden al cual darle un sentido mediante los pequeños gestos y movimientos de personajes que completan un todo⁴⁷. Estas representaciones tienen su origen en la pintura y los bajorrelieves, que en este momento siguen la misma estela de rusticidad y audacia representativa, con robustas líneas de poca intención estética⁴⁸.

Fuera de la talla de madera, nos encontramos en este momento con una de las piezas más curiosas de todo el arte egipcio. Se trata de unas pequeñas figuras de terracota de procedencia desconocida (fig. 11) sobre las que se intuye que funcionaban como campanillas al contener badajo⁴⁹. A estas vasijas se le añaden brazos y cabezas creando la imagen de dos plañideras⁵⁰ ejerciendo su profesión⁵¹, en un sentido casi impresionista de captación de un instante obviando el detalle y abstrayendo no la forma, si no el movimiento, actuación de la que no tenemos

⁴⁴ Lichtheim, M., 1980: p. 8.

⁴⁵ Alfred, C., 1993: pp. 107-108.

⁴⁶ Donadoni, S., 2001: p. 112-113.

⁴⁷ Donadoni, S., 2001: p. 115-116.

⁴⁸ Donadoni, S., 2001: pp. 123-127; Smith, W. S., ed. rev. por Kelly Simpson, W., 2008: p. 139.

⁴⁹ La información aportada sobre este conjunto de dos piezas no ha podido ser contrastada por otra fuente más allá de los datos aportados por Sergio en Donadoni, S., 2001: p. 121.

⁵⁰ La imagen de plañideras solo aparece en escenas de las paredes de dos tumbas, mientras que las figuras extensas son de la misma rareza al igual que de dudosa procedencia, aunque se vinculan con la XI Dinastía, por lo que nos encontraríamos en el límite entre un periodo y otro (Breasted jr., J. H., 1948: p. 67). De todas formas, el arcaísmo y la extrema desvinculación de la tradición nos acerca esta pieza mucho más al periodo intermedio que al nuevo Imperio Medio.

⁵¹ El oficio de plañidera nació en el Antiguo Egipto, debido a un extraño tabú que impedía a los parientes del difunto expresar dolor en público (Gutiérrez-Franco, L. C., 2017: p. 11). Las mujeres no podían ser sacerdotisas consagradas a un dios, y el único papel importante que cumplían en el rito funerario era el de emplastarse el rostro y llorar por las calles antes de llevar el cadáver a embalsamar. Este trabajo solían realizarlo mujeres de clase alta (Espejo de Romarion, C. y Garbarino de Calvo, R. A., 2007: pp. 6-7).

prácticamente más pruebas a lo largo de la historia artística del Antiguo Egipto. Este lenguaje inmediato, muy cercano al cretense por la captación de una acción vital⁵², nos recuerda de nuevo que nos encontramos en una época alejada del poder central y, por lo tanto, de una norma unificadora que encarcele a los artistas.

⁵² Smith, W. S., ed. rev. por Kelly Simpson, W., 2008: p. 20.

3. EL INDIVIDUALISMO DE UNA NUEVA REALIDAD. UN ACERCAMIENTO AL IMPERIO MEDIO

3.1. Soberanos más terrenales

A finales del siglo XXI a.C. el príncipe tebano Mentuhotep vence a su contraparte heracleopolitana, reunificando Egipto bajo un nuevo mandato y comenzando el Imperio Medio. Esta nueva adherencia entre el Alto Egipto y Bajo Egipto será, sin embargo, algo diferente a la estudiada en el Imperio Antiguo. El nuevo faraón conservará en gran medida los lastres que se han ido añadiendo a la sociedad egipcia durante el primer periodo intermedio que le impiden ejercer su poder de la misma forma que lo hicieron sus predecesores. La *maat*, que durante el Imperio Antiguo había protegido el orden, ahora es cambiante y vulnerable a la maldad terrenal, como comprobamos en la literatura de la época⁵³. El faraón ya no es un dios al que rendir culto, sino que se trata de un hombre más que necesita demostrar su mano dura para defender esta *maat*, manteniendo sus obligaciones con su pueblo⁵⁴. Por lo tanto, su posición está mucho más expuesta a la opinión de sus súbditos y debía ser defendida⁵⁵.

Resulta de gran importancia de nuevo la gran expansión de la religión de Osiris, que otorgaba el poder de la vida eterna a otras gentes más allá del círculo que rodeaba al faraón. Es incluso esta nueva devoción la que ayuda a los gobernantes tebanos a instaurarse como nuevos faraones del Egipto unificado gracias a su cercanía con Abydos, donde se creía que se hallaba la tumba del dios⁵⁶. Los egipcios pensaban que, participando en los ritos⁵⁷ que se celebraban en este emplazamiento, podían alcanzar la eternidad; y luego de su peregrinaje hacia la ciudad dejaban marcas que probaban su estancia. Para nuestro estudio, es revelador el carácter que obtiene la

⁵³ Volvemos a retornar a obras como *La profecía de Neferty* o *Las admoniciones de Ipuur*, que entienden que el orden puede ser destruido sin necesidad de intervención divina, y solo un buen gobernante puede ayudar a mantener la *maat* (Lichtheim, M., 1980: p. 9).

⁵⁴ Aldred, C., 1950: p. 13.

⁵⁵ Un caso que nos ayuda a entender esto es el de Amenemhet I, el primero de la Dinastía XII. El nuevo faraón pretendía una mayor centralización del poder en su persona y, cuando cambió la línea sucesoria de los Mentuhotep por la suya, se produjo una grave crisis política en Egipto que acabó en un magnicidio. Luego de este, una disputa por el poder acabaría con la victoria Sesostris I, hijo de Amenemhet I (Pilz Munch, D., 2017-2018: p. 15).

⁵⁶ En esta zona se encontraban las antiguas tumbas de los faraones de la I Dinastía. A pesar de que el tiempo borrara las huellas materiales, la idea de la existencia de sepulcros de antiguos monarcas seguía existiendo en la mente de los egipcios (Trello, J., 1997: 192). Se acabó vinculando la tumba de Osiris, que se concebía como un faraón primigenio, con la del rey tinita Djer (Rosell, P. M., 2008: 49-51).

⁵⁷ Trello escribe una interesante explicación sobre los ritos celebrados en Abydos en honor a Osiris, en la que nos explica, como también comenta Aldred, que a pesar de que se trate de un impresionante desbloqueo en cuanto a la participación del pueblo en los ritos y magia mortuoria, aún siguen conteniendo ciertos límites. Determinadas ceremonias estaban cerradas al público, y solo un selecto grupo de personas estaban autorizadas a ser espectadores de las mimas (Aldred, C., 1950: pp. 53-57; Trello, J., 1997: pp. 191-202).

llamada *Estela de Irytsen*⁵⁸, en la que el autor presume su talento como artesano, así como de su formación, que parece estar relacionada con la escuela tebana de la que trataremos en próximas líneas⁵⁹. Este texto nos lleva a pensar en una nueva concepción del artista, que busca una mayor distinción en un mundo cada vez más libre del yugo de la tradición⁶⁰.

3.2. La escuela del norte y la escuela del sur

Dentro de este contexto, resulta comprensible entender que el arte cortesano del momento está atado en gran medida a la glorificación de la realeza, y para ello, el punto de partida clave para los artistas de la época son las obras del periodo menfita. La evolución patente cara el naturalismo en el Imperio Antiguo se pierde con el primer periodo intermedio, y el arte del Imperio Medio se cierra cada vez más hacia el bloque y la materia, ocultando el cuerpo en ropajes y pelucas como lo demuestra una de sus tipologías escultóricas más características, la escultura-cubo⁶¹. No obstante, existen dos tendencias en la escultura del periodo. La escuela del norte se aferra a la suavidad del idealismo menfita, mientras que en el sur una escuela tebana en lo que corresponde a El Fayum resulta mucho más severa y agresiva en sus formas⁶².

Ambas escuelas se marcan como objetivo la realización de imágenes reales cada vez más individualizadas, marcadas por una nueva búsqueda de las características propias de un

⁵⁸ *I know the mysteries of the divine word and the conducting of ritual. All prepared magic, if belongs to me, without (any) thereof passing me by. Moreover I am a craftsman successful in his craft, (one who comes out on top) through that which he knows. I know (how to reckon) the levels of the flood, how to weigh according to rule, (how to withdraw or introduce when it goes out or comes in, in order that a body may come in its place. I know (how to express) the movement of a figure, the stride of a woman, (the positions of one instant, the cringing of the solitary captive), how one eye looks at another, how to make frightened the face of (the outlaw), the poise of the arm of him who harpoons the hippopotamus, and the pace of the runner. I know how to make (things of paste and inlaid things), without letting the fire melt them, nor do they wash off in water either. There is no one who can reveal it to anybody except for me alone and my eldest son of my body. The god has commanded that he do (it) and that I reveal it to him. I have seen the products of his hands in acting as Overseer of Works, in every noble costly stone, beginning with silver and gold and going down to ivory and ebony.*

Traducción incluida en Wilson, J. A., 1947: p. 245.

⁵⁹ Baud, M., 1938: p. 21.

⁶⁰ La *Estela de Irytsen* está fechada en la XI Dinastía durante el reinado de Mentuhotep III. A pesar de que normalmente las traducciones se apoyan en la idea de que Irytsen es un escultor, como la aportada por Wilson, Braud cree que el autor sería un orfebre especializado en el trabajo con el esmalte y las incrustaciones. Su argumento principal se basa en la exagerada importancia que Irytsen da a su trabajo sobre plano y no sobre volumen, así como la idea de que otras traducciones se apoyaban en la mala escritura de Irytsen, asumiendo que cometería errores. Sin embargo, la autora realiza una traducción literal dando, en su opinión, lo que realmente querría decir el artesano (Badaway, A., 1961: pp. 269-276; Baud, M., 1938: pp. 21-34; Wilson, J. A., 1947: p. 245).

⁶¹ Aldred, C., 1950: pp. 1-2.

⁶² Aldred insiste en que esta diferenciación, en gran medida, se encuentra relacionada con motivos geográficos y culturales. El Delta compone una zona altamente fértil y con numerosos asentamientos. En el otro lado, nos encontramos con el Alto Egipto, caracterizado por ser una estrecha línea verde a las orillas del Nilo con poblaciones aisladas. Por lo tanto, la población del norte obtiene un carácter mucho más vivaz y anexo entre sí, mientras que los habitantes del sur son más introspectivos y duros en relación a su modo de vida. Incluso la religión, marcada en el Bajo Egipto por mantener el culto solar a Ra y en el Alto Egipto por adherirse a la mortuoria religión de Osiris, crea esta visión diferenciada de dos tierras que, a pesar de la unión política, seguían manteniendo muchas diferencias (Aldred, C., 1950: pp. 7-11).

individuo⁶³. Sin embargo, los frutos obtenidos resultan totalmente diferentes. El considerable realismo de la escuela tebana, conseguido mediante efectos lumínicos esculpidos en materiales cada vez más opacos, contrasta con el refinamiento de la escuela norteña, que más que renunciar al realismo lo que hace es ablandar esas formas mediante la inspiración en la estética menfita⁶⁴.

Algunos ejemplos que nos ayudan a entender lo expuesto son dos esculturas diferentes de Sesostris I. Una de ellas fue encontrada en su tumba en Lisht, y al estudiarla comprobaremos que es muy similar a la de sus vecinos menfitas. Frente a esta, una cabeza descubierta por Legrain en Karnak en 1903 muestra un potente realismo que nos hace pensar que se trata de una obra relacionada con la escuela tebana⁶⁵. Otro caso es el de una escultura de Amenemhat III procedente de Hawara (fig. 12), la cual hizo entender a algunos estudiosos que, en relación con otras representaciones del mismo faraón, se trataría de una obra realizada durante la juventud de este. Sin embargo, la obra es una muestra más de la abstracción de los talleres del Delta, además de que para su fin funerario no resulta necesario la representación realista del difunto⁶⁶.

3.3. La figura de Sesostris III

Las dos escuelas tratadas en el anterior apartado conforman dos maneras distintas de entender la escultura de la época y, por lo tanto, no se puede decir que ninguna “rompa” con las convenciones más allá de acercarlas a nuevos niveles. Sin embargo, las efigies del faraón Sesostris III llevan a su máximo propósito la pesquisa por lo terrenal e individual. Esta relación con el representado, que además es un faraón, resulta casi irrepetible en la historia del antiguo Egipto, llevándonos a denominar incluso a algunas de sus imágenes como retrato.

Podríamos decir que Sesostris III fue uno de esos gobernantes aclamados por mantener la *maat* en el reino. Continuó los propósitos marcados por los faraones de su dinastía y freno la expansión de los poderes regionales, que habían convertido Egipto desde el primer periodo intermedio en una sociedad casi feudal⁶⁷. Además, expandió su mandato por otros territorios como Nubia⁶⁸. Colocó una de sus estatuas en la peligrosa frontera que delimitaba con esta

⁶³ Debemos entender que el fin propagandístico de la mayoría de estas estatuas requiere de esta característica. Sin embargo, en las representaciones con función funeraria se sigue manteniendo en cierta medida la abstracción del individuo. En este sentido, vemos el contraste entre la representación terrenal y la sobrenatural (Aldred, C., 1950: pp. 20-27).

⁶⁴ Boreux C., 1932: p. 10.

⁶⁵ Boreux C., 1932: pp. 7-9.

⁶⁶ Aldred, C., 1950: p. 27.

⁶⁷ Aldred, C., 1950: pp. 15-17.

⁶⁸ Aldred, C., 1993: p. 126.

región, la cual adquiere un enorme poder simbólico acerca de su poder no solo sobre Nubia, también sobre el mismo Egipto, obviando la vieja tradición de proteger las estatuas en el serdab⁶⁹. El faraón quiso, de alguna manera, dejar la marca de su gran trabajo a través de sus representaciones, en las cuales paulatinamente se ve como el tiempo y el cansancio se refleja en su rostro, arrastrándolo hacia lo terrenal y abandonando la naturaleza divina de los faraones del pasado⁷⁰.

Existen numerosas representaciones de este faraón. Gracias a sus características tan personales es muy sencillo de identificar, y su rostro marcado por sus rasgos personales suele contrastar con la sencillez de su cuerpo, si es que se incluye en la representación o se conserva. Una imagen de procedencia desconocida, actualmente conservada en el *Museo Calouste Gulbenkian* (fig. 13), muestra esos juegos de luces en la obsidiana, que permite modelar sus facciones. Incluso empleando otros materiales menos opacos como el granito rojo empleado en una figura procedente de Abydos que alberga la colección del *British Museum* (fig. 14), sus globos oculares, ojeras y labios severos aparecen de forma bien definida. Sesostri III es, en apariencia, un hombre cansado, pero solemne y querido por sus siervos, que ha sabido alcanzar y mantener su posición no por designio divino, sino por sus propias acciones que serán recopiladas para toda la eternidad⁷¹.

En el templo de Mentuhotep en Deir el-Bahari colocó una serie de figuras (fig. 15) que expresan, de manera formidable en relación al resto del arte egipcio, los sentimientos del faraón. No obstante, las emociones desgraciadamente aún quedan contenidas dentro de la tradición, aunque sigue latente su interés por la modelación de algo más allá de la pura forma. Comprobamos a un rey melancólico e introspectivo, que parece reflexionar de forma pesimista sobre su contemporaneidad, en la cual las tradiciones y la gloria faraónica del pasado se han perdido, de la misma forma con la que se expresa la literatura de la época⁷².

Si recapitulamos el capítulo precedente, seremos conscientes de que, cuando el artista escapa de la tradición, su destino es alcanzar el realismo⁷³. Las «estatuillas de sirvientes» y la escultura del primer periodo intermedio evolucionan de algún modo en el Reino Medio, como nos lo muestra un pequeño conjunto de esculturas que aparecieron en la tumba de una niña en la

⁶⁹ Aldred, C., 1950: p. 14.

⁷⁰ Boreux C., 1932: pp. 16.

⁷¹ Donadoni, S., 2001: p. 158.

⁷² Aldred, C., 1950: 15-16; Smith, W. S., 1941: p. 524.

⁷³ Aldred, C., 1950: 42-43.

necrópolis de Sesostris I (fig. 16). Este juguete está compuesto por figurillas de enanos⁷⁴ danzantes⁷⁵ que giran sobre sí mismos, modificando la perspectiva. Más allá del gran dinamismo que obtiene, percibimos sus rostros orgánicos y sus gestos vivos condicionados por la luz. Este ejemplo demuestra lo afirmado si lo unimos con las imágenes de Sesostris III. Incluso aunque con Amenemhet III volvamos a advertir un acercamiento a la precisión con la que su padre era representado, no se volverá alcanzar el nivel de retratística en la escultura egipcia hasta que Egipto se vea influenciado por Grecia y Roma.

⁷⁴ El valor simbólico mencionado en apartados anteriores de las figuras de enanos parece provocar un cambio de tendencia a partir del Imperio Medio. Bes, deidad que se encarna como un ser acondroplásico, comienza a aparecer en el arte egipcio a partir de este momento. Si bien es cierto que existen posibles representaciones anteriores, se trata de ejemplos escasos y confusos (Velázquez, F., 2002: pp. 163-165). Este dios se cree que podría cumplir dos funciones diferenciadas según la forma de representación: la apotropaica y ahuyentadora de malos espíritus; o el ejercicio de protección de mujeres durante el embarazo y el parto, así como del amparo de los recién nacidos. En este último apartado parece que su condición de enano está enlazada con el cuidado por parte de mujeres acondroplásicas de los niños y de la ayuda que ofrecían estas durante la concepción. Asimismo, el complicado embarazo de las mujeres de esta condición hacía considerar a las que salían adelante, junto con los hijos que heredaran esta alteración, seres especiales, lo que lo relacionaría más con esta función (Arroyo, M^a. A., 2006-2007: pp. 16-22). Esta idea parece estar apoyada por el grupo estudiado, siendo este un juguete utilizado por una niña. Otras divinidades serían los Patecos, figurillas apotropaicas muy vinculadas a otros dioses, según muchos autores en especial con Ptah, representante de la teología menfita, el cual actuaría como “patrón” de los enanos artesanos según Montet. Gómez Lucas no está de acuerdo con esta teoría, y ve más probable un gran vínculo de los Patecos con Bes y, al igual que este, con ideas de fertilidad y protección (Gómez Lucas, D., 2004: pp. 129-146). Estos dos ejemplos nos hablan de una derivación de las imágenes de humanos acondroplásicos hacia las representaciones de divinidades enanas, que parecen estar más relacionadas con los *dnw*, partiendo del valor étnico de ambos dioses que relacionan su aspecto con hombres de Centroáfrica o Asia; y de que el propio término “pateco”, que hoy en día se mantiene, fue acuñado por Heródoto al darle el carácter de pigmeo a la imagen de Ptah en el III Libro de sus *Historias*.

⁷⁵ Se consideraba que los enanos estaban especialmente dotados para la danza, relacionados en ocasiones con tradiciones étnicas centroafricanas (Arroyo de la Fuente, A., 2006-2007: pp. 16-17).

4. DEL EQUILIBRIO A LO EXAGERADO. EL ARTE EN TELL EL-AMARNA

En los apartados anteriores hemos estudiado diferentes grupos escultóricos o incluso estilos que se alejan en cierta medida de los parámetros de la práctica habitual en la representación del cuerpo egipcio. Sin embargo, ninguno de los ejemplos aportados pretenden romper con la tradición que lleva conservándose durante tantos años. Por lo tanto, estaríamos hablando de leves intenciones de ir más allá, de buscar nuevas soluciones dentro de una raíz común, momentos donde un artista puede liberarse del gran peso de la norma.

Estas circunstancias nos llevan a entender el momento tratado a continuación como uno de los más peculiares de la historia del antiguo Egipto no solo dentro del arte, sino que también en el ámbito religioso, político y social. La etapa amárnica abarca un corto periodo de tiempo, aproximadamente dieciséis años; donde el monarca, Akenatón, destruyó la estabilidad cultural de la que Egipto había gozado por siglos a pesar de los pequeños cambios. Su reinado es un intento de volver a enaltecer la figura de faraón a un ámbito divino, eliminando cualquier posible similitud con lo anterior. Es por ello que, en este caso, hablamos de un escape deliberado de esta tradición centenaria hacia una nueva visión del mundo, del faraón y de dios.

4.1. Antecedentes

A pesar de que en ocasiones este periodo se entienda como algo completamente aislado, lo cierto es que resulta importante entender cuáles fueron las circunstancias que movieron a los acontecimientos para llegar a este punto.

Luego del segundo periodo intermedio, los monarcas tebanos vuelven a ser protagonistas de la reunificación. Los grandes antagonistas, en este caso, serán los hicsos⁷⁶. Entendemos que la comprensión del egipcio de las diferencias entre la civilización de la que formaban parte y «los otros» que ayudó al nacimiento del Imperio Medio⁷⁷ aumentaron durante el segundo periodo intermedio, dándole un carácter altamente nacionalista a la victoria no ya contra iguales, sino sobre un enemigo exterior. Los hicsos, que se fueron instaurando en el Delta durante el Imperio Medio⁷⁸, fueron paulatinamente adaptándose a las costumbres egipcias y acabarían convirtiéndose en monarcas del norte⁷⁹, al contrario de los gobiernos locales de Tebas. Este

⁷⁶ Aunque los egipcios empleaban el mismo término para todos los asiáticos, lo cierto es que los hicsos eran un pueblo procedente de la región de Canaan y del territorio sirio-palestino, conocido por ser un «corredor de pueblos» (González García, A., 2012: p. 11).

⁷⁷ Aldred, C, 1950: p. 13.

⁷⁸ Es muy probable que, más que una invasión violenta, lo hicieran de forma pacífica e incluso apoyados por otros egipcios del norte, que veían con malos ojos a la monarquía tebana del Imperio Medio, como apoya John van Seeters (González García, A., 2012: p. 17).

⁷⁹ Según una falsa etimología, el término «hicsos» significaría «reyes pastores» (González García, A., 2012: p. 8).

pueblo sufrió una enorme demonización por parte de los faraones de la Dinastía XVIII, que otorgaron a la unificación un carácter altamente nacionalista y de lucha sobre el extranjero⁸⁰.

Esto es una prueba de que Egipto abrió sus fronteras y cada vez se relacionaba más con el exterior que lo rodeaba. Esta situación llevó al país a transformarse en una sociedad cosmopolita, que daría paso a un crecimiento urbano a lo largo de su territorio. Con el aumento de ciudades aumentaron también los diferentes cultos locales, que se apoyaban en mayor medida en la creación de triadas⁸¹. De nuevo, Tebas es el gran núcleo de poder, y su triada divina formada por Amón, Mut y Jonsu será una de las más importantes de estos años. Amón es un dios solar⁸² fundamentalmente creador, que está en todo y lo compone todo, teniendo una forma desconocida e inefable que guarda un gran misterio⁸³; y resulta clave para la Dinastía XVIII, ya que será la divinidad imperial por excelencia y la que mantendrá en el poder a sus faraones⁸⁴. Cada vez que se ganaba una batalla, el dios era laureado y sus arcas se llenaban de tesoros extranjeros, ya que los faraones preferían entregárselos a una figura sobrenatural que quedárselos o repartirlo entre diferentes familias, lo que provocaría un gran desequilibrio⁸⁵. Estas circunstancias beneficiaron enormemente a los sacerdotes tebanos, que aumentaron su poder de forma excesiva. En este contexto, los intereses del Sumo Sacerdote de Amón, el cargo estatal más prestigioso, se volvieron cruciales para el transcurso de la historia de Egipto⁸⁶.

Como se puede comprobar, la identidad del faraón permaneció sin el carácter divino del que gozaba durante el Imperio Antiguo. Continuaba siendo una figura frágil que necesitaba apoyos constantes para mantenerse en el trono. Por lo tanto, los faraones persistieron en la idea de mostrar una imagen poderosa e imponente a sus súbditos, como un personaje notable capaz de

⁸⁰ Los egipcios, a causa en gran medida del aislamiento geográfico, emplean la misma palabra para «tierra» y para «territorio de Egipto». De la misma forma, diferencian de forma tajante las «personas» del resto de seres humanos ajenos a su modo de vida. Sin embargo, cualquier individuo, fuese cual fuese su etnia, podía liberarse de esta concepción negativa si se ajustaba a la cultura, si era visto como un egipcio al hablar y se vestía como tal. Esto explicaría, pues, como una generación de hicsos pudieron gobernar el Delta (Wilson, J. A. en Frankfort, H. *et al.*, 1958: pp. 50-52).

⁸¹ Pérez Largacha, A., 1995: pp. 190-193.

⁸² Parece ser que el culto solar obtuvo un gran impulso durante el Imperio Nuevo por influencia oriental, según nos cuenta Aldred (Rodrigues Sampaio, E. (2008): p. 10). Sin embargo, no podemos olvidarnos de la enorme envergadura de la religión del Sol desde tiempos antiguos. Además, como hemos explicado anteriormente, esta estuvo siempre muy unida al poder del faraón desde el Imperio Antiguo, por lo que no resulta extraño que los faraones de la Dinastía XVIII recurran a otra divinidad solar para consolidarse. El propio Amón se sincretiza con otras divinidades solares más antiguas como Re en Heliópolis, creando así a Amon-Re (Pinheiro da Silva, R. C., 2010: p. 1).

⁸³ Redford, D. B., 1984: p. 162.

⁸⁴ Rodrigues Sampaio, E., 2008: p. 10.

⁸⁵ Rodrigues Sampaio, E., 2008: p. 10; Redford, D. B., 1984: p. 158.

⁸⁶ Un ejemplo bastante claro es el del golpe de estado de Hatshepsut. Los sacerdotes de Amón impidieron que el sucesor de Tutmosis II, una vez que este se retiró del trono, adquiriera la doble corona de Egipto, por lo que ayudaron y apoyaron a la hermana y esposa del anterior monarca a convertirse en la «faraona» de Egipto (Rodrigues Sampaio, E., 2008: p. 11).

mantener el orden. Durante la Dinastía XVIII hubo intentos de los monarcas por presentarse como seres carismáticos, legendarios o sobrehumanos⁸⁷. De esta forma tenemos a un Tutmosis II presentándose como el jefe de sus ejércitos, a Amenofis II relatando sus hazañas personales o a Tutmosis IV con su sueño profético relacionado con la esfinge⁸⁸.

4.1.1. El paso del hedonismo al hastío en el reinado de Amenofis III

Amenofis III fue el faraón predecesor de Akenatón, y al mismo tiempo, su padre. El periodo en el que este gobernó estuvo marcado por la ostentabilidad del reino y el carácter lujoso y elegante que adquiere la corte, al mismo tiempo que se instaura la paz gracias a su vigorosa imagen⁸⁹. En estos momentos Egipto prosigue su expansión sobre los territorios adyacentes, trayendo a sus dominios numerosas riquezas provenientes de diferentes lugares⁹⁰. Su fuerza era conocida en el extranjero y durante los viajes comerciales los piratas no atacaban las embarcaciones, llegando a concederle al faraón el apodo de «el Grande»⁹¹. Al igual que los que le precedieron, Amenofis III también mantuvo un amplio interés en el culto solar,

⁸⁷ Donadoni, S., 2001: p. 290.

⁸⁸ *Andando a caçar certo dia no deserto, sentou-se para descansar à sombra da grande Esfinge, ou ao menos daquilo que dela emergia da areia. Cansado, adormeceu e sonhou que a Esfinge lhe falava, "como um pai fala um filho: Olha-me, pois, meu filho Tutmósis, eu sou o teu pai Harmachis-Quéfrem-Rá-Atum (...) Tu unirás a Coroa Branca e a Vermelha sobre o Trono de Gheb, o Rei dos Deuses (...) o meu coração está voltado para ti, porque tu deves ser o meu protetor. O meu coração está acabado e a areia do deserto me oprime; socorre-me e faze o que é o meu desejo, já que tu és o meu filho e Eu estou contigo; Eu sou o teu guia". O príncipe despertou e colocou "as palavras do Deus no silêncio do coração.*

Traducción incluida en Rodrigues Sampaio, E., 2008: p. 11.

⁸⁹ Redford, D. B., 1984: p. 39.

⁹⁰ Tenemos pruebas del conocimiento por parte de los egipcios de territorios lejanos entre Asia, África y Europa. Sabemos, por ejemplo, que durante el reinado de Amenofis III se realizaban expediciones por el Mediterráneo llegando incluso al Egeo, manteniendo contacto así con minoicos y micénicos, como prueba la *Lista del Egeo* (Cline, E. H. y Stannish, S. M., 2011: p. 6-13).

⁹¹ Rodrigues Sampaio, 2008: p. 11.

pretendiendo ir más allá al intentar, de alguna forma, divinizarse⁹²⁹³. Fue el faraón que inicio la adoración a las estatuas y, además, abrió el culto a una mayor pluralidad de deidades, en gran medida solares, sobre los que poder sostener su reinado.⁹⁴

A pesar de que en algunos textos se apoye en la figura de Amón, debemos ser cautos con las intenciones de Amenofis III, pues en cierta medida parece que nos encontramos delante de un faraón que pretende poner en jaque al clero tebano⁹⁵. Mientras que durante su reinado se

⁹²En la *Sala del nacimiento* del templo de Amon en Luxor podemos leer: *Cuando Él (Amón-RA) se hubo transformado en la Majestad de su esposo, el Rey del Alto y del Bajo Egipto Men-Jeperu-Ra (Tutmosis IV), ¡que esté dotado devida!, Él encontró (a Mut-em-Uia) reposando en la belleza de su palacio. Ella se despertó a causa del aroma que desprendía el dios. [...] Ella se alegró al ver sus bellezas y su amor recorrió todo su cuerpo. El palacio se inundó con el perfume del dios, todos sus aromas procedían (del país) del Punt. Mut-em-Uia dijo entonces en presencia del dios Amón-Ra: “¡Oh, cuán grande es tu poderío!, tu esencia se expande a través de todo mi cuerpo”. Después de ello la Majestad de este dios hizo con ella todo cuanto deseó. Amón-Ra, Señor de los Tronos de las Dos Tierras dijo delante de la reina: “Amen-Hotep Heka Uaset (Amen-Hotep el Príncipe de Tebas), será el nombre de este niño que Yo he puesto en tu vientre [...] él ejercerá una realza bienhechora sobre la totalidad de esta tierra [...] él gobernará las Dos Tierras como Ra, eternamente’ [...].*

Traducción incluida en Arroyo de la Fuente, M. A., 2006-2007: p. 29. Amenofis nace de la unión entre su madre y Amón, que se disfraza de Tutmosis IV para yacer con ella. La reina reconoció al dios gracias a su perfume, tradición que relacionaba las deidades con un olor determinado desde el reinado de Hatshepsut. El propio texto habla de un perfume proveniente del país de Punt, por lo que se sigue demostrando la importancia del comercio y de los productos extranjeros durante el reinado de Amenofis III. Esta historia, indudablemente, la relacionamos con el nacimiento del héroe griego Heracles por la unión de Alcmena y Zeus disfrazado de Anfitrion (Arroyo de la Fuente, M. A. (2006-2007): p. 30).

⁹³ Otro texto, en este caso proveniente de la llamada *Estela de Amenhotep III*, hoy en día en el Museo del Cairo, sigue reiterando la idea de faraón unido a la divinidad. De la misma manera, el pasaje nos ayuda a entender el papel de Amón como creador y protector de la realza: *Speech of Amun, King of Gods: / My son, of my body, my beloved Nebmare, / my living image, my body’s creation, / Born me by Mut, Ashru’s Lady in Thebes, / Mistress of the Nine Bows, / Who nursed you to be sole lord of peoples! / My heart is very joyful when I see your beauty, / I did a wonder for your majesty, / You repeat your youth, / For Imade you the Sun of the Two Shores, / Turning my face to the south I did a wonder for you, / I made the chiefs of wretched Kush surround you, / Carrying all their tribute on their backs, / Turning my face to the north I did a wonder for you, / I made the countries of the ends of Asia come to you, / Carrying all their tribute on their backs. / They offer you their persons and their children, / Beseeching you to grant them breath of life, / Turning my face to the west I did a wonder for you, / I let you capture Tjehenu, they can’t escape! / Built is this fort and named after (30) my majesty, / Enclosed by a great wall that reaches heaven, / And settled with the princes’ sons of Nubia’s Bowmen, / Turning my face to sunrise I did a wonder for you, / I made the lands of Punt come here to you, / With all the fragrant flowers of their lands, / To beg your place and breathe the air you give.*

Traducción incluida en Lichtheim, M., 1976: p. 46-47.

⁹⁴ Una escultura de Amenofis III en cuarcita tallada y pulida que se encuentra en el Museo de Luxor muestra al faraón sobre un trineo, uniéndolo con dioses como Atum o Ra. Atum, en la teología heliopolitana, es el dios creador que surgió por sí mismo del caos primigenio, Num, y que dio paso con él a la creación. Su nombre, que puede definirse como «finalidad, completo y creado» al mismo tiempo que «finalizar, negación y no creado», incluye en su jeroglífico el símbolo del trineo. Ra es, por el otro lado, la manifestación concreta de Atum. Esta escultura pertenece a los últimos momentos de su reinado, tal y como demuestran sus atuendos y adornos, donde el faraón mantuvo un discurso oficial en el que se decía que se había unido con el sol. En el templo real Amenofis III utilizó una decoración que lo hace igualarse a una divinidad solar. Su abuelo empleó la misma decoración, pero en su tumba real. Este hito que no tiene precedentes demuestra que, desde el trigésimo año de reinado, se le rindió culto ocho años antes de su muerte. La obra también prueba el culto a las estatuas. La figura se encuentra sobre unos zócalos esculpidos, lo que parece indicar que no se trataría de una representación de Amenofis III en sí, sino que es una representación de una escultura de Amenofis III. Por lo tanto, estaríamos hablando de una escultura sobre una escultura (Taber, G. P., 2020: p. 49).

⁹⁵ La inclusión de otros dioses como legitimadores de la monarquía es la gran prueba de esta posición. Incluso ciertos historiadores ven la misma tentativa en Tutmosis IV con su sueño premonitorio, queriendo colocar el culto solar, representado por la esfinge, como culto dinástico y al faraón como protector de la divinidad (Rodrigues Sampaio, E., 2008: p. 11).

comienza con la construcción del gran templo de Karnak dedicado a la triada tebana, el faraón edifica su Palacio Real al otro lado del Nilo, alejándose así del poder de los sacerdotes⁹⁶. Es ya en este momento donde aparece la figura de Atón como dios relevante, ya que se trata de una de las deidades rivales de Amón⁹⁷. Este dios resulta imprescindible para entender el reinado de Akenatón, y será estudiado posteriormente con mayor profundidad. Amenofis III dedicará un templo a esta divinidad fuera de los muros del perímetro este del templo de Karnak, por lo tanto, en un territorio consagrado al dios Amón⁹⁸, acción que exhibe el enfrentamiento con los poderes religiosos de Tebas.

En la corte de Amenofis III es perceptible el preciosismo y el gusto por lo maravilloso, pues nos encontramos en una época sobresaliente en cuanto a la economía⁹⁹. Los ambientes de palacio se llenan de un sofisticado gusto artístico hacia lo ideal y de una belleza suave y soñadora¹⁰⁰, lo que llevará a la creación de una tipología escultórica de formas agradables y texturas lisas¹⁰¹. No obstante, existe una antítesis que muestra la apatía hacia este sistema de creación, llevándonos de nuevo a patrones ya estudiados anteriormente donde el artista pueda alejarse del arte de su tiempo. En primer lugar, en las artes menores nos seguimos encontrando con figuras como la de un portador de vasija (fig. 17), que en su rusticidad al representar a un personaje menor recurre a un trazo ágil y rasgos marcados¹⁰², muy en relación con las «estatuillas de sirvientes» del Imperio Antiguo. Por otro lado, un caso particular dentro de la corte es el de la reina Tiyi, esposa de Amenofis III. Se trata de un personaje de posible origen asiático¹⁰³ y plebeyo¹⁰⁴, con un marcado carácter y gran importancia dentro del mundo palaciego. Prohibió al resto de esposas del faraón a tener hijos varones, sentenciando a los que nacían a la muerte¹⁰⁵. Así, se convirtió en la madre del único posible heredero, y conservó su

⁹⁶ Jacq, C., 1976: p. 13.

⁹⁷ Iamarino, M. L., 2016b: p. 90. Ptah también era un dios altamente relevante, cuyo culto se instauraba en Menfis, que seguía siendo una ciudad de gran importancia política y social (Perez Largacha, A., 1995: pp. 191-192). Sin embargo, este no estaba vinculado al culto solar, por lo que no es un rival directo del culto a Amón.

⁹⁸ Pinheiro da Silva, R. C., 2010: p. 2.

⁹⁹ Aldred, C., 1993: p. 164.

¹⁰⁰ Donadoni, S., 2001: p. 291.

¹⁰¹ Aldred, C., 1993: 164.

¹⁰² Donadoni, S., 2001: p. 238.

¹⁰³ Existe un cierto conflicto sobre la verdadera identidad de Tiyi. Redford cree que se trataría de una mujer asiática hija de un extranjero llamado Yuya que se había convertido en teniente general de carros en las fuerzas armadas egipcias (Redford, D. B., 1984: p. 36). Rodrigues Sampaio ve posible que esta fuera la que instruyó a Akenatón en el culto solar, apoyándose en la idea de que este culto se hizo más fuerte con la entrada de asiáticos en el Nilo (Rodrigues Sampaio, E., 2008: p. 12-13).

¹⁰⁴ Parece improbable que dado el origen de Tiyi, que no guarda ningún título que lo relacione con la nobleza, el matrimonio con Amenofis III se hubiese producido durante el reinado de Tutmosis IV (Redford, D. B., 1984: p. 36). La visión romántica de la historia quiso ver este hecho como otro desafío más de Amenofis III al clero de Amón al romper con la tradición (Jacq, C., 2014: p. 21).

¹⁰⁵ Tejera Pinilla, C., 2018: p. 900.

estatus cuando su marido dejó el trono¹⁰⁶. Una cabeza de una estatuilla de la reina Tiyi conservada en el *Ägyptisches Museum de Berlín* (fig. 18) nos muestra las arrugas y los pliegues de la piel en su rostro, olvidándose de cualquier interés por complacer los sentidos como pretendía el arte cortesano de Amenofis III y nos enseña a su mujer de una guisa totalmente realista, dándonos señales de cómo es su carácter, de modo similar a lo visto en Sesostri III. Comprobamos todavía una mayor expresión de enfado en la cabeza de esteatita de una estatuilla de la misma reina encontrada en Serabit el-Khadim (fig. 19), perteneciente a los últimos años del gobierno de Amenofis III¹⁰⁷. El realismo puede verse en otra figura que representa a un personaje distinto, la estatua votiva de Amenhotep-hijo-de-Hapu (fig. 20), un hombre anciano repleto de arrugas y que parece reflejar un estado de ánimo muy similar al de la reina Tiyi¹⁰⁸. Mediante estos ejemplos representativos constatamos como a pesar del exacerbado idealismo que marca el reinado de Amenofis III aparece una lucha contra esta forma de entender el cuerpo mediante dos vías anteriormente vistas, lo realista y lo tosco, que al mismo tiempo confluyen y se entremezclan.

La sucesión en el trono entre Amenofis III y su hijo se muestra fundamental para los estudiosos que prefieren entender el periodo amárnico como el resultado de un proceso que se empezaba a producir desde la época anterior. En un principio, Akenatón no era el principal sucesor de su padre, pero luego a convertirse en el descendiente directo luego de la muerte prematura de su hermano mayor. Redford es rotundo al afirmar que Amenofis IV ascendió al trono luego de la muerte de Amenofis III¹⁰⁹. Al contrario, estudiosos como Jacq afirman la existencia de una coregencia entre ambos monarcas de una duración indefinida que se ve apoyada por numerosas pruebas¹¹⁰. Otros autores, como Aldred, apoyan esta teoría aportando otros ejemplos que ayudarían a esclarecer el misterio¹¹¹. Este debate nos lleva a conjeturar sobre la opinión de Amenofis III acerca de la reforma que se disponía a realizar su hijo, si resultase

¹⁰⁶ La reina vivió como mínimo doce años luego de la muerte de su marido, y no podemos determinar cuál fue el alcance de su influencia durante el reinado de Akenatón (Iamarino, M. L., 2016b: p. 97; Jacq, C., 2014: p. 29).

¹⁰⁷ Aldred, C., 1993: p. 170; Donadoni, S., 2001: pp. 236-239.

¹⁰⁸ Aldred, C., 1994: p. 170

¹⁰⁹ Al parecer, no guardaba demasiado cariño a su hijo, ya que solo se conserva una inscripción sobre este durante su reinado en una jarra de vino encontrada en el palacio de Malgatta (Redford, D. B., 1984: p. 57).

¹¹⁰ Una estela procedente de Tell el-Amarna conservada en el *British Museum* contiene una imagen de un Amenofis III ya anciano y la reina Tiyi, con el dios Atón ofreciéndole al monarca un *anj*. Este documento se entiende como un momento en el que Amenofis III todavía sigue con vida, puesto que la representación envejecida no tendría sentido si se tratara de una estela *post mortem*, y se ve como ambos predicando la religión de Atón instaurada por su hijo. También existe otra estatuilla que lleva el nombre de los dos faraones y del dios Atón. El autor no se decanta por una duración específica, que podría llegar a los doce años en la posición más extremista (Jacq, C., 2014: p. 29-30).

¹¹¹ El autor muestra como en el tercer pilono del templo de Amón, junto a Amenofis III en la barca sagrada realizando una ofrenda a Amón, aparece la figura de Amenofis IV con la corona azul. No sabemos con certeza si se trataría de este faraón porque la imagen se encuentra mutilada, aunque este mismo hecho puede resultar una prueba de que nos encontramos delante del faraón hereje. (Iamarino, M. L., 2016b: p. 95).

cierta la teoría del reinado en conjunto. A muchos autores les atrae la idea de que este faraón estuviese totalmente involucrado en los cambios producidos. Además, egiptólogos como Johnson creen que, aun dudando de esta posibilidad, debemos tener claro que la posterior transformación del estado egipcio fue proyectada ya por Amenofis III¹¹².

4.2. De Amenofis IV a Akenatón

Sin poder dar una fecha exacta, entendemos que Akenatón ascendió al trono en el año 1360 a.C. llamándose Amenofis IV. Es posible que la educación del faraón fuese en Menfis al igual que otros jóvenes monarcas, de esta forma tendría contacto con antiguas deidades como Ra, Horus o Horajty¹¹³, lo que lo llevaría a interesarse por el culto solar¹¹⁴. En un principio, Akenatón continúa cumpliendo la norma establecida y siguiendo los pasos de la tradición¹¹⁵, y debemos esperar un tiempo para empezar a comprobar los cambios de la reforma.

4.2.1. La herejía de Akenatón

No es hasta el cuarto año de reinado cuando se empiezan a realizar los cambios bruscos. Amenofis IV celebra en este momento su festival Sed¹¹⁶ influenciado por el éxito que tuvieron los celebrados por su padre. Este festival debería estar presidido por diferentes divinidades, sin embargo, Amenofis IV solo introduce a una: Atón, por medio de la representación de Ra-Horajty. A pesar de que se mantuvo la presencia de otras deidades como Horus o Anubis, supuso un duro golpe contra el sacerdocio de Amón, el cual fue suprimido de la ceremonia. Es en este momento cuando Amenofis IV cambia su nombre por el de Akenatón, que significaría «El que sirve a Atón» o «El que es útil para el disco solar»¹¹⁷.

Atón no es un dios nuevo, como hemos comprobado, ya existía en reinados anteriores¹¹⁸. En los himnos al Sol de la estela de los hermanos Suti y Hor del *British Museum*, que vivieron

¹¹² Cita encontrada en Iamarino, M. L., 2016b: p. 107.

¹¹³ Rodrigues Sampaio, E., 2008: p. 13.

¹¹⁴ Esta teoría no es apoyada por Redford, que ve improbable su traslado a Menfis para su formación al igual que innecesario vincular su educación con su interés por el culto solar (Redford, D. B., 1984: p. 59).

¹¹⁵ En la tumba del funcionario Ramose todavía encontramos escenas en estilo tradicional, como en la que el faraón Amenofis IV, representado de forma tradicional, entrega ofrendas a Atum-Ra y a Ra-Horajty acompañado por su madre Tiyi. Este emplazamiento resulta sugestivo por su combinación del estilo tebano y el de Amarna y nos ayuda a compararlos. Algunos autores como Aldred ven en esta tumba otra demostración de la coregencia de Amenofis III y Akenatón (Iamarino, M. L., 2016b: p. 99), pero Redford la entiende como un indicio de que ciertos artistas prefirieron continuar con el estilo antiguo ante un cambio tan radical (Redford, D. B., 1984: p. 63).

¹¹⁶ Estos festivales, que se conservan desde el Imperio Antiguo, se celebraban cada tres años a partir del trigésimo año de reinado del faraón con el fin de renovar su gobierno. El simple hecho de celebrar este festival a solo cuatro años de su coronación demuestra la fuerte rebeldía de Amenofis IV (Rodrigues Sampaio, E., 2008: pp. 14-16).

¹¹⁷ Redford, D. B. (1984): p. 141.

¹¹⁸ Un escarabajo conmemorativo de Tutmosis IV lo menciona. Los escarabajos conmemorativos fueron utilizados como medio de propaganda por la Dinastía XVIII para conmemorar victorias militares. En este se puede leer como «el rey lucho con Atón ante él» y se destaca, además, que el objetivo de la conquista es «hacer que los extranjeros sean como el pueblo (los egipcios) para hacer servir a Atón para siempre» (Gestoso Singer, G., 2003: pp. 2-3).

durante el reinado de Amenofis III, muestran a Atón como la manifestación visible de Re¹¹⁹, dándole un lugar prominente¹²⁰. Al comienzo del reinado se iniciaron pequeños movimientos como el cobro de impuestos a otras divinidades¹²¹; y es en el primer año cuando empiezan las prohibiciones de culto, teniendo en primer lugar un objetivo claro: la religión de Amón¹²². A pesar de ello, el nombre didáctico que se empleó para Atón fue el de «Ra-Harakhty que se regocija en el horizonte en su calidad de Shu que está en el Atón», por lo que entendemos que en un principio se emplearon otras divinidades para legitimar a Atón¹²³. Akenatón transformo a un dios que era una más de las muchas divinidades solares¹²⁴ en la deidad principal. Si bien es cierto que la tendencia en la religión egipcia era darle más importancia a un dios sobre el resto de panteón¹²⁵, este acto fue una verdadera revolución.

Atón se aleja de anteriores concepciones divinas, e incluso de su propia iconografía anterior. Es la representación abstracta de un disco solar del que brotan rayos de luz que acaban en pequeñas manos. Estos apéndices cumplen diferentes funciones en las escenas en las que el dios aparece. Brindan vida y prosperidad, protegen al monarca y reciben las ofrendas que le son otorgadas¹²⁶. Akenatón se vincula directamente con Atón; y él y su familia son los únicos que pueden comunicarse con el dios de forma directa¹²⁷. De esta forma, Akenatón elimina la

¹¹⁹ Debido al enorme poder del culto tebano, Amón acabó asimilando al dios solar supremo Re. Amón, por lo tanto, es un dios creador que se manifiesta de diferentes formas, y Atón sería su representación visible (Lichtheim, M., 1976: p. 86).

¹²⁰ *Hail to you, Aten of daytime./ Creator of all, who makes them live!/ Great falcon, brightly plumed, Beetle who raised himself./ Self-creator, uncreated./ Eldest Horus within Nut./ Acclaimed (10) in his rising and setting./ Maker of the earth's yield./ Khnum and Amun of mankind./ Who seized the Two Lands from great to small./ Beneficent mother of gods and men./ Craftsman with a patient heart./ Toiling long to make them countless./ Valiant shepherd who drives his flock./ Their refuge, made to sustain them./ Runner, racer, courser./ Khepri of distinguished birth./ Who raises his beauty in the body of Nut./ Who lights the Two Lands' Oldest who made himself./ Who sees all that he made, he alone./ Who reaches the ends of the lands every day./ In the sight of those who tread on them./ Rising in heaven formed as Re./ He makes the seasons with the months./ Heat as he wishes, cold as he wishes./ He makes bodies slack, he gathers them up./ Every land rejoices at his rising./ Every day gives praise to him.*

Traducción incluida en Lichtheim, M., 1976: p.87-88.

¹²¹ Iamarino, M. L., 2016b: p. 91.

¹²² Con todo, el análisis de este proceso no nos puede llevar a comparar este momento con la tensión que existía entre el Papado y el Imperio a lo largo de toda la Edad Media. Tanto los sacerdotes de Amón como el resto de los administradores eran cargos dependientes del faraón, por lo que es un acto con intenciones de mitigar el poder que habían adquirido a lo largo de todos estos años (Donadoni, S., 2001: p. 290).

¹²³ A partir del noveno año de reinado de Akenatón, los textos registran un nuevo nombre para el dios Atón: «Ra, el gobernante del horizonte, el que se eleva en el horizonte, en su nombre de 'Ra, el padre, que retornó como Atón'». Por lo tanto, se elimina la presencia de Re-Harakhty y Shu y aparece la de Ra. El culto a Ra no fue prohibido al menos hasta el duodécimo año de reinado (Gestoso Singer, G., 2003: p. 9).

¹²⁴ Hasta ahora, el sol se había representado mediante tres formas: el escarabajo Harakhty al amanecer, Khepri al mediodía y Atum al finalizarlo. Además, este mantenía una lucha eterna contra la serpiente primordial Apofis cada noche. La nueva doctrina de Atón elimina todas estas facetas y las condensa en una (Lichtheim, M., 1976: pp. 89-90).

¹²⁵ Lichtheim, M., 1976: p. 89.

¹²⁶ Gestoso Singer, G., 2003: p. 6.

¹²⁷ Esto no quiere decir que Atón, durante el periodo amárnico, no tuviese sacerdotes. Estos se denominaban como «siervos del Disco en la Mansión del Disco en Aketatón» (Redford, D. B., 1984: p. 179).

práctica de nobles y funcionarios de dirigirse a la divinidad sin intermediario, que cada vez era más común¹²⁸. El propósito del monarca es, una vez más, convertirse en un ser suprahumano al igual que lo fueron los faraones de época menfita. Toda la familia real se convierte en sagrada, y se yerguen imágenes a las que adorar donde los miembros realizan actividades corrientes, ya que cualquier acto del faraón se considera divino¹²⁹. Mientras que a Atón se le otorga la función creadora, Akenatón es el que garantiza la *maat*¹³⁰, ya no vista simplemente como orden social, sino como un estado individual e interior que nos acerca hacia lo bueno mediante la libertad y la vida armónica¹³¹.

Debido a los posteriores actos con intención de suprimir a este faraón de la historia, lo único que conservamos para poder estudiar la religión amárnica son las declaraciones de Akenatón sobre las estelas fronterizas y el *Gran himno a Atón*¹³² en la tumba de Ay, de espléndida calidad literaria¹³³.

4.2.2. Aketatón. La nueva ciudad del faraón

Otra de las pretensiones de Akenatón es cambiar el sistema administrativo egipcio y mejorarlo. Sustituye a las familias que hasta ahora habían ido heredando los cargos e introduce a los llamados «hombres nuevos», modificando el sistema que se había ido manteniendo a lo largo de años¹³⁴. El valor que tendría a partir de ese momento un funcionario no era pertenecer a una

¹²⁸ Largacha, A., 1995: p. 190.

¹²⁹ Pérez Largacha entiende que realmente no estaríamos hablando de monoteísmo. Defiende que nos encontramos delante de una nueva tríada de dioses, formada por Atón, Akenatón y su mujer Nefertiti. Además, considera que la persecución a otros dioses es un acto más significativo que real, y que solo se eliminó el culto a deidades que atentaran contra la cosmología de Tell el-Amarna (Pérez Largacha, A., 1995: p. 193).

¹³⁰ En la tumba de Ramose podemos ver un relieve realizado en estilo tebano donde aparece Akenatón entronizado no acompañado de su mujer, sino de la personificación de la *maat* (Iamarino, M. L., 2016b: 98).

¹³¹ Gestoso Singer, G., 2003: p. 11.

¹³² *You are in my heart,/ There is no other who knows you,/ Only your son, Neferkheprure, Sole-one-of-Re,/ Whom you have taught your ways and your might./ (Those on) earth come from your hand as you made them,/ When you have dawned they live,/When you set they die;/ You yourself are lifetime, one lives by you./ All eyes are on (your) beauty until you set,/All labor ceases when you rest in the west;/ When you rise your stir (everyone) for the King./ Every leg is on the move since you founded the eart./ Your rouse them for your son who came from your body,/ The King who lives by Maat, the Lord of the Two Lands./ Neferkheprure, Sole-one-of-Re./ The Son of Re who lives by Maat, the Lord of crowns,/ Akhenaten, great in his lifetime;/ (And) the great Queen whom he loves, the Lady of the Two/ Lands./ Nefer-nefru-Aten Nefertiti, living forever.*

Traducción incluida en Lichtheim, M., 1976: p. 99.

¹³³ Se trata de la única forma de adoración, por lo que estaríamos hablando de un culto sencillo (Gestoso Singer, G., 2003: p. 9). Se ha visto en este himno numerosos paralelismos con el salmo 104, lo que nos hablaría de la gran influencia de Atón en la creación de Yahve. Incluso, se ha entendido que el éxodo bíblico se produjo luego de la muerte de Akenatón y la eliminación del monoteísmo (Pérez Largacha, A., 1995: p. 188). Redford niega los paralelismos de ambas religiones, y que los parecidos entre ambas composiciones se deben a la tradición literaria y no a una influencia directa (Redford, D. B., 1984: pp. 232-233).

¹³⁴ Redford cree que uno de los grandes motivos era el absoluto terror que tenía Akenatón a los administradores de su padre (Redford, D. B., 1984: pp. 233-235).

familia específica, sino ser un individuo elegido directamente por el monarca y que se adapta a la voluntad real¹³⁵.

Akenatón, además, suprime Tebas como centro de poder e inaugura Aketatón, una ciudad construida en una zona desértica cerca de Hermópolis, pero en la orilla occidental¹³⁶, contrario de la antigua capital¹³⁷, en la región conocida actualmente por el nombre árabe Tell el-Amarna. Esta ciudad *ex novo*, cuyo nombre significaba «el Horizonte de Atón», se convertiría en la capital del imperio a partir del sexto año de mandato, trasladándose a allí toda la administración de Egipto. Esto creó un desequilibrio: mientras que el ambiente cortesano era lujoso y soñador, el resto de Egipto sufrió una gran crisis debido a la falta de alimento¹³⁸.

4.3. La construcción de una nueva estética. Bek y Tutmose

Quizás el elemento que más impacta de este periodo debido a su carácter visual es su arte y la representación de los cuerpos de la familia real, que difiere con el resto de las obras egipcias. En estos momentos no se adaptan los límites de lo convencional, sino que se suprimen y el arte se convierte en algo completamente distinto. Este nuevo estilo se ha denominado de diferentes formas, desde hiperrealismo o naturalismo caricaturesco a expresionismo degenerado¹³⁹.

Este estilo, que se ha entendido como una forma de rebelión contra la tradición, fue aplicándose poco a poco en los monumentos durante el reinado. En los primeros años, el gusto amárnico convivía con el convencional, como lo comprobamos en la tumba de Ramose¹⁴⁰ o en el denominado *Bloque de París*, donde solo aparecen unos pequeños rasgos del nuevo estilo tanto en el faraón como en el dios¹⁴¹.

¹³⁵ Se sabe cuándo un individuo pertenece a un estatus alto de la sociedad si tiene un silo en su villa, así como si tiene grabado en las puertas de su casa su nombre y ocupación. En las tumbas, encontramos como se esfuerzan en indicar que han sido «creados» por Akenatón, lo que podríamos interpretar como «instruidos» (Yomaha, S., 2017: p. 3-6).

¹³⁶ Así, la ciudad se ubicaba en el lugar donde Atón «nacía» cada día (Rodríguez Sampaio, E., 2008: p. 18).

¹³⁷ El término *nwt* hace referencia a «ciudad», y durante los reinados de Tutmosis III y Amenofis II esta expresión hacía referencia a Tebas, la ciudad por excelencia. Quizás esta fue una de las razones por las que Akenatón no empleó esta terminación para denominar a su nueva ciudad, ya que se relacionaba demasiado con la anterior capital. Igualmente, Aketatón se consideraba una «ciudad templo» dedicada a Atón más que una ciudad común (Gestoso Singer, G., 2003: p. 9).

¹³⁸ Los templos de las diferentes regiones eran los encargados de repartir los bienes en periodos anteriores, Al cerrarse, la distribución equitativa se volvió compleja (Rodríguez Sampaio, E., 2008: p. 20 y Redford, D. B., 1984: p. 204).

¹³⁹ Iamarino, M. L., 2016a: pp. 4-5.

¹⁴⁰ El relieve donde aparece Akenatón ofreciendo ofrendas a Ra-Harakhty y Atum-Ra, así como en el que aparece entronizado junto a la personificación de la *maat*; conviven en esta tumba con otro relieve en el que aparece la pareja de monarcas, Akenatón y Nefertiti, sobre la ventana de apariciones, diseñado con el estilo propio de Amarna (Iamarino, M. L., 2016a: p.3).

¹⁴¹ Iamarino, M. L., 2016b: pp. 93-94.

El escultor por excelencia de este periodo es Bek, hijo de Men, el que lo había sido durante el reinado de Amenofis III¹⁴². Este quiso ir mucho más allá de las labores de su padre y no se contentó con continuar la tradición. Insiste en que el mismo faraón le había enseñado a esculpir y que era él quien le pedía que realizara obras con un determinado significado. Su creación más característica es el conjunto de colosos de Akenatón construidos para el templo de Amón en Karnak (fig. 21), realizados para el festival Sed que dio paso a la reforma¹⁴³. Aquí, el faraón aparece con un físico extravagante y característico del estilo amárnico. Posee una cabeza pesada con un cráneo alargado y peinados exagerados; un cuello delgado y arqueado y una barbilla puntiaguda. Su rostro está conformado por una pequeña frente, ojos almendrados, nariz y labios gruesos y mejillas elegantes. El cuerpo se compone de una espalda encorvada, pechos prominentes, un vientre redondo y amplias caderas. Esta silueta aloja numerosas curvas y contrastes que crean falsos equilibrios con formas anchas y miembros enanos. Parece que nos encontramos con una figura que no ha pretendido ser realista, sino que se ha llevado a la exageración.

Características similares las podemos examinar en los bajorrelieves donde aparece con los mismos rasgos ya no solo Akenatón, también el resto de la familia real. Un relieve en piedra caliza endurecida de Amarna nos muestra a Akenatón y a Nefertiti ofreciendo libaciones a Atón mientras una hija tañe el sistro (fig. 22). Sus cuerpos vuelven a mostrar ese juego de volúmenes mediante formas redondeadas y caderas exageradas apoyadas sobre piernas finas y minúsculos tobillos. Se añaden todavía más elementos a la hipérbole en ocasiones carentes de un sentido claro, como la aparición de falanges extra en los dedos. Los cuerpos representados en una estela de la teología amárnica del Museo de Berlín donde nos encontramos con Akenatón, Nefertiti y las princesas cubiertos por los rayos de Atón (fig. 23)¹⁴⁴ confirman las mismas singularidades. Si bien no podemos decir con exactitud que estas obras pertenezcan al taller de Bek, su estilo es fácilmente reconocible. En este último ejemplo observamos como las niñas ya no se representan mediante el símbolo, no se identifican como el jeroglífico de un pequeño adulto chupando el dedo índice. Ahora lo que encarna la infancia son pequeños gestos inocentes y el interactuar con los elementos de su alrededor, en este caso jugar con su madre o besar a su padre. El fondo deja de ser plano, coexistiendo con los personajes y formando parte de una escena donde la brisa se deja ver en los lazos atados al cuello de la pareja real, que se elevan y

¹⁴² En un *graffiti* en Asuán, realizado durante los primeros años de reinado de Akenatón, aparece una escena con dos personajes adorando a dos estatuas de faraones. Los personajes son Bek y Men, y los faraones correspondería con Amenofis III y Akenatón, el cual ha sido borrado de la imagen (Donadoni, S., 2001, 293-294).

¹⁴³ Según los cálculos de Aagenot, su altura estimada debía ser 5'23 cm (Aagenot, V., 2008: pp. 37-38).

¹⁴⁴ Tanto en esta escena como en otras Atón entrega a los monarcas el *anj*, un símbolo de vida. Este regalo se dirige directamente a los orificios nasales, por lo que podríamos decir a Atón les insufla la vida (Wilkinson, R. H., 2011: p. 389).

dan la sensación de movimiento. Estas escenas consiguen, incluso al representar ambos pies y no solo el que delimita con el dedo gordo, la aparición de la profundidad, componente que no formaba parte de la representación usual de escenas en el Antiguo Egipto. Un fragmento de un relieve en piedra caliza originario de Amarna nos muestra como una mano sujeta una rama de olivo (fig. 24), abrazándola con sus dedos y rompiendo la bidimensionalidad; creando una imagen tan simple como extraordinaria¹⁴⁵. En definitiva, se trata de una escena orgánica y activa, que como la propia religión no tiene el ojo puesto sobre la muerte y la eternidad, y encuentra su foco de atención en lo vivo¹⁴⁶.

En Tell el-Amarna, una expedición alemana descubrió un taller lleno de piezas que parece servían de modelo para la creación de esculturas¹⁴⁷. A pesar de ciertas deformaciones, que deben ser vistas como una característica de figuras utilizadas como patrones y no como producto final, nos encontramos con un estilo mucho más refinado que el de Bek. El taller pertenece al escultor Tutmose, uno de aquellos «hombres nuevos» que gozaban de alto estatus en Amarna¹⁴⁸. Es un artista único de estilo marcado, definido como realista por autores como Strachey y Gabolde¹⁴⁹, que se descubre en piezas que conforman diferentes elementos que se ensamblan unos a los otros para formar un conjunto. En este mismo taller en 1912 Borchardt descubrió el famoso busto de Nefertiti (fig. 25), que se ha tomado como el máximo arquetipo de belleza del Antiguo Egipto¹⁵⁰. Nefertiti es una reina de gran importancia, de la misma forma que lo fue Tiye en el reinado de Amenofis III¹⁵¹. A pesar de que en ocasiones se ha dudado de su autenticidad¹⁵² y que, como otras piezas del taller, fue utilizada simplemente como modelo¹⁵³; la obra constituye el ejemplo paradigma del arte de Tutmes, mucho más cercano a

¹⁴⁵ El olivo fue una especie introducida en Egipto durante el Imperio Nuevo, y esta pieza nos muestra el gran carácter simbólico que se le otorgó (Aldred, C., 1993: p. 177).

¹⁴⁶ Aldred, C., 1993: pp. 174-177; Noblecourt, D. (1960): lámina 8.

¹⁴⁷ Donadoni, S., 2001: p. 305.

¹⁴⁸ Yomaha, S., 2017: 6.

¹⁴⁹ Angenot, V., 2008: p. 31.

¹⁵⁰ El nombre «Nefertiti» significa «ha venido bella». Antes del quinto reinado recibió un nuevo título posiblemente de manos del rey, *nfr-nfrw-in*, «exquisita belleza del disco solar» (Redford, D. B., 1984: p. 78-79).

¹⁵¹ Nefertiti es representada en la estela de Berlín sentada en el escabel con la representación del Alto y Bajo Egipto, mientras su marido se conforma con un asiento corriente. Al igual que su predecesora, parece haber tenido un origen humilde, siendo su padre sacerdote de Amón y su madre nodriza de Akenatón. Esto nos demuestra la gran importancia de la condición de «hermanos de leche» dentro de la cultura egipcia (Tejera Pinilla, C., 2018: 901).

¹⁵² Historiadores del arte como Henri Stierlin y Erdogan Ercivan creen que el busto se trataría de una falsificación moderna. El primero considera que se trataría de una pieza donde Borchardt probó pigmentos modernos, y afirma que no era auténtico para no ofender al príncipe Johan Georg de Sajonia, que había admirado la obra el mismo día de la excavación. Por su parte, Ercivan ve en el busto a la mujer del Borchardt. Otras teorías afirman que el busto actual fue mandado crear por Hitler, y que el original se perdió durante la II Guerra Mundial. Todas estas teorías han sido vistas como trucos publicitarios, y los diversos análisis han probado la originalidad del ejemplar (Agustí Torres, R., s. f.: p. 26).

¹⁵³ El ojo izquierdo desaparecido fue buscado minuciosamente por la zona donde se encontró el busto, sin embargo nunca fue encontrado. El propio Borchardt admitió que posiblemente este ojo nunca hubiese existido. A pesar de

Tebas y al hedonismo de Amenofis III. El autor sigue jugando con el desequilibrio y el volumen, pero lo hace de una forma mucho más sutil que su compañero; semejando que este busto fue influenciado por la figura de una flor con un pesado capullo y un esbelto tallo. Un torso esculpido del Museo del Louvre adjudicado a Nefertiti encontrado en Tell el-Amarna (fig. 26) continua con las características del mismo taller. La desproporción de Bek se vuelve erotismo, y las formas voluptuosas de la reina se dejan ver bajo un casi efecto de paños mojados. El Museo del Cairo alberga una cabeza de una princesa amarniana (fig. 27) de formas sinuosas y ondulantes. Lo más llamativo resulta su cráneo alargado, pero esta no es más que otra muestra de que a estas piezas se les ensamblaban otras, por lo que esta forma se debe a que luego se le pondría una peluca¹⁵⁴.

El amor hacia la belleza idílica de este escultor transforma incluso el rostro de Akenatón y lo conduce al refinamiento (fig. 28). Mantiene los rasgos formales del faraón, pero lo lleva hacia un perfil soñador, ablandando en sus facciones¹⁵⁵. Otras imágenes de personajes secundarios como la de un anciano sobre la que Smith ha querido ver la imagen de Ay (fig. 29), o la de una anciana (fig. 30), ambas hoy en día en el Museo de Berlín, muestran un afán por el realismo que nos hace recordar a las «cabezas de reserva» del Imperio Antiguo¹⁵⁶.

4.3.1. Soluciones aportadas a la desproporción del periodo amarnico

Uno de los grandes conflictos que han tratado diferentes expertos ha sido cual es el motivo de la representación de Akenatón de una forma tan desproporcionada y fuera de las convenciones. Podemos agrupar en diferentes grupos según las intenciones. En primer lugar, existen quienes creen esta imagen es resultado de una condición o identidad sexual. Mariette en 1855 veía al faraón como un eunuco, mientras otros autores como L'Hôte en 1840 plantearon la incertidumbre para definirlo como hombre o mujer. En 1890 Lefébre consideró que directamente era una mujer, y en 1977 Harris llegó a decir que en realidad el coloso de Karnak con rasgos femeninos identificado como Akhenatón representaba a Nefertiti. Newberry en 1928 sostuvo que era un homosexual y Ghalioungui en 1947 que se trataba de un transexual, teorías hoy en día defendidas sin fundamento por grupos pro-LGBT que otorgan identidades modernas a personajes de la antigüedad¹⁵⁷.

los numerosos conflictos acerca de la existencia de este elemento, lo más probable es que su ausencia se deba a que era una forma de que los estudiantes practicaran el modelaje del ojo humano (Agustí Torres, R., s.f.: p. 11-12).

¹⁵⁴ Donadoni, S., 2001: p. 308.

¹⁵⁵ Noblecourt, C. D. (1960): lámina 12.

¹⁵⁶ Smith, W. S., ed. rev. por Kelly Simpson, 2008: p. 524.

¹⁵⁷ Una situación similar ocurre con la faraona Hatshepsut, a la cual ciertos internautas consideran que se trataría de una faraona «no-binaria».

En segundo lugar, existen egiptólogos e incluso médicos que han visto en la anatomía de Akenatón diferentes enfermedades y trastornos. G. E. Smith primero, en 1923, y Aldred y Saninson luego, en 1962, sostuvieron la teoría del Syndrome de Frölich, que consiste en una endocrinopatía cuyos síntomas son pelvis abultada, distribución de la grasa corporal de tipo femenina e infertilidad. El faraón fue diagnosticado con hipogonadismo por Ghalioungui, acromegalia por Watermann, infección por parásitos por V. Tomas, ginecomastia por Paulsock, lipodistrofia progresiva por M. Ameline y P. Quercy, y distrofia miotónica por G. Cattaino y L. Vicario. En 1993 Burrige sostuvo que Akhenatón sufría Síndrome de Marfan cuyos síntomas encajarían con las representaciones del faraón¹⁵⁸. También se le adjudicaron otros como el Síndrome de Barraquer y Simons, en este caso por Arramon y Crubezy. Existen, además, quienes creen en la existencia de una enfermedad mental. En 1910 Arthur Weigall sostuvo que era epiléptico y que sus piernas y caderas excesivamente grandes y su abdomen abultado serían el resultado de una «deformidad radical». En 1939 J. Strachey le otorgo la condición de esquizofrénico paranoico con complejo de anti-Edipo, relacionado con el caso de un juez alemán Daniel Schreber. En contraste, De Rouge lo denominó en 1872 como simplemente idiota y Pillet en 1961 lo trató como un degenerado¹⁵⁹. El propio Redford justifica la mayor parte de sus acciones en una locura derivada de su tortuosa infancia¹⁶⁰.

Sin embargo, quizás la solución más probable sea el intento de crear una iconografía divina en los cuerpos reales, capaces de diferenciarlos no solo del resto de faraones, también del resto del panteón. Westerchon opinó que estaríamos ante un intento de presentar una imagen femenina y masculina al mismo tiempo con pretensión de mostrarse como una «figura de fecundidad». Esto vendría en relación al dios Hapi, cuyo culto fue prohibido durante el reinado de Akhenaton. La divinidad representaba al Nilo y, al poseer las mismas características que los colosos de Karnak, por lo tanto, el deseo de Akenatón sería el de presentarse como el dios del que depende la riqueza y abundancia del país¹⁶¹. El término «figura de fecundidad» fue acuñado por Baines, y el mismo autor ve improbable que los colosos formen parte de esta tipología. Las «figura de fecundidad» serían sirvientes de dioses y faraones, y este no es el objetivo del faraón al representarse así en sus enormes efigies¹⁶². Desde otro punto de vista, Leblanc considera que

¹⁵⁸ Gran altura, cuello largo, nalgas grandes, caderas anchas, dedos largos, barbilla que sobresale, cráneo alargado, distribución de grasa en áreas inusuales y el desplazamiento posterior del globo ocular dentro de la órbita, lo cual justificaría la adoración al sol y la preferencia por los templos abiertos e iluminados (Angenot, V., 2008: p. 30).

¹⁵⁹ Estas agrupaciones, así como sus ejemplos, han sido aportadas por Angenot en Angenot, V., 2008: pp. 28-30.

¹⁶⁰ Redford, D. B., 1984: pp. 233-235.

¹⁶¹ Perez Largacha, A., 1995: p. 1994.

¹⁶² Amenhotep III fue el primer faraón en mostrarse gordo como «figura de fecundidad», haciendole ofrendas al propio Hapi. A pesar de que estas formas pudieron influenciar a los colosos de Karnak, todavía no ha sido probado, y el propio autor desconfía que sea posible. El único posible puente entre las figuras de Akenaton y las de su padre

los colosos son una imagen de Akenatón sincretizada con Osiris, en su iconografía como dios castrado y momificado¹⁶³, e incluso Johnson relaciona su imagen con la de su padre. Akenatón querría representarse como su Shu, que también poseía rasgos masculinos y femeninos. Shu es el primogénito del sol, Amón-Re, con el que Amenofis III se identificaba¹⁶⁴.

Por último, Angenot presenta una teoría contraria a las anteriores para explicar la distorsión del rostro en los colosos de Karnak. Realizo un estudio acerca de las medidas y proporciones de los colosos, y criticó la colocación de la cámara delante de los ojos del faraón. Las esculturas estarían echas para ser vistas desde abajo, y las desproporciones se convertirían armónicas desde una perspectiva en contrapicado¹⁶⁵. Cree que los colosos muestran un interés por la perspectiva, efectos ópticos y profundidad no vistos hasta el momento, pero que como se ha demostrado al explicar la obra de Bek, parece que si existió en la época de Akenatón. De esta forma, el faraón se presentaría desde arriba como un ser poderoso e imponente a sus súbditos, y estos servirían de punto de partida para crear la imagen divinizada del rey¹⁶⁶.

4.4. Los elementos amárnicos conservados durante la Restauración

Akenatón murió pacíficamente en su palacio de Aketatón alrededor del año 1350 a.C.¹⁶⁷ A partir de este momento, una serie de monarcas subieron al trono en pequeños plazos de tiempo, formando parte del declive de la XVIII Dinastía y la transición a la época ramésida. El primer sucesor fue Tutankamón¹⁶⁸, que cambió su nombre por uno que aludía a Atón y abandonó Aketatón en el tercer año de reinado. Como podremos pensar, a partir de la muerte del faraón

sería la asociación con Hapi, apoyándose en un texto recopilado por Sandman en la tumba de Panehsy donde Hapi y Shu se colocan en paralelo como epítetos del rey. El rey como Hapi podría significar el rey en su papel como proveedor de comida para dioses y la humanidad. Sin embargo, este papel parece poco probable en los colosos, aunque sí parece evidente en los relieves de Luxor (Baines, J., 1985: pp. 320-321).

¹⁶³ Angenot, V., 2008: 31.

¹⁶⁴ Amon-Re, según la mitología egipcia, no puede existir sin Shu; y viceversa. Los trajes de la reina Tiyi de la última época la representan en su papel de diosa Hathor, consorte divina de Re; mientras que Nefertiti asume los atributos de Tefnut, hermana gemela y esposa de Shu. El autor argumenta que toda la familia sigue este modelo iconográfico relacionándola con la familia divina y creadora (Johnson, W. R., 1996: p. 3).

¹⁶⁵ Los cálculos de la autora sugieren que la distancia entre el ojo del espectador y el de los colosos sería 2'50 m, 3 m si admitimos que se colocaron sobre zócalos. La proporción es distinta a otras representaciones como la cabeza del taller de Tutmes si se ven de frente. En cambio, si se ven desde abajo estos problemas se solucionan (Angenot, V., 2008: pp. 34-47).

¹⁶⁶ Angenot, V., 2008: pp. 45-47.

¹⁶⁷ Redford fecha la entronización de Akenatón en 1377 a.C., y propone que murió en 1359 a.C. (Redford, D. B., 1984: pp. 57, 193). Jacq prefiere no dar un momento exacto y habla de la controversia entre los autores, como Trigger que fecha el reinado entre 1364 y 1347 o Yoyotte y Vernus, que afirman se sitúa entre el año 1353 y el 1336 (Jacq, C., 2014: p. 7). En este trabajo se prefiere mostrar una fecha aproximada, ya que los cálculos de Redford así como otros autores se basan en gran medida en la existencia o negación de la coregencia con Amenofis III.

¹⁶⁸ Muchos de los hermanos de Tutankamón murieron alrededor del año once de reinado. Parece que la causa podría ser una plaga que en estos momentos assolaba el Levante. Se piensa si una de las hijas de Akenatón, Meritaten, que había ganado mucho prestigio en los últimos años del reinado, y su marido Smenkhkare fueron alguna vez los monarcas antes de Tutankamón. Al parecer, en una tumba aparecen con los atuendos reales recompensando al propietario y Akenatón no está por ningún lado (Redford, 186-189).

hereje su reforma fue suprimida y se intentó olvidar con el paso de los años. La nueva religión de Atón no coincidía con los ideales consolidados en el Imperio Nuevo¹⁶⁹, y los años de reinado de Akenatón estuvieron llenos de una «hostilidad silenciosa»¹⁷⁰. La corte vuelve a ser renovada, pero su personaje más relevante será Ay, que ya estaba presente en los años de Akenatón, y que posteriormente se convertiría en el monarca¹⁷¹. Se vuelven a permitir el culto a otros dioses y la veneración a Atón continuó en ciudades como Tebas, Menfis o Heliópolis, pero simplemente como la manifestación visible de otras deidades como Amón, Re o Osiris¹⁷². A partir de estos años aumenta lo que posteriormente será denominado como «piedad personal»¹⁷³, justo lo que la reforma de Akenatón quería evitar.

El arte de este momento pretende retornar a la tradición mediante un ideal muy similar al de la época de Amenofis III, y la mayoría de escultores se encuentran ocupados en tratar de reconstruir los monumentos perdidos. Se muestran escenas de caza de Tutankamón, dándonos el papel vigoroso de los faraones de la Dinastía XVIII que el faraón había perdido. Con todo, ciertos artistas seguirán practicando el estilo de Amarna y este seguirá presente en ciertos rasgos en las piezas del periodo¹⁷⁴. Tutmes, por ejemplo, sigue siendo posiblemente escultor en esta época, y la famosa máscara de Tutankamón del Museo del Cairo (fig. 31) recuerda a la retratística de su taller¹⁷⁵. En el mismo museo se conservan piezas del ajuar del faraón, entre ellas una pequeña figura de madera dorada la diosa Selkis (fig. 32). A pesar de que en este caso no nos encontremos con un ser humano, la manifestación divina nos muestra una fisonomía muy similar a la del estilo amárnico. Sus formas redondeadas, su cuello estilizado hacia delante, sus dedos largos y su sensación de desequilibrio evocan la memoria de Nefertiti.

En consecuencia, no podemos trazar un límite tan claro sobre la restauración y el arte de Tell el-Amarna. No obstante, se cree que el reinado posterior a Ay, presidido por el general Horemheb, fue el momento en el que se borraron de forma más contundente las huellas del periodo de Akenatón¹⁷⁶.

¹⁶⁹ Perez Largacha, A., 1995: p. 196.

¹⁷⁰ Donadoni, S., 2001: p. 337.

¹⁷¹ Redford, D. B., 1984: pp. 206-207.

¹⁷² Redford, D. B., 1984: p. 207-226.

¹⁷³ Cuando hablamos de «piedad personal» nos referimos al cada vez más presente contacto de los individuos con la divinidad. Muchos autores creen que el paso a la «piedad personal» fue luego del periodo de Amarna, pero tenemos pruebas de su existencia en anteriores épocas, como las estelas en Abydos a Osiris o el tratamiento al dios popular Bes, ambos tratados en anteriores apartados. Igualmente, la destrucción del «decoro» mencionada por Baines en cuanto a la comunicación con deidades obtiene un acelerón a partir del reinado de Akenatón (Aranda García, J. A., 2015: pp. 40-56; Baines, J., 1987: pp. 78-98).

¹⁷⁴ Aldred, C., 1993: p. 183.

¹⁷⁵ Smith, W. S., ed. rev por Kelly Simpson, W., 2008: p. 310.

¹⁷⁶ Este faraón, además, fue el que acabó definitivamente con el culto a Atón destruyendo los templos dedicados al Disco Solar (Donadoni, S., 2001: p. 341 y Redford, D. B., 1984: p. 227).

5. CONCLUSIÓN

A pesar de su apariencia global y los constantes intentos por demostrarlo, el Antiguo Egipto no es una región del todo homogénea ni en espacio ni en tiempo. Pese a las unificaciones, culturalmente su territorio se diferenció a lo largo de los años por el Alto y Bajo Egipto, con características peculiares definitorias en cada una de las regiones. La constante idea de dos escuelas enfrentadas se hace patente a lo largo del estudio; construyendo un fuerte punto de dialéctica entre los dispares procedimientos a la hora de esculpir la anatomía. En el Imperio Antiguo hablamos de la escuela A y B, y de la misma forma en el Imperio Medio aparecen diferentes estilos alrededor de dos zonas clave que se configuran en torno a las particularidades geográficas y el carácter de su población. Del mismo modo, la lucha entre el estilo amárnico y el tradicional aparece más allá del reinado de Akenatón, y se instaura durante el mandato de Tutankamón como una manera de mantener la rebelión hacia el arte «clásico» egipcio.

En cuanto al ámbito cronológico, hemos demostrado que no existe una misma concepción de las creencias, de la sociedad y del propio faraón que se mantenga en las distintas etapas de su historia. La religión avanza con el paso de los años hacia una democratización que hará posible la comunicación entre el dios y el individuo y la participación de este en los ritos. Por el lado contrario, la divinidad real se va perdiendo a partir del Imperio Antiguo, y los faraones del Imperio Medio y el Imperio Nuevo buscarán nuevas formas de legitimar su poder y mostrarse ante sus súbditos. Sesostri III pretende demostrar su fuerza mediante sus vigorosos retratos, que al mismo tiempo exponen el pesimismo de una gloria perdida. Akenatón irá más allá del propio realismo y se sitúa entre el resto de los dioses configurando una iconografía concreta que lo identifica. A pesar de que, muy probablemente, el rostro de este faraón fuera realmente así, como lo demuestra la máscara del taller de Tutmes la cual supone una mayor idealización con respecto a las representaciones de Bek; la exageración en ciertas imágenes correspondería a motivos religiosos o incluso, como se ha expuesto, a intenciones de carácter técnico con pretensión de jugar con la profundidad y los efectos ópticos.

Seguimos reiterando, luego de probarlo con la aportación de los diferentes ejemplos, la gran vía de escape que supone el realismo para los artistas egipcios a lo largo de su historia. La ausencia de lo cortesano también ayudó, en muchas situaciones, a la posibilidad de huida mediante una tosquedad primitiva alejada de las normas escultóricas. Sin embargo, nos mantenemos en la afirmación de que la verdadera ruptura con la tradición se realiza en el reinado de Akenatón, de forma intencionada y lejos de cualquier representación anterior, que no se ha podido repetir en ningún otro punto de la cronología de Egipto.

Con todo, se ha demostrado que el principal factor por el que arte egipcio abandona los elementos sobre los que el estudio moderno lo comprende es la propia vida. Los faraones obsesionados con la eternidad y esculpidos con pretensiones de inmortalidad se distancian de otros cuyo deseo es actuar con los vivos. Las efigies de los monarcas de la XII Dinastía se diferencian según sus aspiraciones, y la voluntad de presentarse como garantizadores de la *maat* provoca la elaboración de imágenes personales que acabarán desembocando en los retratos de Sesostris III. La finalidad de las representaciones de la familia real de Aketatón no se ubicaban en el más allá, sino que mostraban acciones concretas y escenas dotadas de una vitalidad incalculable. Esta misma muestra de una actividad vital en la escultura aparece en las «estatuillas de sirvientes» cientos de años atrás que, a pesar de poseer una función funeraria, expone una acción concreta realizada en un momento específico.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDRED, Cyril. *Middle kingdom art in ancient Egypt, 2300-1590 B.C.* London: ALEC TIRANTI LTD, 1950.
- ALDRED, Cyril. *Arte egipcio: en el tiempo de los faraones, 3100-320 a. de C.* Barcelona: Destino, 1993.
- ARROYO DE LA FUENTE, M^a Amparo. “La protección divina de la maternidad en Egipto”. En: FERNÁNDEZ URIEL, P., RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. (ed.). *Iconografía y sociedad en el Mediterráneo Antiguo. Homenaje a la Dra. Pilar González Serrano.* Salamanca: Editorial Signifer, 2011, p. 53-65.
- BAINES, John. *Fecundity Figures.* Witshire: Aris & Phillips LDT / Chicago: Bolchazy-Carducci Publishers, 1985.
- BAUD, Marcelle. “Égypte Pharaonique. Le métier d’Iritisen”. *Chronique d’Égypte*, 1938, n° 25, p. 21-34.
- BORCHADRT, Ludwig. "Die Dinerstatuen aus den Gräbern des alten Reiches." *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 1897, n° 35, p. 119-134.
- BREASTED, James Henry. *Egyptian servant statues.* Washington D. C.: Bollingen Foundation Inc., 1948.
- BRUYÈRE, Bernard. *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh :1933-1934. La Nécropole de l'Ouest.* El Cairo: Institut français d'archéologie orientale, 1937.
- CHERPION, Nadine. “De quand date la tombe du nain Seneb?”. *BIFAO*, 1984, N° 84, p. 35-54.
- DONADONI, Sergio, *El arte egipcio.* Madrid: Istmo D. L., 2001.
- EL-SHAHAWY, Abeer. *The Egyptian Museum in Cairo. A Walk through the Alleys of Ancient Egypt.* El Cairo: Farid Atiya Press, 2005.
- FRANKFORT, Henry y FRANKFORT, H. A. “Introducción”. En: FRANKFORT, Henry et al. *El pensamiento prefilosófico I. Egipto – Mesopotamia.* México: Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 47-163.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *La historia del arte.* Londres: Paidon Press, 2009.
- HEGEL, Georg Wilhem Friedrich. *Lecciones sobre la estética* (trad. de A. Brotons Muñoz). Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1989.
- HERÓDOTO, *Historia*, II (trad. de C. Shrader. Madrid: Editorial Gredos, 1992).
- HITCHINS, Derek. *The Secret Diaries of Hemiunu, Architect of the Great Pyramid.* Lulu.com, 2008

- JACQ, Christian. *Akenatón y Nefertiti, la pareja solar*. Editor digital: Rusli, 2014.
- LICHTHEIM, Miriam. *Ancient Egyptian literature: a book of readings. I, The Old and Middle Kingdoms*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- LICHTHEIM, Miriam. *Ancient Egyptian literature: a book of readings. II, The New Kingdom*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- LÓPEZ MELERO, Raquel. *Breve historia del mundo antiguo*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.
- MOROS PEÑA, Manuel. *Seres extraordinarios: Anomalías, deformidades y rarezas humanas*. Madrid: EDAF S.A., 2003.
- NOBLECOURT, Christiane Desroches. *El Antiguo Egipto : nuevo Imperio y periodo Amarna*. Barcelona: Noguer, 1960.
- REDFORD, Donald B. *Akhenaten. The heretic king*. New Jersey: Princenton University Press / Guildford: Princenton University Press, 1983.
- REISNER, George A. *Mycerinus: The temples of the third pyramid at Giza*. Cambridge: Harvard University Press, 1931.
- REVERTE COMA, Jose Manuel. “Paleopatología”. En: DURÁN SANCRISTAN (presidente). *XIII Sesión Científica de los Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, 1995, p. 483-502.
- SMITH, William Stevenson. *A history of egyptian sculpture and painting in the Old Kingdom* (2ª ed.). Londres: The Oxford University Press, 1949.
- SMITH, William Stevenson. *Arte y arquitectura del antiguo Egipto* (ed. rev. por Kelly Simpson). Madrid: Cátedra, 2008.
- URRUELA QUESADA, Jesús J. *Egipto faraónico. Política, Economía y sociedad*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.
- WILKINSON, Richard H. *Cómo leer el arte egipcio: guía de jeroglíficos del antiguo Egipto*. Barcelona: Crítica, 2011.
- WILSON, John A. “Egipto”. En: FRANKFORT, Henry et al. *El pensamiento prefilosófico I. Egipto – Mesopotamia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958, , p. 47-163.

WEBGRAFÍA

- AGUSTÍ TORRES, Rafael: “El busto de Nefertiti”. En https://www.academia.edu/35267766/EL_BUSTO_DE_NEFERTITI

- ALI HASSAAN, Galal. “Mechanical Engineering in Ancient Egypt, Part XXXIII: Stone Statues Industry (Predynastic to Old Kingdom)”. *International Journal of Recent Engineering Science (IJRES)*, 2016, vol. 3, issue 6, p. 20-30. En <https://www.ijresonline.com/archives/volume-3-issue-6/IJRES-V3I6P104.pdf>
- ANGENOT, Valerie. “Le rôle de la parallaxe dans l'iconographie d'Akhenaton”. *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie*, 2008, 171, p. 28-50. En [https://www.academia.edu/2607072/Le_r%C3%B4le_de_la_parallaxe_dans_l'iconographie_d'Akhenaton Bulletin de la Soci%C3%A9t%C3%A9_Fran%C3%A7aise_d_%C3%89gyptologie_171_March_2008_28_50](https://www.academia.edu/2607072/Le_r%C3%B4le_de_la_parallaxe_dans_l'iconographie_d'Akhenaton_Bulletin_de_la_Soci%C3%A9t%C3%A9_Fran%C3%A7aise_d_%C3%89gyptologie_171_March_2008_28_50)
- ARANDA GARCÍA, Jose Antonio. “Piedad personal en el Antiguo Egipto. Antes y después del Reino Nuevo, Amarna ¿punto de inflexión?”. *La Razón histórica: revista hispanoamericana de historia de las ideas políticas y sociales*, 2015, nº 31, p. 39-56. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6334915>
- ARROYO DE LA FUENTE, M^a Amparo. “Evolución iconográfica y significado del Dios Bes en los templos ptolemaicos”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 2007, nº 19. En <http://revistas.uned.es/index.php/ETFII/article/view/4443>
- AZARA, Pedro; ESPARZA, Veronica. “Maquetas en el mundo antiguo: entrevista a Pedro Azara”. *DC. Revista de crítica arquitectónica*, 2006, nº 15-16, p. 55-62. En <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/9405?locale-attribute=es>
- BADAWAY, Alexander. “The stela of Irtysen”. *Chronique d'Égypte. Bulletin périodique de la Fondation Égyptologique Reine Elisabeth*, 1961, vol. 36, issue 72, p. 269-276. En <https://www.brepolonline.net/doi/abs/10.1484/J.CDE.2.307886>
- BAINES, John. “Practical Religion and Piety”. *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1987, vol. 73, issue 1, p. 79-98. En <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/030751338707300108>
- BOREUX, Charles. “À propos d'un linteau représentant Sésostri III trouvé à Médamoud (Haute-Égypte)”. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 1932, tome 32, fascicule 1-2, p. 1-20. En <https://doi.org/10.3406/piot.1932.1889>
- BOTHMER, Bernard V. "On Realism in Egyptian Funerary Sculpture". *Expedition Magazine*, 1982, vol. 24, issue 2, p. 27-39. En <http://www.penn.museum/sites/expedition/?p=5189>
- CLINE, Eric H., STANNISH, Steven M. “Sailing the Great Green Sea? Amenhotep III’s “Aegean List” from Kom el- Hetan, Once More”. *Journal of Ancient Egyptian*

- Interconnections*, 2011, vol. 3, n° 2, p. 6-16. En <https://journals.uair.arizona.edu/index.php/jaei/article/view/111>
- DUNHAM, Dows. "The Portrait Bust of Prince Ankh-haf". *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston*, 1939, vol. XXXVII, n° 221, p. 41-46. En <http://giza.fas.harvard.edu/pubdocs/66/full/>
 - ESPEJO DE ROMARIÓN, Cristian y GARBARINO DE CALVO, Rosa Ana. "Discontinuidades en la Antigüedad: La mujer en el espacio público y privado en Egipto y Grecia". *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras*. San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán, 2007. En <https://www.aacademica.org/000-108/417>
 - GARCÍA TRÓCOLI, Isabel. "El nacimiento en el Estado Egipto: Estado de la cuestión" (TFM), 2011. En [https://www.academia.edu/3993902/El nacimiento en el Antiguo Egipto Estado d e la cuesti%C3%B3n?auto=download](https://www.academia.edu/3993902/El_nacimiento_en_el_Antiguo_Egipto_estado_de_la_cuesti%C3%B3n?auto=download)
 - GESTOSO SINGER, Graciela. "La iconografía de Aton en el Egipto de la dinastía XVIII y su relación con la ideología amarniana". *Transoxiana*, 2003, n° 6, s.p. En [https://www.researchgate.net/publication/283505100 La iconografia de Aton en el Egipto de la dinastia XVIII y su relacion con la ideologia amarniana](https://www.researchgate.net/publication/283505100_La_iconografia_de_Aton_en_el_Egipto_de_la_dynastia_XVIII_y_su_relacion_con_la_ideologia_amarniana)
 - GÓMEZ LUCAS, David. "Bes, Ptah y Ptah-pateco". *Huelva Arqueológica*, 2004, n° 20, p. 127-148. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1046804>
 - GONZALEZ GARCÍA, Alberto. "Los hicsos y su dominio sobre Egipto". *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 2012, n°21, p. 7-26. Recuperado de <https://www.aedeweb.com/assets/2-LOS-HICSOS-Y-SU-DOMINIO-SOBRE-EGIPTO>
 - GUTIÉRREZ-FRANCO, Liliana C. *Lamentatrices. De la tradición al entretenimiento* [TFG]. Jalisco: Universidad Jesuita de Guadalajara, 2017. En <http://hdl.handle.net/11117/4815>
 - PECK, Harvey y PECK, Sheldon. "A Concept of Facial Esthetics". *The Angle Orthodontist*, 1970, vol. 40, n° 4, p. 284-318. En <https://meridian.allenpress.com/angle-orthodontist/article/40/4/284/56130/A-Concept-of-Facial-Esthetics>
 - IAMARINO, Maria Laura. "La iconografía amarniana: El poder representado en los cuerpos de la familia real.". *ACTAS IV CONGRESO INTERNACIONAL ARTES EN CRUCE*, 2016a. En

[https://www.academia.edu/38883477/LA ICONOGRAF%C3%8DA AMARNIANA](https://www.academia.edu/38883477/LA_ICONOGRAF%C3%8DA_AMARNIANA)
[EL PODER REPRESENTADO EN LOS CUERPOS DE LA FAMILIA REAL](#)

- IAMARINO, Maria Laura. “La iconografía de la reforma: Tebas y Amarna”. *Revista Mundo Antigo*, 2016b, Año V, vol. 5, n° 11, p. 89-109. En <http://www.nehmaat.uff.br/revista/2016-2/artigo05-2016-2.pdf>
- JACKSON, Edward. “Una base sólida para la profilaxia de la ceguera”, en *Boletín de la Oficina Sanitaria Panamericana*, 1935, 14 (10), p. 963-970. En https://1library.org/document/qmjo559q-una-base-solida-para-la-profilaxia-de-ceguera.html?utm_source=related_list
- JHONSON, W. Raymond. “The revolutionary role of the Sun in the reliefs and statuary of Amenhotep III.”. *The Oriental Institute News & Notes*, 1996, n° 15, 1-20. En <https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/nn151.pdf>
- KOZMA, Chahira. “Historical review. Dwarfs in Ancient Egypt”. *American Journal of Medical Genetic*, 2006, 140A. En <http://www.academia.dk/MedHist/Biografier/PDF/DwarfsInAncientEgypt.pdf>
- LIZARRAGA-GUTIERREZ, Paula. “H. Gombrich: relectura de las Lecciones sobre estética de Hegel”. *Pensamiento y cultura*, 2011, vol. 14, n° 2, p. 164-173. En <https://revistas.unisabana.edu.co/index.php/pyc/article/view/2098>
- MELLADO, Esther Pons. “Los enanos orfebres en los talleres metalúrgicos del antiguo Egipto”. *CADMO: Revista do Instituto Oriental. Universidade de Lisboa*, 2005, n° 15, p. 189-200. En https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/24067/1/Cadmo15_Artigo9.pdf
- PEREZ LARGACHA, Antonio. “Atón, Ajenatón y Nefertiti. Algunas reflexiones sobre la religión Amarniense.”. *lu. Revista De Ciencias De Las Religiones*, 1995, 187, p. 187-197. En: <https://revistas.ucm.es/index.php/ILUR/article/view/ILUR9595110187A>
- PILZ MÜNCH, Dagmar (2017-2018): *Alteridad y Estado: El “otro” como recurso para la consolidación del Estado Egipcio tras el Primer Periodo Intermedio* [TFM]. UOC–UAB–UAH. En <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/handle/10609/84825>
- PINHEIRO DA SILVA, Regina Coeli. “Os hinos das estelas funerarias de Suti e Hor no contexto do culto solar egípcio da XVIIIª Dinastia”. *I CONGRESSO INTERNACIONAL DE RELIGIÃO MITO E MAGIA NO MUNDO ANTIGO & IX FÓRUM DE DEBATES EM HISTÓRIA ANTIGA*, 2010, p. 309-320. Recuperado de <https://docplayer.com.br/1487020-Os-hinos-das-estelas-funerarias-de-suti-e-hor-no-contexto-do-culto-solar-egipcio-da-xviii-a-dinastia.html>

- PIULATS RIU, Octavi. “Sobre el mito de Osiris”. *RAPHISA: Revista de Antropología y Filosofía de lo Sagrado*, 2020, n°7, p. 59-78. En <https://revistas.uma.es/index.php/Raphisa/article/view/11216>
- RAMÍREZ ESQUIVEL, Claudia Yoali. “De dios a hombre: cambios en los ritos funerarios egipcios a partir de la Revolución osiriaca”. *Vita Brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte*, 2017, n° 11, año 6, p. 123-144. En <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A16561>
- “‘Reserve head’ of Nofer”. En <https://collections.mfa.org/objects/134891>
- RODRIGUES SAMPAIO, Elvis. “As divergências historiográficas sobre a reforma religiosa de Akhenaton”. *Revista Multipla*, 2008, vol. 19, n°25, p. 9-26. En <https://www.passeidireto.com/arquivo/1075923/as-divergencias-sobre-a-reforma-de-akenaton>
- ROSELL, Pablo Martín. “Literatura de un mundo en caos. Visiones literarias sobre el Primer Período Intermedio egipcio”. *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche*. San Carlos de Bariloche: Universidad Nacional del Comahue, 2009. En <https://cdsa.academica.org/000-008/25.pdf>
- ROSELL, Pablo Martín. “Los asiáticos en el Delta y su impacto en el Egipto del Primer Período Intermedio e inicios del Reino Medio”. *BAEDE: Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 2010-2011, n° 20, p. 7-22. En https://www.researchgate.net/publication/330290374_LOS_ASIATICOS_EN_EL_DELTA_Y_SU_IMPACTO_EN_EL_EGIPTO_DEL_PRIMER_PERIODO_INTERMEDIO_E_INICIOS_DEL_REINO_MEDIO
- ROSELL, Pablo Martín. “Deseos para la eternidad: La fórmula de Abidos y el desarrollo de los Misterios de Osiris en las estelas votivas del Reino Medio egipcio”. *Hélade*, 2018, vol. 4, n° 2, p. 43-61. En http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12101/pr.12101.pdf
- SARMIENTO, María Martha. “La construcción de la identidad del rey y los orígenes de su identificación con Osiris”. *Trabajos y Comunicaciones*, 2010, n°36, p. 293-309. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3886819>
- SMITH, William Stevenson. “Old Kingdom Sculpture”. *American Journal of Archaeology*, 1941, vol. 45, n°4, p. 514-528. En <https://www.jstor.org/stable/499530>
- TABER, Gerardo P. “Amenhotep III divinizado. La figuración de una escultura al culto solar, parte I”. *Egiptología 2.0*, 2020, n° 19, p. 46-53. En

[https://www.academia.edu/42637256/Amenhotep III divinizado. La figuraci%C3%B3n de una escultura al culto solar parte I](https://www.academia.edu/42637256/Amenhotep_III_divinizado._La_figuraci%C3%B3n_de_una_escultura_al_culto_solar_parte_I)

- TEETER, Emily. “Ancient Egypt”. *Treasures from the collection of the Oriental Institute, University of Chicago*. Chicago: Oriental Institute of Chicago, 2003. En <https://oi.uchicago.edu/research/publications/oimp/oimp-23-ancient-egypt-treasures-collection-oriental-institute>
- TEJERA PINILLA, Carmen. “Visiones de la mujer en la plástica egipcia del imperio nuevo”. *X Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2018, p. 891-917. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6859713>
- TRELLO, Jesús. “Ritos de resurrección en la tumba de un dios: Osiris en Abydos”. *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 1997, nº 7, p. 191-202. En <https://www.aedeweb.com/assets/12-RITOS-DE-RESURRECCI%C3%93N-EN-LA-TUMBA-DE-UN-DIOS.-OSIRIS-EN-ABYDOS.pdf>
- VELÁZQUEZ BRIEVA, Francisca. “Consideración acerca de la evolución iconográfica del dios Bes”. *BAEDE*, 2002, nº, p. 159-206. En <https://www.aedeweb.com/assets/13-CONSIDERACIONES-ACERCA-DE-LA-EVOLUCI%C3%93N-INCONOGR%C3%81FICA-DEL-DIOS-BES.pdf>
- VELARDE LIZAMA, Valentina. “Los modelos de la discapacidad: un recorrido histórico”. *Revista Empresa y Humanismo*, 2012, vol. 15, nº1, p. 115-136. En <https://dadun.unav.edu/handle/10171/29153>
- VIVAS SAINZ, Inmaculada. “Las pinturas egipcias de Malkata: ¿arte egipcio con sabor minoico? Una nueva perspectiva sobre las pinturas del palacio de Amenofis III y las influencias del Egeo”. *Anales de historia del arte*, 2013, nº Extra 1, p. 125-138. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4681163>
- WILSON, John A. “The artist of the egyptian Old Kingdom”. *Journal of North Eastern Studies*, 1947, vol. 6, nº4, p. 231-249. En <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/370844?journalCode=jnes>
- YOMAHA, Silvana. “La topografía social en Amarna: los ‘hombres nuevos’ y la reconfiguración social tras la reforma.”. *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, 2017. Recuperado de <https://cdsa.aacademica.org/000-019/4>
- ZALAYA BÁEZ, Ricardo. *Escultura matemática: Antecedentes en la Historia del Arte, Desarrollo, Perspectivas de Evolución y Clasificación por Conceptos Matemáticos* [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2005. En <https://riunet.upv.es/handle/10251/2661>

ANEXO



Fig. 1: «Cabeza de reserva» de Nofer, procedente de Giza; piedra caliza. 2551–2494 a. C. 27'1 cm. *Museum of Fine Arts, Boston*. Extraído de <https://collections.mfa.org/objects/134891>

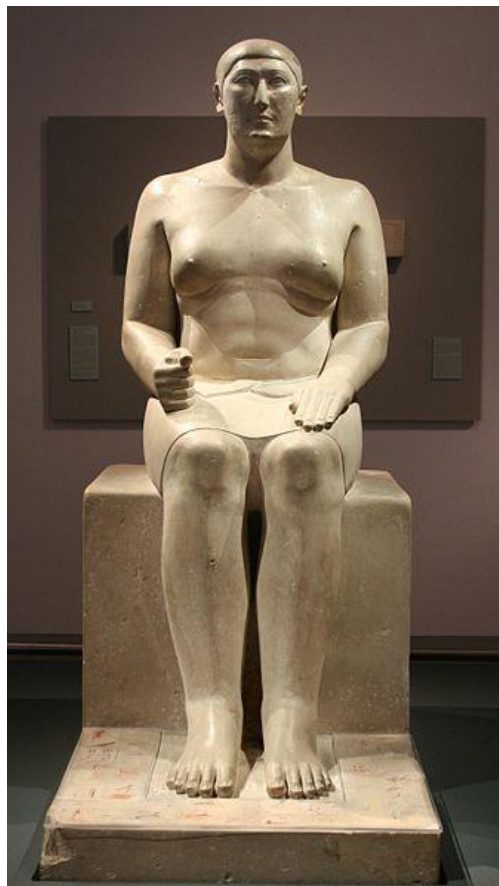


Fig. 2: Estatua de Hemiunu, procedente de Giza; piedra caliza. Hacia 2850 a.C. 1'56 m. *Hildesheim, Pelizaeus Museum*.



Fig. 3: Busto del príncipe Anj-haf, procedente de Giza; piedra caliza. 2520–2494 a.C. 50'48 cm. *Museum of Fine Arts, Boston*. Extraído de <https://collections.mfa.org/objects/45982/bust-of-prince-ankhhaf?ctx=1ad7b9a6-7f02-46c9-a21f-9138f1110fde&idx=0>



Fig. 4: Estatua de Chnumhotep, procedente de Saqqarah; piedra caliza. Hacia 2450 a.C. 46 cm. *Museo del Cairo*. Fotografía de Farid Atiya, extraído de El-Shahawy, A., 2005: p. 76.



Fig. 5: Grupo escultórico formado por Seneb y su familia, procedente de Giza; piedra caliza pintada. Hacia 2530 a.C. 22'5 cm. *Museo del Cairo*.



Fig. 6: Escultura de noble jorobado, procedente de Saqqarah; madera pintada. *Museo del Cairo*. Fotografía de Farid Atiya, extraído de El-Shahawy, A., 2005: p. 76.



Fig. 7: Estatuilla de mujer fabricando cerveza, piedra caliza pintada. Colección del *Oriental Institute, Universidad de Chicago*. Extraído de Teeter, E., 2003: p. 22.



Fig. 8: Estatuilla de alfarero, procedente de Saqqarah; piedra caliza pintada. 13'2 cm. Colección del *Oriental Institute, Universidad de Chicago*. Extraído de Teeter, E., 2003: p. 25.



Fig. 9: Estatuilla de juegos infantiles, procedente de la tumba de Nikauipú en Saqqarah (?); piedra caliza. 21'3 cm. Colección del *Oriental Institute, Universidad de Chicago*. Extraído de Donadoni, S., 2001: p. 101.



Fig. 10: Hombre cavando, procedente de Saqqarah; madera pintada. 25 cm. *Metropolitan Museum, New York*. Extraído de Donadoni, S., 2001: p. 112.



Fig. 11: Plañideras, procedencia desconocida; terracota. 20 cm. *Museo Egipcio de Turín*.
Extraído de Donadoni, S., 2001: p. 120.

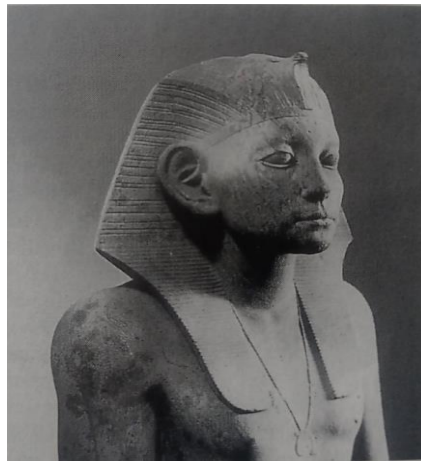


Fig. 12: Detalle de escultura de Amenemhat III; procedente de Hawara; calcaria. *Museo del Cairo*. Extraído de Smith, W. S., ed. rev por Kelly Simpson, W., 2008: p. 168.



Fig. 13: Sesostris III, procedencia desconocida; obsidiana. Hacia 1860 a.C. 11'5 cm. *Colección Calouste Gulbenkian*, Lisboa. Extraído de https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/head-of-king-senusret-iii/

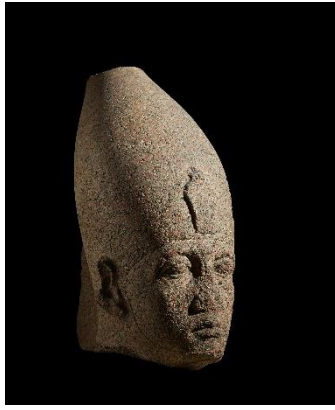


Fig. 14: Sesotris III, procedente de Abydos; granito rojo. 81 cm. *British Museum, London*.
Extraído de https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA608



Fig. 15: Serie de esculturas de Sesotris III en el templo de Mentuhotep, procedentes de Deir el-Bahri; granodiorita. *British Museum, London*. Extraído de https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA685



Fig. 16: Tres enanos bailando, procedentes de Licht; marfil. 7 cm. *Museo del Cairo*. Extraído de Donadoni, S., 2001: p. 152.



Fig. 17: Estatuilla de portador de vasija, procedente de los alrededores de Tell el-Amarna (?); alabastro. 19'5 cm. *Metropolitan Museum, New York*. Extraído de Donadoni, S., 2001: p. 239.



Fig. 18: Cabeza de una estatuilla de la reina Tiye, procedente de Gurob; madera pintada. 10 cm.



Fig. 19: Cabeza de una estatuilla de la reina Tiyi, procedente de Serabit e-Khadim; esteatita. Hacia 1358 a. C. *Museo del Cairo*. Extraído de Aldred, C., 1993: p. 171.



Fig. 20: Estatua de Amenhotep-hijo-de-Hapu tallada al estilo de la XIII Dinastía, para representar a un hombre viejo, procedente de Karnak; granito gris. Hacia 1350 a. C. *Museo del Cairo*.



Fig. 21: Coloso que representa a Akenatón, procedente de Karnak; gres. Hacia 1365 a. C. 3 m. *Museo del Cairo*.



Fig. 22: Relieve del faraón Akenatón y la reina Nefertiti ofreciendo libaciones a Atón, mientras su hija tiñe un sistro, procedente de Amarna; piedra caliza endurecida. Hacia 1352 a. C. *Museo del Cairo*. Extraído de Extraído de Aldred, C., 1993: p. 172.



Fig. 23: Relieve de la familia real, procedente de Amarna; caliza. 32'5 cm. *Staatliche Museen, Berlín.*



Fig. 24: Fragmento de un relieve que muestra una mano ofreciendo una rama de olivo a Atón, originario de Amarna, encontrado en Hermópolis; piedra caliza. Hacia 1344 a.C. *Metropolitan Museum, New York.* Extraído de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544057>



Fig. 25: Busto de Nefertiti, procedente de Amarna (?); piedra caliza pintada. Hacia 1350 a. C. 48 cm. *Agyptisches Museum*.



Fig. 26: Torso de una estatua de la reina Nefertiti, procedente de Amarna; cuarcita roja. Hacia 1350 a. C. *Musee du Louvre, París*. Extraído de Aldred, C., 1993: p. 180

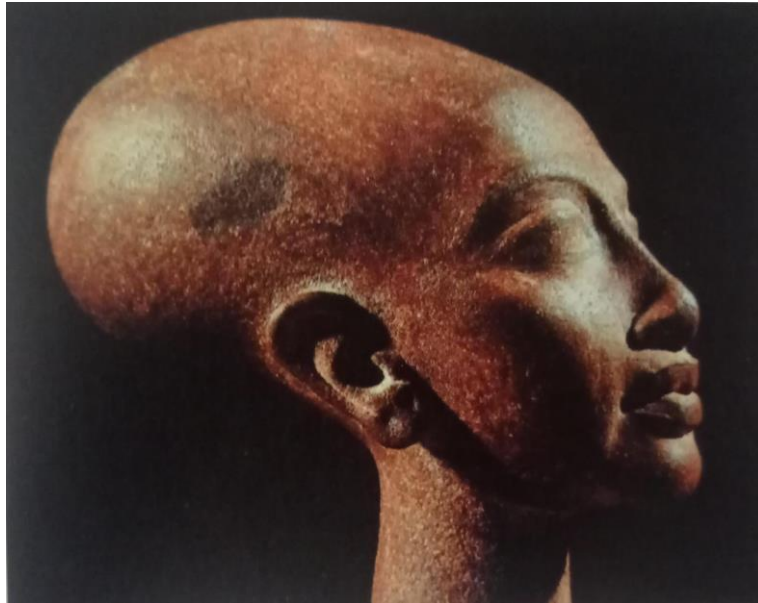


Fig. 27: Princesa amárnica encontrada en el taller de Tutmén, procedente de Amarna (?); cuarcita. 21 cm. *Museo del Cairo*. Extraído de Donadoni, S., 2001: p. 309.

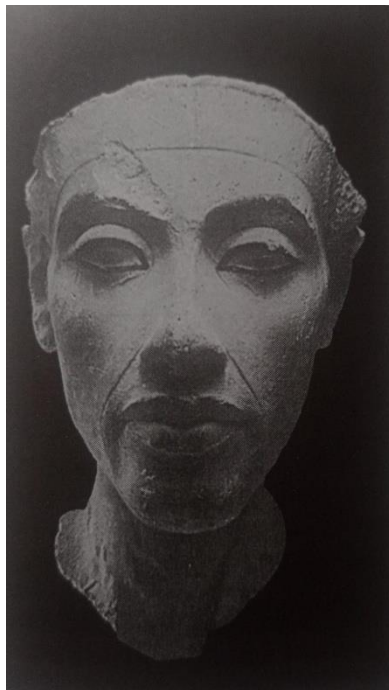


Fig. 28: Mascara de faraón, procedente de Amarna; yeso. 26 cm. *Staatliche Museen, Berlín*. Extraído de Donadoni, S., 2001: p. 311.

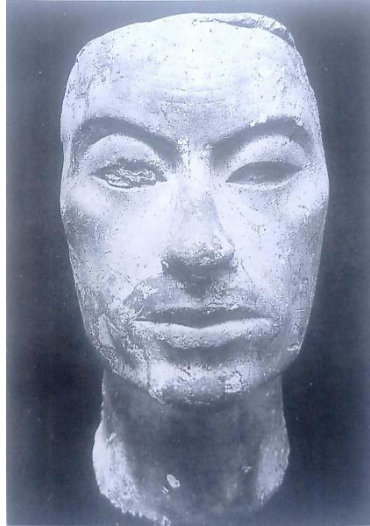


Fig. 29: Mascara de anciano, procedente de Amarna; yeso. *Staatliche Museen, Berlín*.
Extraído de Smith, W. S., ed. rev por Kelly Simpson, W., 2008: p. 312.



Fig. 30: Mascara de anciana, procedente de Amarna; yeso. 27 cm. *Staatliche Museen, Berlín*.
Extraído de Smith, W. S., ed. rev por Kelly Simpson, W., 2008: p. 312.



Fig. 31: Máscara funeraria de Tutankamón; oro macizo. 54 cm. *Museo del Cairo*.

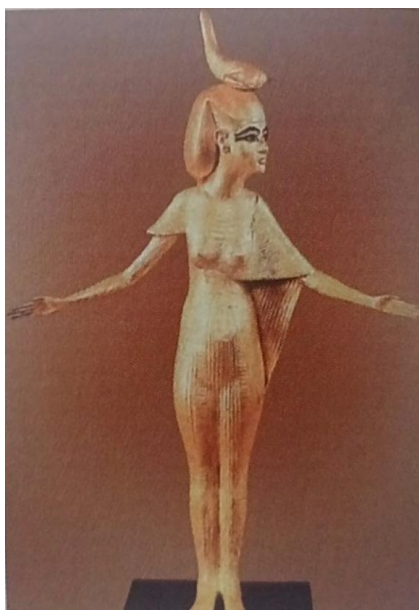


Fig. 32: La diosa Selkis, procedente de la tumba de Tutankamón en Tebas; madera dorada. 92 cm. *Museo del Cairo*. Extraído de Donadoni, S., 2001: p. 340.