

NEFERTITI Y AJENATÓN: NUEVOS RESULTADOS EN LAS INVESTIGACIONES ACERCA DEL ARTE Y LA RELIGIÓN DE LA ÉPOCA DE AMARNA

DR. ROLF KRAUSS
Museo de Berlín

El Rey egipcio Ajenatón construyó alrededor del año 1350 a.C. una nueva ciudad, que dedicó única y exclusivamente al culto del dios solar Atón. El Rey encontró un lugar adecuado en el Egipto Medio. La llanura se veía entonces probablemente tan desierta e inhóspita como hoy día. Pero al cabo de pocos años la ciudad contaba con unos 50.000 habitantes y el Rey podía adorar a Atón en un gran templo nuevo. El Rey le dio a la ciudad el nombre de «Horizonte de Atón». Pero desde los primeros tiempos de la Egiptología se la conoce bajo el nombre de Ciudad de Amarna; dicho nombre no proviene de la época faraónica.

La Ciudad de Amarna ha sido investigada por arquitectos y urbanistas; existen también análisis sociológicos y económicos y, no menos estudios histórico-artísticos. Estatuas, relieves y pinturas, representando al Rey y a su Esposa Principal, Nefertiti, adornaban no sólo el templo del dios solar y el palacio real, sino también casas particulares. Hasta qué punto los habitantes de la ciudad apreciaban estas obras de arte por su valor estético, es algo que desconocemos. Ante todo, porque no se trataba de obras de arte que hubiera que admirar estéticamente, sino que se trataba de objetos de culto, creados y expuestos con el objetivo de adorar a la pareja real y al dios solar.

En lo que respecta a su calidad artesanal, las obras de arte de Amarna varían considerablemente. Por ejemplo, la estela Berlín 25478 (no publicada) proviene de una de las casas particulares pequeñas. Aquí vemos al Rey, y detrás de él a Nefertiti, adorando al dios solar. El artesano que creó esta estela estaba ciertamente fami-

liarizado con los fundamentos del arte del relieve egipcio, pero el resultado es crudo y desmañado. Dejando a un lado sus deficiencias estéticas, la estela cumple su objetivo político-religioso: al exponer la estela demostraba el donador su lealtad para con la pareja real y el dios solar.

* * *

De 1911 a 1914, realizó excavaciones en Amarna una expedición de la Deutsche Orient-Gesellschaft, en español, Sociedad Orientalista Alemana. El arqueólogo jefe era Ludwig Borchardt, fundador y director del Deutsches Archäologisches Institut, conocido como DAI, en El Cairo. En diciembre de 1912, los trabajadores encontraron las ruinas del taller de un escultor: rodeadas por un muro exterior había dos casas señoriales, así como una serie de estudios y habitaciones para los escultores que allí trabajaban. Al hombre que una vez fuera director de estos estudios se le conoce hoy día como el escultor Thutmosis. Probablemente vivía en la casa señorial más grande. La identificación nominal de Thutmosis se basa en un fragmento de marfil que fue encontrado en el patio entre las dos casas. Borchardt describe el fragmento como la tapa de un pequeño cofre. En realidad, se trata de la mitad de una anteojera¹.

Sobre la anteojera hallada por Borchardt se encuentran el título y el nombre de Thutmosis: «Supervisor de los trabajos; escultor Thutmosis». Este escultor poseía, evidentemente, al menos un caballo. Los antiguos egipcios no montaban a caballo, por regla general, sino que los utilizaban en pareja para tirar de un carro. Por lo tanto, Thutmosis debió haber poseído dos caballos y un carro. Antes de que se identificara la «tapa de cofre» de Borchardt como una anteojera, los egiptólogos habían supuesto que tanto los escultores, como otros artistas, ocupaban un lugar social relativamente bajo. Pero como la posesión de caballos y carros es la marca distintiva de la élite acomodada, llegamos a la conclusión, que un «Supervisor de los trabajos» y escultor como Thutmosis pertenecía a la élite.

* * *

Entre las obras halladas en la casa de Thutmosis se encuentra el busto pintado de Nefertiti. El busto no fue expuesto inmediatamente después de su llegada a Berlín, en 1913². Borchardt insistió en ocultar la pieza a los ojos del público. Él quería evitar que el Protectorado Inglés en Egipto se diera cuenta de que, debido a las leyes vigentes en aquel momento, un hallazgo tan notable tenía que quedarse en Egipto, y no que pertenecía a los excavadores.

Fue Heinrich Schäfer, el entonces director del Ägyptisches Museum de Berlín, el que en 1924, en contra de la voluntad de Borchardt, finalmente ordenó la exhibición del busto de Nefertiti en Berlín. El busto desencadenó en aquel entonces un entusiasmo tal que se mantiene hasta hoy día.

¹ Rolf Krauss, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* XX, 1983, p. 119-132.

² Krauss, *Jahrbuch PK* XXIV, 1987, p. 94-100.

Medio año después de la exposición pública del busto de Nefertiti en Berlín, Borchardt visitó el Museo Egipcio de El Cairo para solicitar un permiso de excavación para el DAI. Pierre Lacau, el entonces director del Museo y de la Administración de Antigüedades Egipcias, le exigió a Borchardt que se ocupara de la devolución del busto a Egipto, en caso contrario no recibiría el DAI ningún permiso de excavación. Borchardt no pudo corresponder a la demanda y Lacau no le concedió el permiso.



Ojo incrustado del busto de Nefertiti (ÄGM Berlín 21300); estado original; foto de Enero de 1913.

En el Museo Egipcio de Berlín se había decidido en 1930 la devolución del busto, pero el intento fracasó debido a la presión de la prensa alemana. Con posterioridad hubo otros intentos fallidos de hacer regresar el busto a Egipto. Continuando la política de Lacau, la Administración de Antigüedades Egipcias denegó permisos de excavación al DAI hasta los años 60.

* * *

Si observamos con atención en el atención el busto de Nefertiti veremos que está compuesto en su mayor parte por piedra caliza. Debajo de la pintura azul de la corona hay un revestimiento de estuco; también en los hombros se aprecia una capa de estuco. En la parte anterior de la corona falta hoy la cabeza de la cobra, aun-

que el cuerpo retorcido de dicha serpiente se ha conservado. Figuras de cobras, de metal o de otros materiales, pertenecen a la indumentaria tradicional de los Reyes egipcios y sus Esposas Principales. Dichas cobras son la encarnación de la diosa Uto que protege al Rey y a la Reina.



La misma pieza, después del examen de Rathgen en 1925: foto de 1994 por *M. Büsing*.

Los excavadores no pudieron encontrar el menor resto de la cabeza faltante de la cobra. Quienquiera que haya sido el que la desprendió, debió de haberla destruido completamente o la tiró en otro lugar. Como la cobra era el símbolo del título real, tenemos que interpretar esta acción como un acto de enemistad política hacia Nefertiti. La Reina se habría ganado tal enemistad como Esposa Principal de Ajenatón. Transcurrido muy poco tiempo después de su muerte, Ajenatón ya se había convertido en el enemigo acérrimo de una fuerte facción y sus imágenes fueron destruidas en todas partes.

Como se desprende de un bosquejo publicado por Borchardt, los excavadores encontraron a sólo 70 cm del busto de Nefertiti, un busto roto del Rey. Los fragmentos pudieron ser recompuestos. A diferencia del busto de la Reina, esta imagen de Ajenatón fue despedazada con gran odio³.

³ Ludwig Borchardt, *Porträts der Königin Nofret-Ete*, 1923, p. 30, *FIG. 2*.

Analicemos con exactitud el busto de Nefertiti. Borchardt describió el busto como la obra más llena de vida en todo el arte egipcio y como quintaesencia de quietud y armonía. Además afirmó, que si lo miramos directamente por la parte anterior, el rostro es completamente simétrico.

Pero, ¿está Borchardt en lo cierto? En su juicio tuvo él que confiar en lo que veía con sus propios ojos.. En una representación fotogramétrica del busto, observamos unas curvas de nivel como en un mapa geográfico. Lo importante es que en una imagen fotogramétrica como esta, se puede medir lo que sería imposible en una foto común, debido a distorsiones en la perspectiva.

Si uno dobla ambas mitades del rostro sobre el eje de simetría, advertimos que las líneas de contorno de los ojos, las cejas, la boca y las aletas de la nariz se corresponden. En lo que respecta a estos elementos fisonómicos, es el rostro de Nefertiti perfectamente simétrico, tal y como Borchardt había dicho. Si bien es cierto que las líneas de contorno del borde del rostro no se corresponden, ya que la mitad derecha es un poco más llena que la izquierda.

A esto se suma que el busto como tal es asimétrico. De una forma tan sutil que sólo se advierte en la imagen fotogramétrica, hizo el artista la corona más ancha de un lado que del otro. Esta diferencia la compensó haciendo el hombro del lado contrario más ancho⁴.

Ludwig Borchardt no pudo notar esta sutileza. La simetría del rostro lo inquietaba. A pesar de que —dijo él— el rostro es perfectamente simétrico, el espectador no duda ni un instante que «no está mirando un busto idealizado, sino la imagen, estilizada, pero a pesar de todo muy parecida, de una persona concreta, con una apariencia física muy acentuada»⁵.

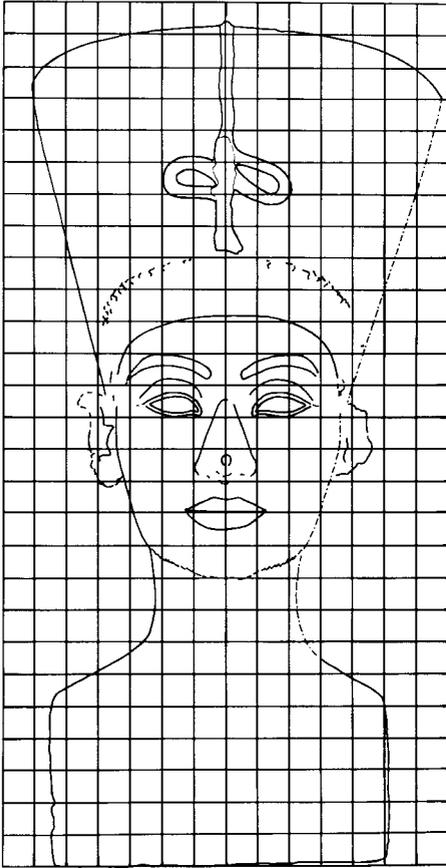
Lo que debió inquietar a Borchardt es el hecho, de que los rostros de personas reales nunca son perfectamente simétricos. Partiendo de esta suposición, Borchardt tendría que haber concluido que el rostro del busto de Nefertiti no era la representación de una persona específica, sino una idealización.

En este sentido, se expresó por primera vez el egiptólogo Rudolf Anthes en 1950, cuando dijo que la estructura formal del rostro de Nefertiti parece a primera vista artificial⁶. Cuando se estudia la literatura especializada referente al busto, se observa que no sólo Anthes reacciona críticamente ante el rostro de la Reina. Los adjetivos peyorativos que los egiptólogos han utilizado para caracterizar la belleza de Nefertiti van desde «seca», «fría» y «objetiva» hasta «artificial» e incluso «sin vida». Por otra parte, van las apreciaciones positivas desde «armónica» y «regular» hasta «inmaculada» e incluso «divina». No todas estas caracterizaciones deben ser tomadas en serio - por ejemplo, «divina» o «sin vida» son obviamente subjetivas o metafóricas, mientras que juicios como «armónica» y «regular» deben ser tomados literalmente, puesto que implican proporciones regulares.

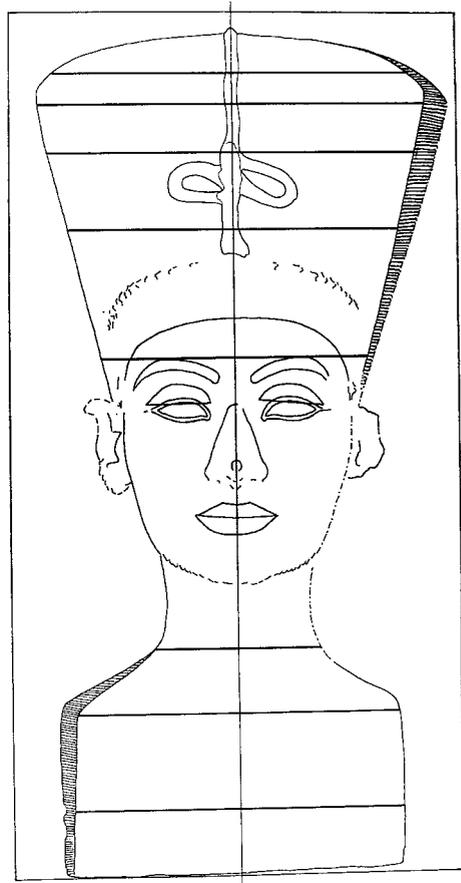
⁴ Krauss, Jahrbuch PK XXVIII, 1991, p. 144 ...*Ann.* 1.

⁵ Borchardt, Porträts, p. 33.

⁶ Rudolf Anthes, Die Büste der Königin Nofret Ete, 1954, p. 11.



Representación fotogramétrica del busto de Nefertiti con una cuadrícula superpuesta.



Representación fotogramétrica del busto de Nefertiti mostrando sus asimetrías.

Al crear y establecer las proporciones de sus relieves y esculturas, utilizaban los egipcios, como es bien conocido, líneas auxiliares y retículas cuadrangulares⁷. En una obra terminada, como lo es el busto de Nefertiti, han desaparecido todas las huellas de una posible retícula. Pero nosotros podríamos colocar una retícula sobre el busto, para hacer la prueba. Debido a las distorsiones en la perspectiva, no podemos combinar una retícula con una foto común, sino que tenemos que utilizar una representación fotogramétrica.

Si colocamos una cuadrícula «standard» sobre el busto, de manera tal que la línea inferior coincida con la base, caen los siguientes elementos fisonómicos sobre

⁷ Hans Wolfgang Müller, *Der Kanon in der ägyptischen Kunst, IV: Der 'vermessene' Mensch*, 1973, p. 9-31.

las líneas horizontales: el borde inferior de la barbilla, la línea divisoria de los labios, la base de la nariz, el borde inferior de los párpados y las cejas. Las aletas de la nariz aparecen perfectamente definidas por dos líneas verticales. Esta concordancia entre las líneas de la retícula y los elementos fisonómicos ha sido obviamente construida y no es nada casual. El modelo metrológico deseado por el artista puede ser considerado de números enteros, puesto que los elementos fisonómicos fundamentales se encuentran separados por distancias de una, dos, tres ó cuatro líneas de la retícula y no por fracciones de distancias⁸.

Tanto las apreciaciones positivas del rostro de Nefertiti, tales como «armónico» o «bello», así como también las negativas: «frío» y «sin vida», se pueden comprender como las reacciones subjetivas de espectadores que vagamente han notado que las proporciones del rostro están basadas en un modelo numérico.

Esta retícula fue descubierta hace unos años. Y todavía hoy día los egiptólogos no están muy seguros de cómo se debería clasificar la retícula de Nefertiti desde el punto de vista histórico-artístico. Un ejemplo de ello es el catálogo aparecido en 1996 con motivo de la exposición «The Royal Women of Amarna», que tuvo lugar en el Metropolitan Museum de Nueva York, y que fuera compilado por la egiptóloga Dorothea Arnold. Ella acepta que el busto de Nefertiti fue construido con la ayuda de una retícula, pero expone que ello fue un caso excepcional, limitado a dicho busto⁹. Pero esto sólo puede ser establecido después de un estudio minucioso de las otras imágenes de Amarna; la Dra. Arnold no ha llevado a cabo tal estudio.

Ella ve en el busto de Nefertiti un modelo de escultor, que sirvió como prototipo final para realizar otros modelos de la Reina, y que quizás por eso fue preparado con toda exactitud, con la ayuda de la retícula. Pero incluso en el caso de que el busto fuera a servir de modelo definitivo, ¿era necesario construir dicho modelo con la ayuda de una retícula, simétrico y enteramente proporcionado?

¿Cómo podemos saber definitivamente si el busto sirvió en realidad como modelo de escultor? La Dra. Arnold se apoya en este punto en Ludwig Borchardt, el cual introdujo dos razones por las cuales el busto debería ser interpretado como modelo de escultor. Una de sus razones tiene que ver con la forma del busto como tal. Según su postulado, un busto sería inútil para los ritos estatuarios egipcios, ya que un busto no puede representar una estatua completa. Desde que Borchardt formulara este postulado, los egiptólogos han descubierto más de 150 ejemplos de tales bustos. Hoy sabemos que estos bustos podían funcionar ritualmente como estatuas completas¹⁰.

La segunda razón de Borchardt, por qué el busto de Nefertiti no podría haber sido una estatua de culto, sino que necesariamente fue un modelo de escultor, se apo-

⁸ Krauss, *Jahrbuch PK XXVIII*, 1991, p. 148-151.

⁹ Dorothea Arnold, *in*: *The Royal Women of Amarna. Catalogue of the Exhibition in the Metropolitan Museum New York*, October 8, 1996 - February 2, 1997, p. 65-70.

¹⁰ Keith Bennet, *Bulletin of the Egyptological Seminar* 3, 1981, p. 43-70; F. Friedman, *Journal of Egyptian Archaeology* 71, 1985, p. 82.

ya en la cuenca vacía del ojo izquierdo. Inmediatamente después del hallazgo, era Borchardt todavía de la opinión, de que la cuenca del ojo izquierdo también habría estado incrustada originalmente. Borchardt prometió una recompensa al trabajador que encontrara la incrustación faltante, pero la búsqueda fue infructuosa.

Años después llegaría Borchardt a la conclusión, de que a la izquierda nunca hubo nada. Él llegó a esta conclusión porque no pudo encontrar en la cuenca vacía del ojo izquierdo huella alguna de pegamento. Pero, ¿cómo podía él saber si el ojo había sido pegado o quizás colocado de otra manera? Finalmente, Borchardt postuló que la cuenca del ojo izquierdo es demasiado lisa y no tiene profundidad suficiente como para llevar un ojo¹¹.

Habría sido muy fácil para Borchardt comprobar sus suposiciones. Lo único que tendría que haber hecho sería sacar el ojo derecho e investigarlo. Pero él decidió prescindir de tal investigación, porque no quería dañar el busto. En cambio, Heinrich Schäfer, el entonces director del Museo Egipcio de Berlín, no tenía ningún temor de dañarlo. Él permitió que Friedrich Rathgen, el director del Laboratorio Químico de los museos berlineses, desmontara el ojo derecho para su estudio. El ojo resultó ser una concha hueca de cristal de roca. Rathgen describió el iris y la pupila como cera de abejas coloreada de negro; lo blanco del ocular no es otra cosa que la piedra caliza del fondo de la cuenca del ojo¹².

Si miramos con atención la primera foto que se tomó del busto de Nefertiti, reconocemos iris y pupila, grandes y redondos. Rathgen raspó una parte de la masa negra y no se tomó el trabajo de arreglar el daño, lo que hubiera sido fácil. En lugar de ello, colocó sin más el ojo dañado en su sitio. Tomas especiales de mediados de los años 90, muestran todo lo que raspó Rathgen: a la derecha falta aproximadamente la quinta parte del iris y parece que también tomó una muestra en la esquina superior izquierda¹³.

Como el ojo derecho no es más que una concha hueca de cristal de roca, habría en la cuenca izquierda espacio suficiente para otro igual. El postulado de Borchardt de que la cuenca del ojo izquierdo sería demasiado lisa, demuestra ser falso.

Queda abierta la pregunta de cómo estaba pegado el ojo derecho. Rathgen no habla de ello y tampoco nos informa de cómo él lo volvió a colocar. Mi colega, el Dr. Karig —que dio una conferencia en Madrid hace algunos años— considera probable que el disco de cera negra sujetara por delante la concha de cristal de roca y por detrás estaría adherido a la piedra. Según su idea, sería entonces la cera misma el pegamento que sujetaba el ojo¹⁴.

Si alguna vez hubo en la cuenca hoy vacía del ojo izquierdo un ojo igual que el otro, se debería poder encontrar huellas de cera negra. Y ciertamente muestra la primera foto del busto las huellas de un material negro, y además en el lugar exac-

¹¹ Krauss & Hans-Georg Wiedemann, *Jahrbuch PK XXXIV*, 1997, p. 211-222.

¹² Alfred Lucas, *Ancient Egyptian Materials & Industries*, 3rd Ed., 1948, p. 123.

¹³ Krauss & Wiedemann, *Jahrbuch PK XXXIV*, 1997, p. 213 *Abb. 2*.

¹⁴ Krauss & Wiedemann, *Jahrbuch PK XXXIV*, 1997, p. 220.

to donde la parte posterior del iris estaría adherida a la piedra. Es, por tanto, muy posible, que en la cuenca izquierda haya habido originalmente un ojo, que luego resultó perdido.

Ninguna de las razones de Borchardt a favor de su interpretación del busto de Nefertiti como modelo de escultor parece ser concluyente. En realidad, Borchardt no dio razones, sino que presentó sus postulados más o menos arbitrariamente.

Hace una década, el egiptólogo Werner Kaiser, uno de los sucesores de Borchardt como director del DAI en El Cairo, presentó la tesis de que el busto berlinés habría servido en el culto al Rey¹⁵. Así pues, Thutmosis, el escultor principal, habría expuesto en su casa un busto del Rey y uno de la Reina y los habría adorado ritualmente. Cuando los habitantes abandonaron Ciudad de Amarna, 3 años después de la muerte de Ajenatón, también dejó su casa Thutmosis. No hubiera sido políticamente oportuno llevarse los bustos del culto de Ajenatón y Nefertiti, así que Thutmosis los colocó, junto con otras imágenes provenientes de su estudio que también representaban a la pareja real, en una habitación de su casa. Quizás penetró alguien después en la casa, rompió el busto del Rey y dañó el de la Reina, quizás esto sucedió al abandonar la casa.

* * *

Aparte del escultor principal Thutmosis, conocemos el nombre de otro escultor significativo de la época de Amarna - el escultor Bak. El Museo Egipcio de Berlín compró en los años 60 una estela, que muestra a este hombre y a su esposa. El texto de la estela contiene ruegos de ofrendas para la pareja; por ejemplo, una de las súplicas dice, que se le dé pan al hombre y vino a la mujer. El dios solar de Ajenatón aparece varias veces en el texto, pero el nombre del Rey como tal no se menciona¹⁶.

Sabemos de otros detalles acerca de Bak por un relieve en la roca de las canteras de granito en Aswan¹⁷. El relieve muestra a Bak como una figura pequeña, en adoración ante Ajenatón, cuya figura fue en gran parte eliminada después de la muerte del Rey. Ajenatón ofrenda incienso ante una estatua de su padre, el Rey Amenhotep III. Finalmente, vemos otra pequeña figura que igualmente ofrenda incienso a la estatua de Amenhotep III. Según la inscripción que la acompaña, se trata del padre de Bak, de nombre Men, que también fue escultor como su hijo.

La inscripción nos informa, además, que Bak no fue sólo un escultor, sino que sobre todo era un «Supervisor de los trabajos» y que a sus tareas se sumaba erigir para el Rey en Amarna «monumentos muy grandes». En una línea leemos que El Rey mismo había enseñado a Bak. Los egiptólogos interpretan a menudo esta línea literalmente, en el sentido de que Ajenatón instruyó a Bak y probablemente a otros escultores en preguntas del estilo artístico. Según esta interpretación, el Rey habría tomado parte en la concepción del estilo de Amarna. Está claro, sin embargo, que

¹⁵ Werner Kaiser, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 46, 1990, p. 280-285.

¹⁶ Krauss, *Jahrbuch der Berliner Museen* 28, 1986, p. 30-38.

¹⁷ Labib Habachi, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 20, 1965, p. 85.

la instrucción de Bak por parte del Rey no se refería a las preguntas del estilo artístico. El modismo formal de la instrucción recibida del Rey es conocida de otras épocas de gobierno. Siempre se trata del Rey, que instruye al «Supervisor de los trabajos», el cual era el responsable de la realización de los programas de construcción y no de la producción de estatuas y relieves. Y, como hemos dicho, Bak fue un escultor, pero también fue un «Supervisor de los trabajos», así que las enseñanzas del Rey deben referirse a sus actividades como maestro de obras¹⁸.



Anteojeras con los títulos y nombre del escultor Thutmose (Berlín ÄGM 21193).

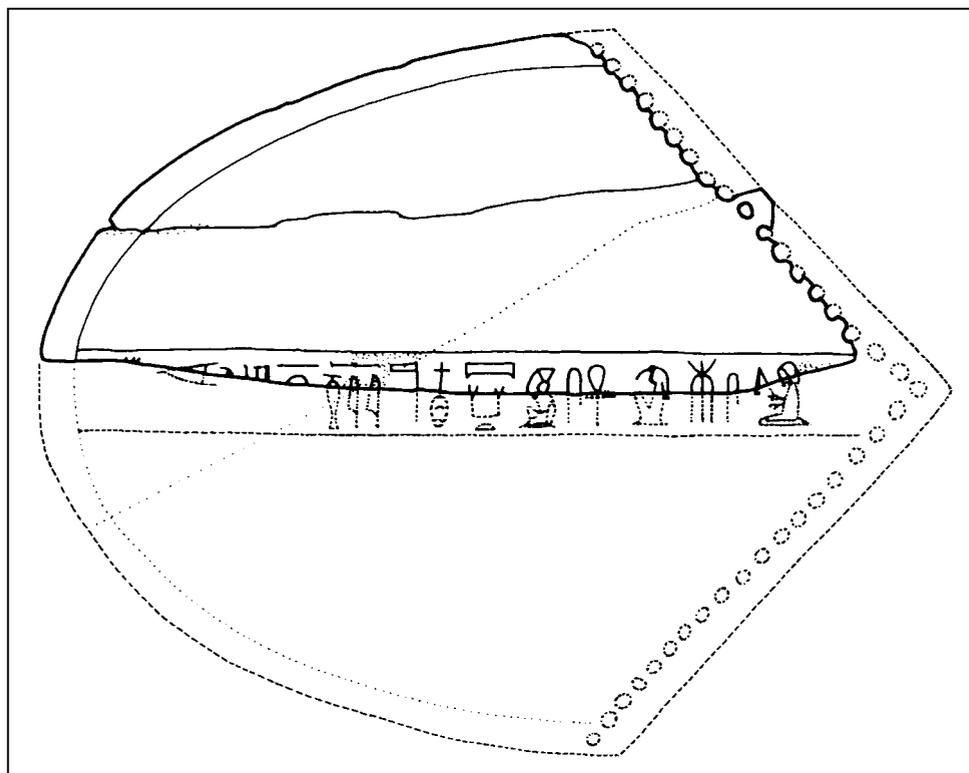
No hay ningún indicio de que Ajenatón haya jugado un papel activo en el desarrollo del estilo de Amarna. Es probable, sin embargo, que él influenciara dicho desarrollo, favoreciendo a un artista determinado y a su estilo.

El arte de Amarna se caracteriza no sólo por un nuevo estilo, sino también por nuevos temas para las imágenes, como «Júbilo en la audiencia» o «La pareja real viaja en carro del palacio al templo y de vuelta». Puede ser que el Rey haya jugado un papel a la hora de escoger tales temas.

Un tercer tema de imagen es la representación de la familia real, tal y como aparece en la conocida estela de Berlín número 14145. Dicha estela no procede de las excavaciones en Amarna, sino que fue comprada en el mercado de objetos de arte. La representación es sencilla: Ajenatón y Nefertiti están sentados bajo los rayos del dios solar. Tres princesas acompañan a sus padres. Ajenatón está besando a su hija mayor; una hija menor está sentada sobre las rodillas de Nefertiti, mientras que la tercera juega con un pendiente de su madre.

¹⁸ Krauss, *Jahrbuch der Berliner Museen* 28, 1986, p. 40-42.

Otra estela con la familia real pertenece al Louvre. Desgraciadamente, se ha conservado sólo en fragmentos. La reconstrucción muestra que Nefertiti y tres princesas están sentadas en el regazo del Rey¹⁹.



La misma pieza, restaurada.

No hace mucho tiempo, los egiptólogos suponían que los súbditos de Ajenatón debían haber contemplado con horror las estelas de la familia. En 1950 Henry Frankfort presentó al público que asistía a su conferencia la siguiente reacción: «What strikes one first here is the shoking display of private life of royalty»²⁰. En español: «Lo que llama la atención aquí es la escandalosa representación de la vida privada de la realeza». Pero, ¿se sentían los antiguos egipcios escandalizados? ¿Se trataba en realidad de una exhibición?

¹⁹ Cyril Aldred, *Akhenaten and Nefertiti*, 1973, no. 56.

²⁰ Henry Frankfort, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXI (3-4), 1958, p. 158.

Estas escenas de la familia real parecen provenir de escenas más antiguas, en las cuales los dioses eran los actores principales. Un ejemplo muestra al dios Amón en su papel mitológico de padre del Rey, besando a su hijo humano en presencia de dos diosas²¹. En principio, no hay ninguna diferencia entre Amón besando a su hijo y Ajenatón besando a su hija.

Probablemente se sintieron los contemporáneos de Ajenatón tan poco escandalizados con las escenas familiares, como en épocas anteriores con las escenas familiares del mundo de los dioses. Los egiptólogos eran los que se sentían ofendidos en sus sentimientos de decencia y dignidad, ya que sus reyes contemporáneos no se hubieran dejado retratar con la Reina y tres princesas sobre las rodillas.

* * *

Por último mencionaremos una novedad en el arte de Amarna, que nos permitirá pasar al tema de la religión. Al principio de su reinado, Ajenatón adoraba al dios solar en su apariencia tradicional, la de un hombre con la cabeza de halcón. Esta representación tenía en la época de Ajenatón más de un milenio de antigüedad. El disco solar sobre la cabeza de halcón pertenecía a dicha representación, así como la cobra, que se enrosca alrededor del disco y levanta, amenazadora, la cabeza. La cobra es la encarnación de la diosa Uto. Durante el milenio de historia egipcia anterior a la subida al trono de Ajenatón, Uto había sido la compañera del dios solar, que protegía a su señor con su ardiente respiración de sus enemigos.

Ajenatón introdujo una nueva representación del dios solar, en forma de disco, del cual se expanden los rayos solares, que terminan en manos humanas. Estas manos acercan a la nariz del Rey y de su Esposa Principal Nefertiti —y sólo a ellos— el jeroglífico VIDA.

La cobra también está presente en la nueva representación, pero ya no la vemos de lado sino de frente, y por regla general, lleva el jeroglífico VIDA colgado alrededor del cuello.

* * *

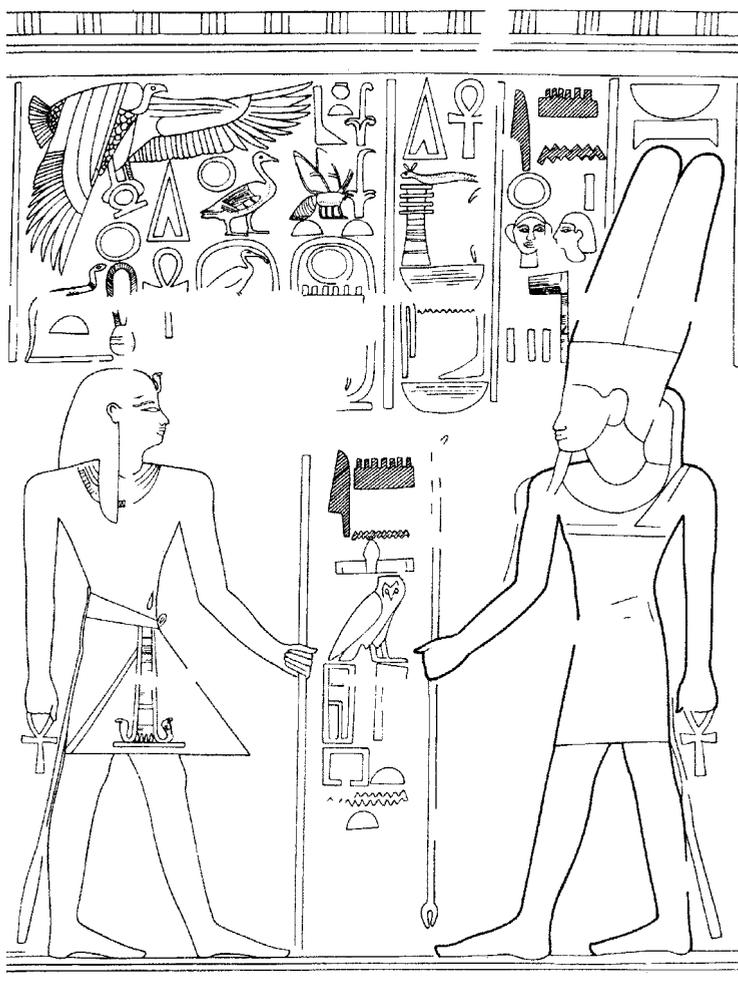
Según una opinión ampliamente difundida entre los egiptólogos, Ajenatón habría sido un monoteísta intolerante, que sólo permitía la adoración del dios solar Atón. En este sentido, Ajenatón habría perseguido a todos los demás dioses y diosas tradicionales de Egipto.

Pero, ¿cómo se explica entonces la omnipresente cobra, que no falta en ningún disco solar? ¿Se trata sólo de una decoración simbólica? ¿Cómo estar seguros de que la cobra no significaba para Ajenatón la diosa Uto, que acompañaba al dios solar como divinidad independiente?

No existe texto alguno de la época de Ajenatón que se refiera a la cobra, pero puede que hallazgos sin inscripciones nos ayuden. Mientras que el Rey en Amarna adoraba al dios solar, no pocos habitantes de la ciudad hacían ofrendas a otra divi-

²¹ Helmut Brunner, *Die Geburt des Gottkönigs*, 2. Ed., 1986, *Tafel* 11.

nidad, a una cobra. Varias docenas de pequeñas figuras de barro provenientes de casas de vivienda de Amarna representan a una cobra, algunas con un soporte para sacrificios²². Existe cierta probabilidad de que en este caso se trate de la misma cobra, —la diosa Uto—, la tradicionalmente conocida compañera del dios solar, la del disco solar en la época de Ajenatón.

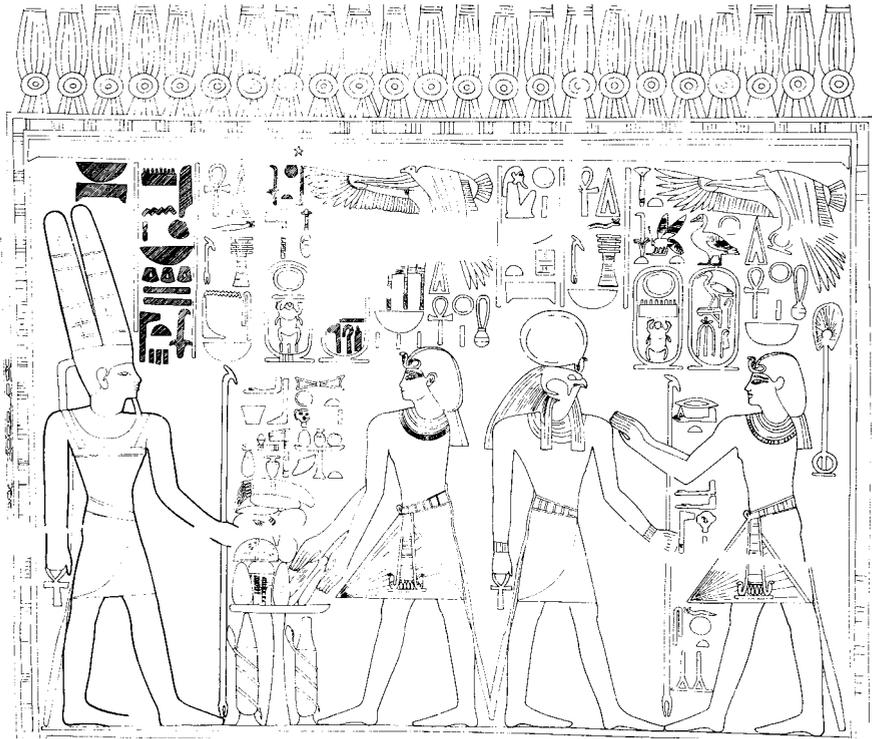


Relieve de Amada (CEDAE Amada IV, L 1-8); el nombre de Amon ha sido eliminado, pero no su epíteto *cabeza de los dioses*.

²² T. Eric Peet & C. Leonard Woolley, *The City of Akhenaten I*, 1923, Pl. XXIII 4-5. - *Pharaohs of the Sun. Akhenaten. Nefertiti. Tutankhamun. Exhibition-Catalogue Boston*, 1999, p. 257, no. 182.

Un grupo de estatuas en el Museo de El Cairo, muestran al padre de Ajenatón sentado entre las diosas Uto y Nejbet, ambas con la apariencia de mujer. Mientras que los hombres de Ajenatón no tocaron las figuras de la diosa Uto y del Rey, ellos eliminaron cuidadosamente la figura de Nejbet.

Nejbet era representada tradicionalmente con apariencia humana o en forma de buitre; ella era la protectora del Rey. Uto, en cambio, aparecía como cobra, pero también como buitre o con forma humana; ella protegía al Rey, como Nejbet.



Relieve de Amada (CEDAE Amada IV, P 6-10); un rey bajo la protección de Nekhbet y Wadjet; sólo el nombre de Nekhbet ha sido eliminado.

En los relieves del templo de Amada se encuentran representaciones de Uto y Nejbet como buitres. Un ejemplo muestra a uno de los predecesores reales de Ajenatón bajo la protección del buitre Nejbet, y a otro Rey bajo la protección del buitre Uto²³. Aquí, como en otros sitios, ordenó Ajenatón borrar el nombre de Nejbet,

²³ Le Temple d'Amada IV. Dessins par M. Aly, F. Abdel-Hamid, M. Dewachter, 1967, P 6-10.

pero no su figura de buitre. Un observador antiguo habría tomado a la figura sin nombre por el buitre Uto.

De esta forma, el borrado del nombre de Nejbet benefició a Uto. ¿Es posible concluir que Nejbet fue perseguida para favorecer a Uto? Es posible que, persiguiendo a Nejbet, Ajenatón haya tratado de elevar el rango de la diosa cobra, consiguiendo para ella el papel de única protectora del Rey.

Tal y como Ajenatón persiguió a la diosa Nejbet, él persiguió a Amón, el dios tebano y una especie de dios imperial egipcio. En la persecución de este dios los egiptólogos creyeron encontrar la prueba del monoteísmo exclusivo e intolerante de Ajenatón. Debido a nuevos datos, hay que corregir la interpretación actual. Hace 3 años, la egiptóloga suiza Susanne Bickel publicó nuevos ejemplos de dichas supresiones²⁴. Se trata de relieves procedentes del templo que construyera Amenhotep III, el padre de Ajenatón, para su propio culto funerario. También en este templo ordenó Ajenatón destruir los nombres y las imágenes de Amón.

En un relieve que mostraba al padre del Rey haciendo ofrendas a Amón, destruyeron los hombres de Ajenatón primero la figura de Amón, cubrieron la superficie dañada con estuco y crearon una figura del dios Ptah²⁵. Dicho estuco se ha caído en su mayor parte, pero la cabeza de Ptah con su gorro característico se ha conservado; también los jeroglíficos con el nombre de Ptah son legibles.

Ptah era el dios principal de Menfis, la segunda capital del Egipto antiguo, al sur de El Cairo actual. Aunque Ptah no se ocupaba en primer lugar de los muertos, los egipcios lo invocaban como una de las deidades útiles en el Más Allá. Cuando Ajenatón cambió una figura de Amón por una de Ptah en el templo funerario de su padre, estaba aceptando en cualquier caso al dios Ptah y no estaba actuando como un monoteísta.

Nuevamente, en otra escena, el padre de Ajenatón está ante Amón y la diosa Hathor²⁶. Mientras que los hombres del Rey no tocaron a la diosa, rompieron, sin embargo, el pecho de Amón, así como su cabeza con las largas plumas, pero no eliminaron el vientre, el delantal y las piernas. Después de cubrir las huellas de la destrucción con estuco, los escultores de Ajenatón formaron un nuevo torso, le agregaron la cabeza de halcón del dios Ptah-Sokar-Osiris y escribieron el nombre de dicho dios en jeroglíficos.

Como dios de los muertos, Ptah se unía con los dos dioses Osiris y Sokar en la trinidad divina Ptah-Sokar-Osiris. Y precisamente esta figura es la que Ajenatón considera adecuada para aparecer en el templo funerario de su padre.

La conclusión parece inevitable: Ajenatón consideraba no sólo a Ptah, sino también a Osiris y a Sokar como dioses - dioses cuya adoración a él personalmente

²⁴ Susanne Bickel, *Untersuchungen im Totentempel des Merenptah in Theben III. Tore und andere wiederverwendete Bauteile Amenophis' III.*, 1997.

²⁵ Bickel, *Untersuchungen*, p. 90f, Pls. 62, 86.

²⁶ Bickel, *Untersuchungen*, p. 90f, Pls. 27, 74.

quizás no le interesaba mucho, pero que eran aceptables en el marco del culto funerario de su padre.

También en las ruinas de la propia ciudad de Menfis han aparecido relieves que muestran al padre de Ajenatón adorando al dios Ptah. En un relieve en concreto, aparece el padre del Rey dos veces ante Ptah. Como en todas partes, los hombres de Ajenatón eliminaron uno de los cartuchos que formaban el nombre del Rey, aquél compuesto con el nombre del dios Amón. Pero las figuras y nombres del dios Ptah no fueron tocados. La misma situación se presenta en todas las representaciones o menciones del dios Ptah que conocemos. Las imágenes y los nombres de Ptah fueron sólo eliminados en los templos de Amón y en ningún otro lugar de Egipto.

Ptah no fue el único dios obviado de este modo, sino que, en general, Ajenatón sólo persiguió por todo Egipto a Nejbet y a las divinidades tebanas: el dios Amón y las diosas Mut y Amunet —las compañeras de Amón—, además de Jonsu, el niño divino de Amón y Amunet, y finalmente el dios Montu, la otra divinidad importante de la provincia. Los otros numerosos dioses no sufrieron fuera de los templos tebanos de Amón persecución alguna, y sobre todo no en sus propios templos²⁷. Toda explicación de la política de Ajenatón con respecto a los dioses no tebanos, tiene que tener en consideración tanto las destrucciones limitadas a Tebas, como el hecho de que fueran perdonados en el resto de Egipto. Quizás quería el Rey, por medio de estas actividades en los templos tebanos, aislar al dios Amón de las otras divinidades de Egipto.

Veamos finalmente el ataque directo a Amón por parte de Ajenatón. Según el eminente egiptólogo James Henry Breasted el ataque a Amón sería un aspecto especialmente obvio en la lucha de Ajenatón contra el politeísmo: «La palabra 'dioses' fue también borrada por herética, y los nombres de los dioses recibieron el mismo trato que el nombre de Amón»²⁸.

Breasted tiene razón cuando dice que la palabra «dioses» fue muchas veces borrada. Podemos observar un ejemplo claro en un relieve en el templo de Amada²⁹. Un Rey hace una ofrenda a Amón. La figura de Amón fue destruida en la época de Ajenatón, así como la inscripción correspondiente que lo califica como «Rey de los dioses». Según la interpretación de Breasted, la destrucción estaba dirigida hacia el plural «dioses». Pero, contradictoriamente, vemos que en el título real «El que cuida de todos los dioses», el plural «dioses» no fue eliminado.

En general, en el templo de Amada fue eliminado el plural «dioses» sólo en el título de Amón «Rey de los dioses»; en otros sitios, esta palabra quedó intacta. Por ejemplo, en la inscripción «Amón-Ra, Rey de los dioses», fue eliminada sólo la pa-

²⁷ Marc Gabolde, *D'Akhenaton à Toutankhamon*, 1998, p. 32-34. - D. Kessler, *Studien zur altägyptischen Kultur* 27, 1999, p. 201-222.

²⁸ James H. Breasted, *The Dawn of Conscience*, 1933, p. 280.

²⁹ Amada IV, J 16-20.

labra «Amón», de manera que la inscripción quedó: «Ra, Rey de los dioses»³⁰. En otro sitio decía la inscripción «Amón-Ra, cabeza de los dioses, Señor del cielo». Sólo el nombre de Amón fue eliminado, de manera que la inscripción se refería al dios solar: «Ra, cabeza de los dioses, Señor del cielo»³¹.

En base a estos y a otros numerosos ejemplos, podemos concluir, que Ajenatón no luchaba contra la idea de muchas divinidades, sino contra la pretensión de Amón de ser el «Rey de los dioses». Puede que a Ajenatón le molestara el alto rango de Amón. A su subida al trono, Amón había alcanzado la misma posición del dios solar. Habían sido los predecesores reales de Ajenatón los que elevaron a Amón de dios tebano a una especie de dios imperial egipcio. Además, tomando al nuevo dios y al antiguo dios solar Ra, habían creado la divinidad sincrética Amón-Ra, a la cual concedieron el rango de «Rey de los dioses». Pero como Ajenatón quería para el dios solar la primacía total, el conflicto con Amón era poco menos que inevitable.

Lo particular de su sistema religioso parece ser el rango real que Ajenatón estableció para el dios solar, creador del universo, y su compañera, la cobra, por igual. Por ello atacó Ajenatón a Amón, pues este dios era el rival del dios solar, y el Rey lo combatió como si fuera un enemigo político. La familia y los partidarios de Amón compartieron su destino. Igualmente venció Ajenatón a Nejbet, porque ella rivalizaba con la diosa cobra Uto, al ser la protectora del Rey. Las demás divinidades, por ejemplo Ptah, Osiris y Hathor, desde el punto de vista de Ajenatón, no constituían una amenaza para la posición real del dios solar.

Quizás podríamos formular la política religiosa de Ajenatón de la siguiente manera: el Rey quería tener en el mundo de los dioses el mismo rango y estado de cosas que él había logrado en su reinado egipcio para sí y su Esposa Principal, Nefertiti. En otras palabras, cuando Ajenatón establecía a la fuerza un monopolio para el dios solar y la diosa cobra, estaba creando un modelo mitológico para su propio poder terrenal, que él compartía con su Esposa Principal.

Traducción de *Silvia H. Feder*

³⁰ Amada IV, C 3.

³¹ Amada IV, L 4-5.