

ESTUDIO DE LA ICONOGRAFÍA ANDRÓGINA DE AKHENATÓN COMO ESTRATEGIA POLÍTICA Y RELIGIOSA

Jordi Ribera Sabaté
U.O.C.

1. Introducción

Con el ascenso al poder de Amenhotep IV se produjo un cambio de estilo artístico en Egipto en el que se empezaron a exagerar las formas características del cuerpo femenino, sorprendentemente en la figura del rey en primer lugar. La estatuaria y el relieve conferían al cuerpo de Akhenatón una apariencia sorprendente: una pelvis enorme, un vientre voluminoso, piernas delgadas, cráneo alargado, mejillas hundidas, mentón deforme, una boca gruesa con labios carnosos y unos ojos extremadamente alargados. Esta tipología de representaciones tan rupturistas no sólo se aplicaba al propio faraón sino que se extendía a otros miembros de la familia real, incluyendo a la propia reina Nefertiti y sus hijas, aunque de una manera menos exagerada.

Muchos historiadores han cuestionado las razones de la nueva iconografía real introducida por Akhenatón. Una de las primeras teorías fue que Akhenatón era, en realidad, una mujer disfrazada de hombre, y que seguía los pasos de la reina Hatshepsut. Esta teoría fue defendida por el egiptólogo francés Eugène Lefébvre en el siglo XIX, pero pronto fue descartada¹. En la actualidad, se han propuesto dos hipótesis principales para explicar estas representaciones: por un lado, que este

¹ C. Aldred, *Akhenaten King of Egypt*, Londres 1991, 231.

estilo era puramente simbólico y, por otro, que reproducía la apariencia real de un hombre enfermo.

Efectivamente, hay quien ve en este tipo de representaciones un simbolismo exagerado, presentando al rey con los atributos de un dios universal, «the father and mother of everything he has created»². Dado que el arte se utilizaba como una forma de expresión y de comunicación, Akhenatón expresaba este hecho teológico simulando las características femeninas, enfatizando una idea fundamental con tintes teológicos: son las mujeres las que crean la vida humana. Entre los defensores que se han ido decantando por esta explicación a lo largo de la historia encontramos, por ejemplo, al arqueólogo estadounidense de principios del siglo xx, James H. Breasted, que opinaba que Akhenatón fue un hombre que sentía a dios en él, dando lugar a unas estatuas puramente simbólicas³. Por otra parte, no son pocos los investigadores que han apuntado que el faraón podría haber sufrido algún tipo de enfermedad o defecto físico, como el egiptólogo francés Alexandre Moret o el alemán Adolf Erman, también de principios del siglo xx, que se inclinaban en afirmar que el joven rey estaba físicamente enfermo y que los escultores nos habían legado fielmente su cuerpo. Incluso algunos investigadores más actuales han intentado asociar varias enfermedades y síndromes con el rey, basándose exclusivamente en los análisis físicos de sus extrañas representaciones. Patologías como el síndrome de Froelich⁴, el síndrome de Klinefelter⁵, un cuadro de hipertensión portal junto con una enfermedad cardíaca⁶, distrofia miotónica⁷, o el síndrome de Marfan⁸, entre otros, han sido aportados como posibles enfermedades, siendo el síndrome de Marfan el más aceptado por los que defienden que el faraón realmente era un hombre enfermo.

² D. Laboury, «Amarna art», en K. Cooney – W. Wendrich (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Ángeles 2011, 7-18, 11.

³ J. H. Breasted, *A History of Egypt: From the earliest time to the Persian conquest*, Nueva York 1909, 355.

⁴ C. Aldred, *op. cit.*

⁵ B. Z. Paulshock, «Tutankhamun and his brothers familial ginecomastia in the Eighteenth Dynasty», *JAMA* 244 1980, 160-164.

⁶ P. Ghalioungui, *Health and healing in Ancient Egypt*. El Cairo 1965.

⁷ G. Cattaino – L. Vicaro, «Myotonic distrophy in Ancient Egypt», *Eur Neurol* 41, 1999, 59-63.

⁸ A. Burrige, «Did Akhenaten Suffer From Marfan's Syndrome?» *The Biblical Archaeologist* 59, 1996, 127-128.

Si bien podrían existir rasgos físicos reales que Akhenatón extendió al arte con el objetivo de expresar una nueva idea de la autoridad política y religiosa, no existen pruebas concluyentes que demuestren que el faraón hubiera sido una persona enferma. Es por ello que, en este artículo, por medio del estudio de fuentes primarias de carácter iconográfico y del análisis de diversos trabajos de investigación sobre este tema, se pretende rechazar las diferentes patologías que se le han atribuido al rey y se ofrecen argumentos que apoyan el simbolismo bajo su iconografía andrógina.

El periodo de Amarna tuvo una gran importancia en la historia de Egipto, siendo, sin duda, uno de los más intrigantes y significativos. Estudiarlo ayuda a entender los complejos secretos de una etapa oscura y singular. Si bien fue un episodio efímero y concreto, su impacto fue enorme⁹. Quizá se trata de uno de los eventos más importantes de la historia religiosa y cultural de la civilización egipcia. Además, el intento futuro de borrar la huella de Akhenatón, de una manera rápida y dura, creó una fascinación generalizada por este breve periodo e hizo de este faraón una de las figuras más enigmáticas de la historia. Examinar la función de las representaciones del rey como parte de este episodio “revolucionario” de la historia de Egipto permitirá comprender en mayor medida este fenómeno con implicaciones religiosas, políticas y sociales.

2. Contexto histórico y cultural

2.1. Los precedentes de Amarna y la revolución de Akhenatón

El Reino Nuevo, que es entendido como uno de los periodos más brillantes y atractivos de la historia de Egipto en términos políticos y artísticos, ha sido objeto de estudio e interés constante. El periodo ha sido considerado representativo y típico —quizás de una manera un tanto excesiva— de lo que fue y significó la civilización egipcia en su conjunto. En parte, esta percepción se debe a que se trata de un periodo en el que Egipto alcanzó su mayor expansión territorial, al tiempo que

⁹ J. Assmann, «Die “Häresie” des Echnaton. Aspekte der Amarna Religion», *Saeculum* 23, 1972, 109-126, 109; B. J. Kemp, «Tell el-Amarna», en W. Helck – W. Westendorf (eds.), *Lexikon der Ägyptologie*, Wiesbaden, 1986, 309-319, 309; C. Traunecker, «Akhénaton et sa légende», en Bordas (eds.), *Égypte*, París 1984, 159; y B. G. Trigger – B.J. Kemp, *Ancient Egypt. A social history*, Cambridge 1983, 203.

gozaba de una coyuntura positiva en la política y en la economía¹⁰ que permitió que alcanzase un esplendor cultural sin igual.

Uno de los faraones más destacados de principios de este periodo fue Amenhotep III, que disfrutó de uno de los reinados más largos atestiguados (38 o 39 años). En este momento, las relaciones con Asia eran excelentes y el soberano pudo dedicarse a una actividad constructiva sin precedentes, indicando que el país estaba bien gobernado y con gran disponibilidad de recursos¹¹. Fue por esta influencia oriental que se empezaron a debilitar los cánones tradicionales del arte faraónico, permitiéndose al arte egipcio llegar a una sofisticación sin precedentes y haciendo de Amenhotep III el precursor de algunos de los elementos atestiguados a posteriori en la producción artística de Amarna, nombre que habitualmente se ha utilizado para referirse al reinado de Amenhotep IV o Akhenatón.

Amenhotep IV, hijo y sucesor de Amenhotep III, llegó al trono siendo un niño. La vida política en aquellos tiempos giraba alrededor de los poderosos sacerdotes tebanos del dios del momento (i.e. Amón), un clero que sin duda alguna debía hacer sombra sobre la propia institución de la realeza. Esta situación podría haber sido vista por Amenhotep IV con disgusto ya desde pequeño. Durante su reinado llegó a su fin el proceso natural de reforma política y religiosa que se había ido desarrollando con cierta convicción desde los tiempos de Hatshepsut y Thutmosis III¹². Con el fin de restaurar la autoridad absoluta de la figura sagrada del faraón y reformular los dogmas principales de la doctrina religiosa de Heliópolis, el gobierno de Amenhotep IV intentó debilitar el poder de los diversos grupos sacerdotales a lo largo del Alto y el Bajo Egipto, que habían acaparado grandes riquezas, el control de extensas propiedades y un gran poder político. Para ello, se valió del monoteísmo y de la creación de una nueva capital, Akhetatón (la moderna Tell el-Amarna), a mitad de camino entre Menfis y Tebas, huyendo así de la proximidad del templo tebano de Amón. El monoteísmo impulsado por Amenhotep IV reconocía al disco solar (Atón) como único dios, a la vez que elevaba al faraón a una posición de especial importancia como garante indispensable de la divinidad. Aquí, el faraón cambió de nombre, abandonó Amenhotep (que significa ‘Amón está satisfecho’) por Akhenatón (‘útil a Atón’), para enfatizar sus relaciones fundamentales con el dios y, en consecuencia, anunciar su abandono definitivo del

¹⁰ A. J. Spalinger, *War in Ancient Egypt: The New Kingdom*, Nueva Jersey 2008, 140.

¹¹ J. M. Galán, «El Reino Nuevo I: La construcción del imperio», en J.M. Parra (coord.), *El Antiguo Egipto*, Madrid 2009, 358-381, 362.

¹² *Ibid.*, 363.

culto al dios Amón. Sin embargo, la religión atoniana partía en cierto modo de las creencias tradicionales egipcias. Akhenatón se proclamó hijo de Atón y su único profeta, de manera que el resto de los mortales dependían de la mediación del rey para acercarse al dios, ya que para ellos era espiritualmente remoto e inaccesible. Con el cambio religioso promovió también un cambio en los usos artísticos, por el que las representaciones humanas se volvieron más realistas, abandonándose las convenciones utilizadas hasta entonces.

La revolución religiosa —y en cierta medida artística— que generalmente se ha atribuido al reinado del faraón Amenhotep IV, había ido madurando a lo largo de los dos reinados anteriores. Bajo Thutmosis IV, y en especial durante el largo periodo en que ocupó el trono Amenhotep III, se había promovido el culto solar, no sólo respecto del halcón que representaba al dios Ra-Horakhty, sino también por la mayor importancia que se concedía al disco solar en sí. De este modo, cuando accedió al poder Amenhotep IV, el camino parece haber estado ya marcado y al faraón le debió costar muy poco poner en práctica sus ideas religiosas¹³. Lo que había sido una corriente se convirtió en un dogma.

2.2. La concepción egipcia de la realeza

En Egipto, la realeza era dual y se centraba en los dos ámbitos de acción del rey: el cosmos y la tierra. El rey era el representante y portador de los poderes divinos para mantener el orden cósmico, la *maat*; pero el monarca también representaba la más alta autoridad legal del país, donde era el juez supremo del sistema político. A pesar de haber asumido este sistema político de carácter divino, los egipcios entendían a la perfección las limitaciones del líder político humano que ostentaba el cargo. En términos de dogma y de legitimidad de la institución, la naturaleza humana del monarca limitaba ciertas funciones de éste como, por ejemplo, sus años de reinado o su capacidad física para llevar a cabo los planes de los dioses. Por ello, existían mecanismos de la institución que regulaban estas eventualidades, como la sucesión de Horus en el trono de Osiris o los rituales de renovación de poder (i.e. festival *Sed*). En términos oficiales, la construcción de una ideología de estas características necesitaba de un aparato estatal de propaganda y difusión. Es por ello, que desde el principio existieron eventos importantes en los que el rey se desplazaba a diferentes regiones del país para hacer fuerte

¹³ L. Manniche, *L'Art égyptien*, París 1994, 181.

su presencia entre los gobernantes provinciales, extender la red de contactos más allá de la corte, reclamar pagos para el estado y reivindicar, mediante ceremonias rituales, el papel de la corona¹⁴. Además de estas actividades, la monarquía egipcia diseñó desde muy pronto un entramado de centros económicos permanentes que enriquecían el tesoro y fortalecían el prestigio ideológico de la corona.

La percepción de la realeza fue cambiando durante los más de tres mil años de historia egipcia. Entre otros, se observa una disminución del poder real en ciertos momentos y una reafirmación de las prerrogativas reales en otros¹⁵. El aspecto humano de la monarquía hizo que la institución experimentara ciertas fluctuaciones en función de las condiciones históricas y sociales, así como de la personalidad y el juicio del monarca del momento. Durante el Reino Antiguo, se decía que el rey tenía los poderes de los dioses y era considerado “hijo” del dios sol, Ra. Sin embargo, más adelante, desde el Reino Medio hasta la época grecorromana, aparecen en la literatura expresiones del comportamiento humano y falible del rey. Estas referencias constituyen una prueba incuestionable de que los egipcios eran conscientes de la vertiente humana de su soberano. La divinidad del faraón, pues, era un problema que intentaban resolver con fórmulas y definiciones siempre nuevas. A lo largo del Reino Medio y del Segundo Periodo Intermedio, con sus profundas transformaciones político-religiosas, se proyectaron nuevos principios ideológicos que apoyaron la relación del monarca egipcio con la deidad dominante del momento, el dios Amón de Tebas. Sin embargo, no se abandonaron los fundamentos teológicos que habían sustentado la monarquía durante la época anterior, introduciendo la figura de Amón-Ra. Durante el Reino Nuevo, la deificación del rey se volvió una práctica establecida que permitió que fuese adorado en vida como un dios¹⁶. Además, se desarrollaron políticas de legitimación y deificación a gran escala en las que se justificaba la filiación directa del rey con los dioses predominantes¹⁷.

Durante el reinado de Amenhotep III se renovaron las bases funcionales y simbólicas sobre las que se construía la realeza egipcia. Mediante su acción de gobierno, Amenhotep III modificó los términos de las relaciones que unían al rey

¹⁴ A. J. Morales, «Los dos cuerpos del rey: cosmos y política de la monarquía egipcia», *Arys* 12, 2014, 47-86, 59.

¹⁵ H. Frankfort, *Reyes y dioses*, Madrid 1981, 80-81.

¹⁶ D. P. Silverman, «Divinity and deities in ancient Egypt», en E. Shafer (ed.), *Religion in ancient Egypt: gods, myths, and personal practice*, Nueva York 1991, 58-87, 65.

¹⁷ A. J. Morales, *art. cit.*, 66.

con la deidad y retomó el dogma de la realeza divina que hacía del soberano un descendiente directo del dios. Además, hizo erigir colosos reales, representaciones de un Amenhotep divinizado y estatuas de culto. En consecuencia, actualizó las formas de expresión de la realeza e instauró bajo normas nuevas el culto al rey viviente¹⁸. En este contexto, la devoción a Atón, el culto a la monarquía y el carácter monumental de sus templos y colosos permiten señalar que, en parte, la concepción de la realeza de Akhenatón fue un producto derivado del proceso de mayor centralización iniciado por su padre.

2.3. El arte egipcio tradicional y la irrupción del arte amarniense

Los egipcios no entendían el arte como hacemos en la actualidad: se trataba del apoyo propagandístico del poder del estado y de la religión, y tenía un carácter mágico y simbólico, pragmático, no estético¹⁹. Como indica la especialista en arte egipcio, Susana Alegre, el arte fue el medio a través del cual la estructura de la sociedad egipcia, el estado centralizado, la divinización del faraón, los diferentes dioses de su panteón y, de manera muy especial, las creencias en el más allá, tomaron forma e imagen²⁰. El arte tenía la capacidad de transmitir conceptos ideológicos fundamentales de una manera visual y fácilmente inteligible, así como de perpetuar estos conceptos eternamente²¹. Las principales características de la escultura egipcia eran la utilización de la piedra (material duro), la ley de la frontalidad (figura destinada a ser vista principalmente de frente), la visión rectilínea y su idealismo. Las estatuas más representadas solían ser las figuras de los dioses y los reyes, con el objetivo de exaltar su persona a través del arte, buscando la perfección y no la realidad²². Sus características principales se podrían resumir en que eran rígidas, estáticas, sin movimiento, sin muestras de sentimientos o emociones, con expresiones serenas y sin edad, brazos pegados al cuerpo y uso de ojos artificiales de pasta vítrea para acentuar la profundidad de su mirada. Además, la ley de frontalidad se fundamentaba en el principio de reflejar el aspecto estable y firme del faraón y de los dioses como seres inmutables y eternos.

¹⁸ G. Gestoso, «Atonismo e imperialismo», *DavarLogos* 1, 2002, 163-187, 171.

¹⁹ J. Baines, «On the status and purposes of ancient Egyptian art», *CAJ* 4, 1994, 67-94.

²⁰ E. Alegre Carvajal, *El arte en el antiguo Egipto*, Madrid 2006, 54.

²¹ J. Malek, *Egipto: 4000 años de arte*, Londres 2003, 4.

²² C. Aldred, *Arte egipcio en el tiempo de los faraones 3100-320 a. C.*, Londres 1993, 27.

Los artistas estaban sometidos a unas normas de representación inalterables, por lo que el arte egipcio era bastante monótono, repetitivo y falto de originalidad. Aun así, se pueden apreciar ciertas variaciones desde el Reino Antiguo, donde la representación del faraón llega a una manifestación de dominio total con los rasgos completamente idealizados, pasando por el Reino Medio, donde aparece cierto realismo con predominio de una expresividad rica que deja ver el paso de la edad, hasta llegar al Reino Nuevo, en el que el arte egipcio se encamina hacia una captación más realista, sobre todo en el periodo de Amenhotep III, con un ablandamiento de las formas y con estatuas que revelan con franqueza su obesidad y las facciones arrugadas de sus últimos años. Este estilo naturalista culmina en el reinado de Amenhotep IV²³.

Por todo ello, el Reino Nuevo se contempla como una etapa de esplendor en el arte. El contacto con otros pueblos y las campañas imperiales extranjeras, fundamentalmente las sostenidas con Asia, no tardaron en provocar grandes modificaciones en la estética egipcia que, a su vez, mantuvo inalterada su peculiar personalidad. Debido a estos intercambios culturales, las pinturas comenzaron a reflejar una variedad y diversidad de personajes hasta entonces inexistente²⁴, al mismo tiempo que suavizaron sus formas y se hicieron más naturales. Los rasgos físicos también cambiaron, quizás en parte debido a la simbiosis de los faraones con princesas asiáticas o la mayor presencia nubia. Otra característica fue la estilización de la figura humana²⁵. La gracia en la representación femenina, la esbeltez de las figuras masculinas y los ágiles y elegantes movimientos hablan de un abandono del estricto canon de representación de las figuras y de la introducción de una nueva visión (véase fig. 1), más exquisita y delicada que, en definitiva, refleja un nuevo ideal de belleza²⁶.

²³ *Ibid.*, 166.

²⁴ E. Alegre Carvajal, *op. cit.*, 179

²⁵ P. A. Aguledo Rendón, «Cuerpos ideales/Deformaciones naturales: Una aproximación a la concepción de arte y sus transformaciones en el Imperio Nuevo (Egipto)», *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte* 10, 2015, 136-149, 138.

²⁶ E. Alegre Carvajal, *op. cit.*, 180.

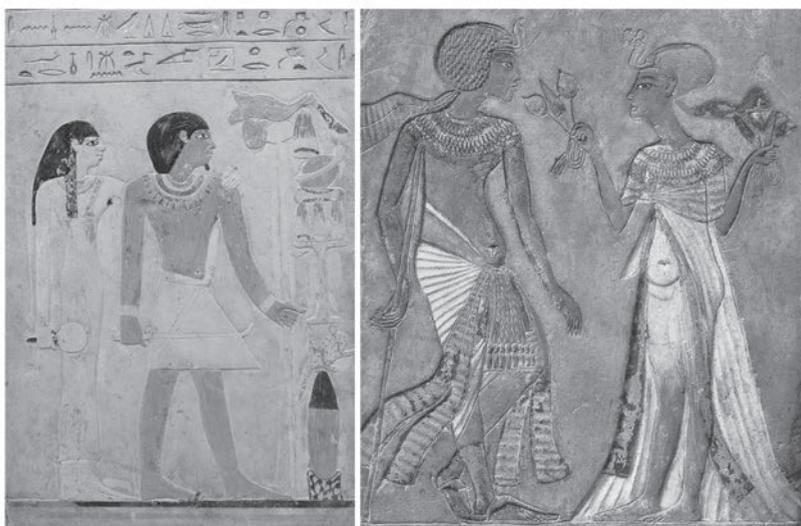


Fig. 1. Izquierda: Estela de Dedu
(Dinastía XI, Metropolitan Museum of Art de Nueva York, EEUU) /
Derecha: Tutankhamón y una doncella de Amarna
(Dinastía XVIII, Neues Museum de Berlín, Alemania)

En concreto, en los reinados de Amenhotep III y Amenhotep IV se identifican dos corrientes artísticas: una conservadora, que respeta las leyes antiguas de simetría y proyección clara de los objetos, que busca la claridad absoluta del cuadro; y otra mucho más innovadora²⁷. Pero el arte no sólo se transforma por el nuevo papel internacional de Egipto; también lo hace por sus propias reformas internas. La diferente posición de la monarquía respecto al poder de la casta sacerdotal, el asfixiante culto a Amón y la nueva interpretación de la naturaleza divina del faraón, son elementos que se deben tener en cuenta²⁸. En este contexto, el tamaño de las obras se hizo gigantesco y la glorificación del rey en la escultura y la arquitectura alcanzó cotas desconocidas hasta entonces.

Aunque efímera, la llamada “revolución amarniense” significó un periodo muy interesante del arte egipcio en el que se pasó del hieratismo monumental a un curioso y descarnado naturalismo. Adaptar el arte suponía también contribuir a la

²⁷ P. A. Aguledo Rendón, *art. cit.*, 138.

²⁸ E. Alegre Carvajal, *op. cit.*, 180.

gran revolución religiosa, escapar al control que ejercía el clero de Amón sobre la representación de imágenes divinas y liberarse de sus cánones hieráticos²⁹. En Egipto era innegable la relación entre arte y religión, por lo que la ideología en uno tenía efectos en el otro³⁰. Akhenatón construyó un arte original que se correspondía con su visión del hombre y del universo, una percepción que, en realidad, ya había iniciado su padre³¹.

El periodo de Amarna propició múltiples innovaciones respecto a lo que había sido el arte egipcio hasta ese momento. Ofreció un nuevo canon de representación de la figura humana, y con ello una particular estética; de hecho, introdujo una inusitada visión del faraón, no sólo por la diferente manera de abordar la representación de los rasgos del cuerpo y la cara, sino también por los nuevos temas tratados. Se creó un original modelo de templo y una manera diferente de personificar al único dios, que abandonó las formas antropomorfas o zoomorfas y adquirió apariencia de cuerpo celeste, de disco solar; éste fue representado de manera sencilla, con rayos solares, algunos de los cuales terminan en manos minúsculas que sostienen un *ankh* (signo de ‘vida’), reflejando los beneficios aportados por la divinidad a los líderes³². En paralelo, además, se procuró disipar cualquier imagen que pudiera recordar a otras figuras divinas que no fueran el Atón.

Aunque se trató de un periodo efímero, se evidencia una clara evolución en el arte amarniense. Los primeros retratos reales de esta época responden puramente a lo que se conoce como manierismo amarniense, caracterizado por el alargamiento del canon, exagerando y deformando los rasgos hasta casi llegar a la caricatura. Con el tiempo, este fuerte manierismo inicial se fue atenuando hasta llegar, al final del reinado, a representaciones más cercanas a las tradicionales egipcias con un estilo más suavizado. A esta fase corresponden las mejores piezas del periodo, como el busto de Nefertiti, sin duda alguna la obra maestra del arte de Amarna.

En cuanto a la iconografía de los relieves, es reseñable la transformación que se produce desde las imágenes estereotipadas cargadas de divinidad y los relieves tradicionales hasta la ausencia de la solemnidad con la que el rey y su familia se mostraron públicamente. El arte plasmó la imagen de una familia real atípica, representada en escenas de la vida cotidiana. Por primera vez, las imágenes muestran momentos de absoluta privacidad de la familia reinante que no tienen

²⁹ C. Jacq, *Néfertiti et Akhénaton*, París 1990, 141.

³⁰ P. A. Aguledo Rendón, *art. cit.*, 138.

³¹ L. Manniche, *op. cit.*, 189.

³² E. Alegre Carvajal, *op. cit.*, 204.

paralelo en el arte egipcio. El rey se muestra, no sólo en sus funciones oficiales, sino también en el papel de padre besando a sus hijas, sentadas en sus piernas o jugando. Antes de Amarna, la familia real fue el modelo de una dignidad sagrada, de la que se excluían la familiaridad y el sentimentalismo. Akhenatón no niega los antiguos valores, pero cambia su medio de expresión, ya que la familia real continúa siendo, efectivamente, sagrada.

Hay otra característica del arte de Amarna que ha sido ignorada en gran medida, pero cuyas implicaciones podrían ser incluso más revolucionarias. Se trata de un nuevo intento de representar el espacio en dos dimensiones. Esto implicaba necesariamente un intento del artista de dar una ilusión de profundidad dentro de los confines de la escena que estaba representando en relieve o pintura³³. La apariencia de profundidad en un campo bidimensional sólo se pudo conseguir por medio de la introducción de la perspectiva. Para conseguir esta sensación de perspectiva se representaban completos los personajes que estaban en primer plano, pero sólo los contornos de los que estaban detrás. Desde comienzos del Reino Nuevo, por ejemplo, el artista egipcio siempre había sabido distinguir la mano derecha de la izquierda, aunque no siempre las representaba correctamente en la misma figura, sobre todo cuando estaba orientada hacia la izquierda. En el periodo de Amarna, en cambio, además de representar la lateralidad (las dos manos y los dos pies), se percibe con frecuencia un esfuerzo para considerar las manos desde un punto de vista nuevo y representarlas debidamente en un contexto espacial, diferenciando derecha e izquierda, al igual que los pies³⁴. Otro rasgo característico del estilo amarniense que vemos desde los primeros tiempos es su extraordinario sentido del movimiento y la velocidad, con una libertad de expresión artística, cuya influencia perduraría en el arte egipcio durante siglos.

El arte de Amarna implicó, en algunos casos, una renovación, y en otros, una innovación plena de las normas y estilos artísticos. Es un arte que puede ser caracterizado como “naturalista” y “realista”. El naturalismo no implica un realismo absoluto o una fidelidad fotográfica, sino más bien un propósito excesivo de servir a la naturaleza, que en algunas ocasiones llega a la deformación. Los retratos del rey, su familia y los altos funcionarios se diferenciaban notablemente de los realizados en épocas anteriores, donde los rasgos personales quedaban escondidos por el tipo idealizado que mejor podía servir a la eternidad. Durante el reinado de Akhenatón, la eternidad no tuvo un papel preponderante, ya que el arte trató de

³³ C. Aldred, *op. cit.*, 178.

³⁴ L. Manniche, *op. cit.*, 204.

captar lo momentáneo y de destacar la línea, el ritmo y el dinamismo de las formas³⁵. Uno de los objetivos del arte amarniense fue este abandono en las formas artísticas del concepto de una realidad eterna e inmutable, y la adopción de un mundo regido por los aspectos de la vida cotidiana. Sin embargo, la iconografía oficial se centró, sobre todo, en la vida del faraón y en sus rituales con el Atón³⁶, donde el rey aparecía «embraced by the sun's rays»³⁷. Esto supone un cambio respecto a la iconografía tradicional de interacción entre el dios y el rey, con una representación exclusiva de las acciones de Akhenatón bajo los auspicios de la divinidad. El arte observado en las tumbas tradicionales egipcias incluía referencias a la vida de su propietario y se centraba en asegurar su éxito en la otra vida. En cambio, en las tumbas de Amarna, el arte estaba centrado en el día a día de la familia real y en su adoración al dios único³⁸ sin hacer mucha referencia al propietario de la tumba ni a su familia.

La ruptura brusca de los marcos rígidos del arte oficial afectó, fundamentalmente, a la figura humana. La transfiguración iconográfica indujo un alargamiento de los cuerpos³⁹, reemplazando las proporciones humanas irreales y la rigidez del pasado. En la forma de representar a los personajes se puede apreciar que el arte de Amarna exagera las formas características del cuerpo femenino, sobre todo en la figura del rey (véase fig. 2). En este contexto, el cuerpo del hombre se representa casi del mismo modo que el de la mujer hasta un grado que no volverá a atestiguar, lo que en el pasado ocasionó muchas discusiones sobre la sexualidad de Akhenatón. En el templo de Karnak se encontraron representaciones de Akhenatón poco ortodoxas, tanto en sus relieves como en sus estatuas. El arte tradicional egipcio mostraba al rey con un aspecto físico favorecido y musculoso, y su cara con un estilo de retrato cuidadosamente elaborado. En cambio, Akhenatón estaba representado con una barriga gorda y caída, caderas anchas, piernas y brazos delgados, las manos alargadas y una cara alargada y ciertamente demacrada⁴⁰, alejándose de las formas más discretas, aunque más proporcionadas, del estilo clásico. Estos cambios en la figura del faraón también afectaron a su esposa, Nefertiti,

³⁵ G. Gestoso, *art. cit.*, 180.

³⁶ L. Manniche, *op. cit.*, 199.

³⁷ D. Laboury, *op. cit.*, 7.

³⁸ J. Williamson, «Amarna period», en W. Grajetzki – W. Wendrich (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Ángeles 2015, 2-4, 2.

³⁹ D. Laboury, *op. cit.*, 11.

⁴⁰ J. Williamson, *op. cit.*, 4.

y a sus hijas, las princesas, aunque no de una manera tan exagerada⁴¹. De modo sorprendente, la remodelación exagerada del físico de Akhenatón desembocó, en algunos casos, en una figura del rey no sólo feminizada, sino también andrógina, retratando al rey incluso desnudo y asexuado, sin genitales de ningún tipo.



Fig. 2. Senusret I (Dinastía XII) y Akhenatón (Dinastía XVIII)

3. Estudio de la iconografía andrógina de Akhenatón

3.1. Iconografía andrógina de Akhenatón como estrategia político-religiosa

Los colosos erigidos por Akhenatón al comienzo de su reinado en el templo de Karnak desconcertaron a los propios contemporáneos del faraón por su violenta ruptura con los ideales por los que se regía la representación del rey (véase fig. 3). En ellos, el realismo se transforma en anormalidad y las peculiaridades físicas se alargan y distorsionan en busca de un nuevo símbolo de la divinidad. Estas estatuas están entre las obras de arte más inquietantes que ha producido el mundo

⁴¹ E. Alegre Carvajal, *op. cit.*, 205.

antiguo y son una expresión externa y visible de una fuerza interior y espiritual que desprende un gran halo de misterio a través de su mirada fija.



Fig. 3. Coloso de Akhenatón (Museo egipcio de El Cairo, Egipto)

La corriente de opinión más aceptada en la actualidad para justificar esta manera de representar al rey es la que defiende que era parte de un reflejo religioso. Detrás debía existir una fuerte simbología que el faraón pretendía transmitir a través de su imagen, no por medio de sus características físicas reales, sino por su condición de divinidad. Akhenatón no encontraba mal atribuirse a sí mismo una buena parte de la divinidad de Atón y algunos investigadores piensan que incluso llegó a identificarse con él⁴². De este modo, el rey quería simbolizar que era el canalizador de la energía creadora que Atón suministraba al mundo. Desde este punto de vista, la adopción de cierta belleza femenina no debería ser considerado sorprendente puesto que reflejaría el poder creador de la mujer. Hay que fijarse, además, en que justamente las partes del cuerpo femenino más implicadas en la reproducción humana (caderas y vientre) eran las más exageradas. Y no sólo eso: un elemento secundario, pero muy importante, lo encontramos si nos fijamos en los pliegues del faldellín, la zona que esconde la parte íntima y creadora, ya que recuerdan a los rayos solares de las representaciones de Atón, planteando, quizás,

⁴² C. Aldred, *op. cit.*, 174.

un énfasis en sus órganos como centros de creación del mundo. Así pues, el faraón era considerado tradicionalmente —como apuntan diversos autores— como proveedor dinámico de la fertilidad y la prosperidad en Egipto, reflejando la imagen del dios Atón, que era «father and mother of everything he has created»⁴³. Por lo tanto, su representante en la tierra, el rey Akhenatón, debía aparecer como un ser asexual, como un símbolo de la androginia del dios⁴⁴.

Este hecho no implicó una innovación teológica, sino sólo artística, ya que durante el Reino Nuevo los himnos y plegarias dedicadas a Amón destacaban su condición de “padre y madre” de los hombres⁴⁵. El cambio en la representación respondió a los nuevos valores ideológicos que se quisieron expresar mediante una imagen fuertemente contrastada con la del pasado. Teniendo en cuenta que el desarrollo artístico en las sociedades de la antigüedad estaba muy ligado al curso político, parece aceptable atribuir este amaneramiento de las formas al deseo del faraón de cambiar diferentes ámbitos sociales. Se debe considerar, además, que históricamente el arte siempre ha sido un vehículo perfecto de transmisión de ideas al servicio del poder.

La intención de Akhenatón de asimilarse a un dios creador podría explicarse, entonces, como la respuesta a un proceso de descomposición de la realeza como forma divina de poder en confrontación con el cada vez más relevante clero de Amón-Ra, constituyendo un último intento del faraón por recuperar los poderes y atributos perdidos.

La realeza surge con la creación. El propio mito de Osiris y Seth está incluido en la cosmogonía de Heliópolis, creación en la que también se encuentra el caos y el desorden, encarnado por Seth. Es decir, dentro de este marco ideológico encontramos que la realeza y el caos aparecen juntos, con el fin de justificar la existencia de la realeza, encargada de mantener alejadas a las fuerzas contrarias a la creación. Esta es la ideología más importante que el Estado egipcio transmite a la sociedad: el faraón mantiene alejado el caos, encarnado en el desierto, el extranjero y sus habitantes, al tiempo que propicia el bienestar económico asegurando el carácter cíclico de la naturaleza (la resurrección diaria del sol, la inundación anual, etc.), y todo ello gracias a que él actúa como intermediario con los dioses. Pero esta fue una situación ideal que se desarrolla con gran auge durante la época de mayor esplendor de la corona, durante las Dinastías III, IV y V. Con el paso del

⁴³ D. Laboury, *op. cit.*, 11.

⁴⁴ C. Aldred, *op. cit.*, 235.

⁴⁵ G. Gestoso, *art. cit.*, 172.

tiempo, la figura del rey se fue “humanizando”, necesitando cada vez de mayores esfuerzos para justificar su función y recurriendo a la propaganda para mantener su diferenciación social, política y religiosa. Así, en la Dinastía XVIII, los faraones adoptan una actitud heroica, dirigiendo la sociedad y el ejército por sus cualidades personales, surgiendo intentos para relacionar directamente su nacimiento con la divinidad (i.e. teogamia) con el fin de recuperar un prestigio y un carisma que habían perdido a lo largo de los siglos⁴⁶.

El reinado y la figura de Amenhotep IV/Akhenatón se encuadra en este marco de debilitamiento de la figura real, no sólo por el proceso de humanización de la monarquía —que fue lento, continuo y natural— sino también por la competición existente entre la monarquía y el clero de Amón-Ra de Karnak, que con su progresiva acumulación de poder político y económico eclipsaba cada vez más a la realeza. Así pues, el programa político y religioso de Akhenatón puede explicarse en muchas de sus manifestaciones por ser un último intento por dotar a la monarquía del poder y carisma que había perdido. Prueba de ello es que durante la Dinastía XVIII los nobles y los funcionarios se dirigían directamente a los dioses, sin necesidad de hacerlo a través de los reyes como en periodos anteriores, minimizando así el papel de la monarquía⁴⁷. Aunque el rey seguía estando presente en los textos y en las escenas, ya no actuaba como intermediario sino como mera ratificación a lo que la persona establecía, decía o representaba en su tumba, estela o estatua.

En cada periodo, la religión oficial del país emanó de un pequeño círculo de poder e influencia que conseguía marcar las directrices generales a seguir por el conjunto del Estado, intentando, en la mayoría de las ocasiones, proporcionar una legitimidad a la familia gobernante de ese preciso momento; por ello, una familia o dinastía de gobernantes utilizaba, promocionaba y fomentaba el culto a una divinidad con el fin de dotarse de una legitimidad⁴⁸: Ra en el Reino Antiguo, Montu a comienzos del Reino Medio, Amón el resto del Reino Medio y en el Reino Nuevo y, en el caso de Akhenatón, Atón. Si nos centramos en este último, el principal cambio que se observa es la actitud, el papel que adopta Akhenatón. Éste impuso un sistema religioso excesivamente dependiente del monarca, prescindiendo de cimientos previos de la monarquía y apareciendo como el único intermediario

⁴⁶ A. Pérez Largacha, «Atón, Ajenatón y Nefertiti: algunas reflexiones sobre la religión amarniense», *Ilu. Revista de Ciencia de las Religiones* 0, 1995, 187-198, 190.

⁴⁷ J. Van Dijk, «El periodo Amárnico y el final del Reino Nuevo», en I. Shaw (ed.), *Historia del Antiguo Egipto*, Oxford 2010, 259-379, 379.

⁴⁸ A. Pérez Largacha, *art. cit.*, 189.

ante Atón. La existencia sobre la tierra dependía, desde su renovación ideológica, del rey, quien monopolizaba todos los aspectos de la religión amarniense. Es decir, con ello recuperaba la función que la realeza había ido teniendo en sus épocas de mayor esplendor, sobre todo en el Reino Antiguo y el Reino Medio. Así, en todos los altares y capillas de Amarna, no se representaba a un mortal dirigiéndose al disco solar sino al faraón o su mujer, Nefertiti, desapareciendo aquella relación directa que el individuo tenía con la divinidad y enfatizando que el rey era el único que podía dirigirse al Atón. En algunas inscripciones funerarias también se confirma este papel de Akhenatón como intermediario entre el emisor de la plegaria y el dios Atón, siendo el rey y no el dueño de la tumba quien dominaba por completo la decoración mural; con ello se entiende que en este periodo el rey no sólo era fuente de vida sobre la tierra sino también fuente de vida eterna en el más allá⁴⁹.

Aunque Akhenatón no desarrolló ninguna cosmogonía para su dios, sí creó un programa iconográfico y textual que tendía a mostrar al Atón con los mismos caracteres, funciones y poderes que los dioses creadores de las demás cosmogonías. Atón era, por tanto, el «padre de los padres de todos los dioses, o padre y madre de lo que creó», reuniendo en él los principios masculinos y femeninos de la creación, como otros dioses tradicionales (e.g. Atum, Ptah, Amón). Sin crear una cosmogonía, Akhenatón acercó aún más la realeza a la divinidad. Así, en la cosmogonía de Heliópolis, Horus aparece en la cuarta y última generación, mientras que Akhenatón aparece en la segunda generación como lo primero que estableció Atón, intentando con ello reforzar aún más la consideración de la realeza como fuente de poder⁵⁰. Según la ideología de Amarna, el dios Atón se creaba a sí mismo todos los días y producía —mediante sus rayos solares— su propia imagen, que era el rey⁵¹. Las escrituras de Akhenatón dejaron constancia de que Atón era un dios creador que se identificaba con el rey, siendo la más clara de ellas una inscripción localizada en el pilar dorsal de una estatua recientemente descubierta donde el rey se llama a sí mismo: «el brillante Atón»⁵², y como Atón, Akhenatón renacía cada día, convirtiéndose así en parte del cosmos⁵³. De este modo intentaba Akhenatón encubrir la naturaleza mortal del faraón.

⁴⁹ J. Van Dijk, *op. cit.*, 374.

⁵⁰ A. Pérez Largacha, *art. cit.*, 194.

⁵¹ G. Gestoso, *art. cit.*, 179.

⁵² J. Van Dijk, *op. cit.*, 364.

⁵³ D. P. Silverman, *op. cit.*, 86.

Además, Akhenatón abolió el culto divino cotidiano que se rendía a la estatua⁵⁴, un principio ancestral de la religión que representaba el concepto central de la teología estatuaría egipcia y servía como intermediario ritual entre el hombre y el dios. Por otro lado, en su plan por diseñar una nueva religión, el dios Atón no fue representado de manera antropomorfa. Aquí radica también la mayor diferencia con la tradición, pues Atón era simplemente el sol, lo que iluminaba la tierra y la vida, y era representado como tal —como un disco solar— sin rastro de forma humana. De esta manera, la divinidad era entendida como un concepto; a diferencia de etapas anteriores, el único referente visual era la figura del rey⁵⁵.

Cuando Akhenatón decidió proscribir la representación de su dios solar en forma de estatua o imagen y prohibir el culto a las demás divinidades, consiguió de un solo golpe eliminar todos los temas tradicionales que estaban reservados para la ornamentación de los templos desde los tiempos más remotos. Analizando la documentación, sorprende que uno de los dioses más perseguidos fuera Hapi, el dios del Nilo, una divinidad menor sin mucha importancia en los ritos oficiales y con poca presencia en la iconografía real. ¿Por qué Hapi? La respuesta está en el objetivo último propuesto por Akhenatón: asumir las funciones que habían sido propias de la realeza en el Reino Antiguo como, por ejemplo, la idea de que la fertilidad dependía de la acción del gobierno del faraón. Hapi era un dios de la fertilidad y al igual que el disco solar Atón, se trataba de un elemento sumamente expresivo, reflejo del poder de la naturaleza para dar vida al país y a la humanidad que quería asumir el propio Akhenatón⁵⁶.

Otro mecanismo empleado por Akhenatón para posicionarse como epicentro de las nuevas creencias consistió en transformar al dios Atón en un miembro más de la familia real mediante la expresión de su nombre en cartuchos reales —donde tradicionalmente se escribían los nombres de los faraones— dotando al dios de las prerrogativas de un rey egipcio (véase fig. 4). Como consecuencia, a la vez que Akhenatón descendía el disco solar al plano de la realeza, elevaba su propia existencia y la de su familia al grado de dioses⁵⁷. Durante el año 6 de su reinado, Akhenatón celebró su primer jubileo y el de Atón, poniendo así

⁵⁴ G. Gestoso, *art. cit.*, 176.

⁵⁵ A. J. Morales, *art. cit.*, 70.

⁵⁶ A. Pérez Largacha, *art. cit.*, 194.

⁵⁷ C. Jacq, *op. cit.*, 47.

de manifiesto la estrecha relación entre el dios y el rey y dando a entender que habían gobernado juntos⁵⁸.



Fig. 4. Nombre del dios Atón enmarcado en cartuchos (Museo egipcio de Turín, Italia)

La religión egipcia, tan intensamente visual en sus representaciones anteriores, se vio reducida a unos pocos iconos religiosos. Y uno de los iconos era, precisamente, la familia real, cuyos miembros fueron tratados como deidades por derecho propio. Una característica del Reino Nuevo era la agrupación de los dioses en tríadas, y en este contexto toma sentido que siempre en los textos y las representaciones plásticas se representen Akhenatón y Nefertiti juntos con el disco solar, un modo de deificarse a sí mismos apareciendo como una tríada con el dios⁵⁹: Atón, Akhenatón, Nefertiti (véase fig. 5). La pareja real junta representa los míticos gemelos llamados en la religión tradicional Shu y Tefnut, la primera pareja de divinidades surgidas del andrógino dios creador Atum. La tríada original estaba formada por Atum, el padre primigenio, su hijo Shu y su hija Tefnut, y ahora se sustituyen por Atón como padre y el rey y la reina como sus hijos⁶⁰. Ello explica, por ejemplo, que la inscripción de la fundación de Akhetatón no está fechada en el año 5 del propio reinado de Akhenatón sino en el año 5 del reinado conjunto de la tríada divina⁶¹.

⁵⁸ G. Gestoso, *art. cit.*, 175.

⁵⁹ A. Pérez Largacha, *art. cit.*, 193.

⁶⁰ J. Van Dijk, *op. cit.*, 365.

⁶¹ J. M. Galán, *op. cit.*, 369.



Fig. 5. Estela de Akhenatón y Nefertiti (Neues Museum de Berlín, Alemania)

A parte de todo lo explicado anteriormente, no hay que olvidar que existen piezas físicas que nos ha legado la arqueología y que apoyarían la teoría del simbolismo divino detrás del *amaneramiento* del arte de Amarna, ya que nos podrían mostrar el verdadero rostro y figura de Akhenatón (véase fig. 6). Por ejemplo, destacan las estatuas de los altares domésticos donde, a diferencia de las imágenes oficiales utilizadas para enviar mensajes de propaganda política, los reyes aparecían con una imagen muy diferente. En ellas aparecen, sobre todo, con formas algo voluminosas, pero nada que ver con los rasgos exagerados de la fase inicial del reinado. También cabe mencionar la existencia de retratos de Amenhotep IV con una representación admirable del rey, dotados de un clasicismo perfecto. A excepción de los labios, muy gruesos, estos retratos no tienen nada que ver con los rostros deformados de los primeros años de Amarna y nos muestran, muy probablemente, las verdaderas facciones de Akhenatón, cuyo rostro, tranquilo y sereno, pertenece a un hombre normal, no deformado por ninguna enfermedad.



Fig. 6. Izquierda: Estatua doméstica de Akhenatón y Nefertiti (Museo del Louvre de París, Francia) / Centro: Retrato de Akhenatón (Museo del Louvre de París, Francia) / Derecha: Busto de Akhenatón (Neues Museum de Berlín, Alemania)

Por último, hay que tener en cuenta que las estatuas monumentales de Akhenatón —como las encontradas en el templo de Atón en Karnak (véase fig. 7)— estaban pensadas para ser observadas desde lejos y desde una perspectiva de abajo arriba, de manera que las deformaciones no se verían igual si se vieran tal y como se habían diseñado⁶² (serían menores que mirando la imagen frontalmente). Por lo tanto, no deberían ser consideradas retratos del faraón ni son totalmente representativas de las pautas artísticas de su época.



Fig. 7. Comparación entre los rostros de los colosos de Akhenatón. Izquierda: Sin corrección de perspectiva / Derecha: Con corrección de perspectiva

⁶² D. Laboury, *op. cit.*, 8.

3.2. Iconografía andrógina de Akhenatón como patología física

La segunda corriente de opinión sobre la iconografía andrógina de Akhenatón apunta a una enfermedad o defecto físico del monarca que habría hecho que realmente tuviera la apariencia que se nos muestra en sus representaciones y que podría haber explicado, en cierto modo, su extraño comportamiento. Los defensores de esta teoría sustentan parte de sus argumentos en que, si se estudia con detenimiento la vida del faraón, aparecen ciertos acontecimientos en momentos de su biografía que podrían hacer sospechar que detrás de estas suposiciones pudiese haber algo de cierto. Por ejemplo, Akhenatón estuvo escondido buena parte del reinado de su padre, Amenhotep III.

Los hijos masculinos de este faraón no aparecen ni representados ni mencionados en los monumentos reales, excepto en contadas ocasiones⁶³. En una de las pocas estatuas de este faraón y la reina Tiye donde aparecen con sus hijos, no está presente Amenhotep IV; tampoco hay representaciones donde asistiera con sus hermanos a los diferentes eventos del clero de Amón. ¿Por qué? Quizá no es una simple casualidad. ¿Qué motivo —uno bastante poderoso— haría que un padre “olvidara” a uno de sus hijos, en este caso Akhenatón? Si pudiéramos especular una razón que pudiese justificarse con la aportación de más fuentes en el futuro, podríamos decir que a lo mejor el niño ya nació con ciertas deformidades. Si fuera así, entonces éste se apartaría del canon de belleza que imperaba entonces en la corte, y para no romper la buena imagen que daba la familia real al completo, lo fueran apartando de eventos públicos. Además, se sabe que, en su infancia, Amenhotep IV pasó largos periodos con sus abuelos maternos. Normalmente, se dedicaría una gran atención al heredero al trono. Cabe señalar que Akhenatón tenía un hermano mayor, Thutmosis, que murió a una edad prematura. Si realmente hubiera una patología hereditaria presente en la familia, la muerte de Thutmosis hubiera podido ser resultado de algunas de las complicaciones asociadas con la misma enfermedad. Si éste fuera el caso, habría que preguntarse entonces por qué Thutmosis no experimentó también cierto aislamiento. Se podría sugerir como posible respuesta que quizá no hubiera mostrado algunas de las anomalías más visibles; de hecho, es evidente que el grado en el que aparecen varios síntomas de una misma enfermedad puede variar mucho de un sujeto a otro.

⁶³ J. M. Galán, *op. cit.*, 359.

Otra explicación alternativa del motivo del alejamiento del joven Akhenatón podría haber sido que comenzara a desarrollar desde la infancia sus extrañas ideas religiosas y que por ello sus propios padres lo habrían ido dejando en el ostracismo. Pero un faraón como Amenhotep III, ¿no tuvo otra manera de combatir las supuestas ideas religiosas de su hijo que apartándolo de la vida pública? Además, el culto a Atón ya se había empezado a introducir bajo su reinado.

Analicemos algunas de las conjeturas con las que están de acuerdo algunos expertos, entre ellos el egiptólogo estadounidense Bob Brier⁶⁴. Si realmente Amenhotep IV fue un niño rechazado por sus padres, él habría sabido siempre los motivos, es decir, la influencia negativa o mala imagen de sus deformidades físicas para la corona. Por eso, opinan estos autores, cuando llegó a ser coronado como faraón se decidiría a ser retratado de manera realista. Si antes lo habían rechazado por su apariencia física, ahora lo deberían aceptar tal como era. Esto tendría un claro mensaje: Akhenatón se rebeló contra el injusto trato paterno recibido en la infancia. ¿Quizá por eso introduce en su arte escenas familiares y de ternura con sus hijas? Desde este punto de vista, y para los autores que especulan con esta posibilidad, el arte de Akhenatón sería una especie de rebelión, no un intento de introducir un nuevo estilo artístico.

Si avanzamos un poco en su vida y nos situamos en sus primeros años como rey, veremos que, en el año 4 de su reinado, Amenhotep IV toma una decisión sorprendente: celebrar su primer festival *Sed*⁶⁵. Dicho de otro modo, el rey decidió celebrar pronto en su reinado el ritual mágico de regeneración de la potencia real, una práctica poco habitual tras un número breve de años de reinado. Siendo todavía un hombre joven y sin haber reinado más que unos cuantos años, ¿por qué decidió este monarca celebrar este ritual tan pronto? ¿Sufría ya de fatiga física o psíquica que le forzase a hacerlo? Se desconocen las causas de la muerte de Akhenatón, pero casi todas sus hijas murieron entre el año 14 y el 17 de su reinado; si sufría de alguna enfermedad hereditaria, esto explicaría la prematura muerte de toda su descendencia.

Aparte, no debemos perder de vista que es el faraón quien da a sus escultores las directrices de cómo quiere ser representado, y algunos autores afirman que Akhenatón podría haber exigido a los artistas que reprodujeran fielmente lo que

⁶⁴ B. Brier, *Akhenaten: The Rebel Pharaoh*, Nueva York 2011.

⁶⁵ D. Laboury, *op. cit.*, 7.

veían⁶⁶. No quería embellecer su persona, ni glorificar su majestad, quería ser representado en el arte tal cual era en realidad.

Ninguna de las enfermedades propuestas a lo largo de los años se ajusta completamente a la realidad del rey. La enfermedad exacta —en caso de que hubiera sufrido alguna— sigue siendo objeto de debate entre los investigadores. Por ello, no está de más hacer un repaso de algunos de los síndromes más repetidos que se han investigado a lo largo de los años para explicar su apariencia física.

Una de las creencias más populares es que Akhenatón sufría el síndrome de Froehlich⁶⁷, un trastorno endocrino que se encuentra más comúnmente en los hombres. Una de las características del síndrome de Froehlich es que se produce una distribución de la grasa corporal similar a la del cuerpo femenino, pero también produce infertilidad y falta de impulsión sexual⁶⁸ ¿Encaja esto con Akhenatón? En general, no. Algunas de las características asociadas al síndrome de Froehlich parecen adaptarse a sus aparentes particularidades (como la figura femenina y la mandíbula prominente), pero muchos de los síntomas principales de la enfermedad no lo hacen. Por ejemplo, Akhenatón, aunque se muestra como un eunuco en algunas de las obras de la época, era fértil, como indica la existencia de sus seis hijas. Los defensores de esta hipótesis apuntan a que en casi todos los textos donde se habla de la descendencia de la pareja real, se precisa que las seis princesas eran hijas de Nefertiti, evitando citar el nombre de su padre. Ciertos investigadores concluyeron que, teniendo en cuenta el aspecto patológico del rey, éste habría sido incapaz de tener hijos y por ello se habría ocultado cuidadosamente el nombre del verdadero padre de las princesas⁶⁹. En este contexto, los defensores de esta teoría han especulado que habría sido Amenhotep III, su progenitor, el verdadero padre de los hijos de Akhenatón⁷⁰. Pero el arte de Amarna contradice esta interpretación, que se apoya en la hipótesis de un rey enfermo. La ternura de Akhenatón con sus hijas no es fingida, en las representaciones su amor paternal es manifiesto y sincero⁷¹. Además, otro síntoma de Froehlich es el retraso mental severo, y por los textos de la época se desprende que el rey no sufría este problema⁷².

⁶⁶ M. Kasimierz, *El arte del antiguo Egipto*, Barcelona 1991, 203.

⁶⁷ M. Lorenz, *The mystery of Akhenaten: genetics or aesthetics?* Chicago 1996.

⁶⁸ C. Aldred, *op. cit.*, 232.

⁶⁹ C. Jacq, *op. cit.*, 125.

⁷⁰ C. Aldred, *op. cit.*

⁷¹ C. Jacq, *op. cit.*, 125.

⁷² A. Burridge, *art. cit.*

La patología más comúnmente aceptada para la supuesta enfermedad de Akhenatón es un trastorno genético conocido como el síndrome de Marfan⁷³, opción que ha sido apoyada por especialistas como Donald Redford y Nicholas Reeves. Ésta es una posibilidad más probable que el síndrome de Froehlich, ya que no afecta a la inteligencia ni a la fertilidad⁷⁴. El principal problema de esta teoría es que el gen que causa este síndrome tiene una herencia dominante y los padres de Akhenatón no padecían la enfermedad. Una explicación podría ser que Akhenatón no la hubiera heredado, sino que hubiera sufrido una mutación espontánea del gen, lo que sucede aproximadamente en un 25% de los pacientes con síndrome de Marfan. Efectivamente, el síndrome de Marfan se presenta casi siempre como un fenómeno que se hereda de los progenitores (alrededor del 75-85% de los casos), pero a veces puede aparecer espontáneamente en una persona de una familia que nunca ha mostrado ninguna señal del trastorno. Las alteraciones esqueléticas que se han observado en los pacientes de Marfan incluyen un cráneo y un rostro alargados, una estatura excepcionalmente alta, la parte superior del cuerpo corta en comparación con la inferior (ya que tienen una caja torácica pequeña), una pelvis amplia y los omóplatos prominentes⁷⁵. Una de las características más distintivas del síndrome de Marfan es que los brazos y los dedos son inusualmente largos. Además, el síndrome de Marfan provoca una falta de visión cercana a la ceguera, lo que explicaría la extraordinaria intimidad física que muestra la familia real, la habilidad musical del rey, su habitual uso de bastón y su adhesión a Atón, el disco solar, «quizás la única divinidad, el símbolo de la cual, podía ver»⁷⁶. Pero debido a los problemas cardíacos asociados a la enfermedad, las personas con síndrome de Marfan suelen tener una vida corta, de aproximadamente unos treinta años⁷⁷. Akhenatón vivió aproximadamente el tiempo que subsiste una víctima de Marfan sin asistencia médica —entre los 30 y 40 años— aunque realmente ésta era la esperanza de vida normal en el antiguo Egipto; incluso se puede decir que pasar de los 30 años en aquella época era algo poco habitual⁷⁸. Por lo tanto, lo que

⁷³ M. Lorenz, *op. cit.*

⁷⁴ A. Burridge, *art. cit.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ N. Reeves, «Nuevas investigaciones colocan al faraón 'hereje' Akenatón a la altura de Hitler y Stalin», *El País* 2002: <https://elpais.com/diario/2002/04/08/cultura/1018216801_850215.html>. [Consulta: 16/04/2019].

⁷⁷ A. Burridge, *art. cit.*

⁷⁸ M. Álvaro Gómez, «La baja esperanza de vida en el Antiguo Egipto», *Red historia*

se esperaría para un enfermo de Marfan de la época habría sido una esperanza de vida mucho menor a la de un enfermo actual y a la que muestra Akhenatón.

Existen otras enfermedades que se han querido relacionar con las representaciones de Akhenatón basándose solamente en su aspecto físico: i) el hermafroditismo⁷⁹; ii) el síndrome de Klinefelter⁸⁰, enfermedad que provoca ginecomastia y unos rasgos físicos muy similares a los del síndrome de Marfan, aunque también infertilidad; y iii) la lipodistrofia muscular progresiva, enfermedad que se caracteriza por la desaparición de la grasa corporal de cintura para arriba y la acumulación de esta grasa de cintura para abajo, dando al individuo las características de las caderas femeninas. Por otro lado, los estudios más modernos han apuntado a nuevas patologías: por un lado, a un posible caso de homocistinuria⁸¹, enfermedad relacionada con problemas oculares —lo que podría explicar la fascinación del faraón por el disco solar— pero que también provoca retraso mental; por otro, se ha propuesto que sufriera de epilepsia⁸², aunque en ningún caso esta enfermedad podría explicar las representaciones andróginas de Akhenatón.

Más allá de la androginia del rey, existen otras cuestiones relacionadas con su aspecto físico que no han recibido aún una clara respuesta. Y es que tanto el rey como la reina —así como las pequeñas princesas— presentaban unos cráneos insólitamente alargados, característica que compartían todos los hijos de Akhenatón (véase fig. 8). La cabeza alargada de las princesas podría ser debido a una dolicocefalia muy acentuada, es decir, una malformación del cráneo causada por un cierre precoz de una o varias suturas craneales. Si Akhenatón sufría una enfermedad con estos rasgos, es probable que la transmitiera a su descendencia, aunque es difícil asumir que todas las hijas de Akhenatón sufrieran una deformación patológica. Se han propuesto diversas interpretaciones de tal anomalía. Se pensó en una operación quirúrgica destinada a mantener una práctica ritual, ya

2013: <<https://redhistoria.com/la-esperanza-de-vida-en-el-antiguo-egipto/>>. [Consulta: 18/04/2019].

⁷⁹ I. Braverman, «El faraón egipcio Akenatón pudo haber sido hermafrodita», *El Mundo* 2008: <<https://www.elmundo.es/elmundo/2008/05/05/ciencia/1209991303.html>>. [Consulta: 26/04/2019].

⁸⁰ B. Z. Paulshock, *art. cit.*

⁸¹ M. Cavka, «Homocystinuria, a posible solution of Akhenaten's mystery», *Coll Antropol* 34, 2010, 255-258, 257.

⁸² H. Ashrafian, «Familial epilepsy in the pharaohs of ancient Egypt's eighteenth dynasty», *Epilepsy & Behavior* 25, 2012, 23-31.

que el alargamiento artificial del cráneo simbolizaba el desarrollo espiritual del ser. De hecho, desde la prehistoria ciertos pueblos practicaban estos estiramientos de naturaleza religiosa⁸³. Pero esta operación no corresponde con la mentalidad egipcia de la Dinastía XVIII⁸⁴. La explicación de esta anomalía podría ser más sencilla: los cráneos alargados siempre han sido algo recurrente de las civilizaciones antiguas, donde se usaban para significar la afiliación a un determinado grupo o para demostrar estatus social⁸⁵. En la cultura maya, por ejemplo, se pensaba que una persona con una cabeza alargada era más inteligente y más cercana al mundo de los dioses⁸⁶. Por lo tanto, es probable que la idea de divinidad plasmada en esta forma del cráneo hubiese podido seducir al faraón, hasta el punto de introducirla en las representaciones artísticas de toda su familia.



Fig. 8. Pintura de las princesas de Amarna
(Ashmolean Museum de Oxford, Reino Unido)

⁸³ P. C. Gerszten – E. Gerszten, «Intentional cranial deformation: a disappearing form of self-mutilation», *Neurosurgery* 37, 1995, 374-381; M. P. Alfonso-Durruty – T. B. Giles, «Antiquity and geographic distribution of cranial modification among the prehistoric groups of Fuego-Patagonia, Chile», *American Journal of Physical Anthropology* 158, 2015, 607-623; y D. Brothwell, «Possible evidence of a cultural practice affecting head growth in some late Pleistocene East Asian and Australasian populations», *J. Arch. Sci.* 2, 1975, 75-77.

⁸⁴ C. Jacq, *op. cit.*, 125.

⁸⁵ E. F. Simmons – J. H. Prost, «Infant Head Molding, A Cultural Practice», *Arch Fam Med* 7, 1998, 88-90.

⁸⁶ W. N. Duncan – C. A. Hofling, «Why the head? Cranial modification as protection and ensoulment among the Maya», *Ancient Mesoamerica* 22, 2011, 199.

En relación a los cráneos alargados y a las posibles enfermedades del rey, el descubrimiento de la tumba KV55 del Valle de los Reyes (Orilla Occidental, Tebas) arrojó algo de luz sobre este tema. Precisamente en el complejo KV55 se descubrió, en 1907, la que podría ser la momia del faraón hereje, Akhenatón. Sus restos se encontraban en un sarcófago de madera con incrustaciones de oro y piedras preciosas, pero con la máscara y los cartuchos —justo donde aparecía su nombre— destruidos. Este hecho coincidiría con el fenómeno conocido como *damnatio memoriae* al que fue sometido el faraón después de su reinado, y por eso cada vez parece más seguro que los restos sean los del propio Akhenatón.

Tras descubrir la tumba KV55, los estudios realizados a la momia allí enterrada dieron como resultado que correspondían a un hombre de unos 35 años, con el mismo grupo sanguíneo que Tutankhamón —supuesto hijo del faraón— y, según los análisis de ADN, que era padre o hermano de este último⁸⁷. Sin embargo, los restos están tan dañados que la información que ofrecen no se puede dar como concluyente; por ello, a día de hoy, muchos arqueólogos siguen teniendo sus dudas sobre esta momia, sin decidirse si corresponden al rey Akhenatón o a su enigmático sucesor, Smenkhkare.

Si se considera que los restos corresponden a Akhenatón —lo cual parece lo más probable— entonces se puede dar cierta validez a un estudio que compara los restos encontrados en la KV55 con las estatuas del periodo de Amarna, llegando a la conclusión de que no había ninguna malformación que hiciera “monstruoso” el cuerpo de Akhenatón⁸⁸. Lo que sí se detecta en este estudio, sin embargo, es que el cráneo era proporcionalmente mayor que el cuerpo, guardando cierto parecido con las estatuas esculpidas durante su reinado. Los estudios de este cráneo revelan que, si bien se trata de un cráneo muy alargado, no lo es lo suficiente como para asumir rangos patológicos. De este modo, podría ser que la representación de su cabeza alargada y la de sus hijas pudiese ser tomada como real pero sólo como alteración estética, sin tratarse del resultado de ninguna enfermedad. El faraón habría pedido a los artistas que exageraran voluntariamente este detalle anatómico peculiar de la familia real.

Aunque ninguna momia haya sido identificada de manera concluyente con la de Akhenatón, sí se han encontrado los cuerpos de varios de sus familiares a los que se han realizado numerosas pruebas. En este contexto, los estudios han

⁸⁷ Z. Hawass, «Ancestry and pathology in King Tutankhamun's family», *JAMA* 303, 2010, 638-647, 640.

⁸⁸ *Ibid.*, 643.

demostrado que la momia de su padre, Amenhotep III, no muestra rastros de las enfermedades que se le han atribuido; lo mismo ocurre con la momia conocida como “Old Lady”, que seguramente corresponde a su madre, Tiye. En cuanto a la momia de su hijo, Tutankhamón, los estudios insisten en que no hay signos de ginecomastia, dolicocefalia o de síndrome de Marfan en el joven rey⁸⁹. Lo que sí presenta es un cráneo un 7% más alargado de lo normal (véase fig. 9), lo que demostraría que, efectivamente, este elemento era real en la descendencia de Akhenatón.



Fig. 9. Izquierda: Cráneo de la momia encontrada en la tumba KV55 (Valle de los Reyes de Tebas, Egipto) / Derecha: Fotografía de perfil de la cabeza del rey Tutankhamón (Valle de los Reyes de Tebas, Egipto)

3.3. Iconografía andrógina de Akhenatón como ruptura con el pasado

Una vez exploradas las teorías que apuntan hacia un simbolismo teológico detrás de las representaciones de Akhenatón y las que defienden la figura enferma del faraón, quedaría una última teoría que también podría explicar su particular iconografía. Existe la posibilidad de que el rey utilizara el arte como medio para romper con la

⁸⁹ Z. Hawass, «King Tut’s Family Secrets: DNA evidence reveals the truth about the boy king’s parents and new clues to his untimely death», *National Geographic Magazine* 2010: <<https://www.nationalgeographic.com/magazine/2010/09/tut-dna/>>. [Consulta: 26/04/2019].

tradición y separar así su reinado de todos los anteriores, sin tener ninguna intención de querer representarse como dios creador, fuerza demiurga o asimilarse a Atón. En este contexto, se entendería que Akhenatón se hubiera hecho representar de una manera realista a la vez que exagerando hasta el extremo sus rasgos físicos con el único fin de señalar esta ruptura con los periodos que la habían precedido y para realzar la peculiaridad de su figura. Su reinado debía ser único y diferente. Al igual que transformó la religión tradicional, también quiso cambiar la concepción de la corona y el monarca; ésta fue una estrategia más dentro de todas sus reformas para enfatizar que con él se iniciaba una nueva era en la historia de Egipto.

Pero, si esto fuese cierto y sólo se hubiera pretendido marcar a través del arte una clara separación entre el reinado de Akhenatón y los reinados anteriores, ¿por qué llegar a hacerse esculpir de manera asexuada como aparece en algunas estatuas? Si fuese cierto, como ya se ha apuntado anteriormente, que Akhenatón había exigido a los artistas que reprodujeran fielmente lo que veían y no se pretendiese ocultar ningún simbolismo detrás de las representaciones, ¿se podría deducir entonces que las esculturas sin sexo representaban a una mujer? Es más, ¿se podría llegar a pensar que el propio faraón era una mujer? También podría ser que algunas de estas estatuas no estuvieran representando a Akhenatón como se ha pensado habitualmente.

Algunos arqueólogos han defendido que no todas las estatuas monumentales de Akhenatón encontradas en Karnak habrían representado exclusivamente al rey, sugiriendo que algunas de estas esculturas colosales podrían representar a otros miembros de la familia real. En concreto, es plausible que la escultura conocida como estatua “sin sexo” (véase fig. 10) fuera una representación de la reina Nefertiti. La confusión que rodea la identidad de esta estatua es en gran parte debido a que la figura no tiene genitales masculinos y, por tanto, se creía que era la representación de una mujer⁹⁰. Los estudiosos Claude Vandersleyen y John R. Harris fueron los primeros en afirmar esta posibilidad⁹¹ y en apuntar que, a diferencia de las representaciones semidesnudas de Akhenatón —en las que los pezones son visibles y parecen sobresalir de las figuras— el coloso “sin sexo” lleva una indumentaria propia; ha sido cortado con una ligera tela que cubre el cuerpo de la figura y que no se puede detectar porque faltan los pies de la estatua⁹². Los argumentos a favor de la interpretación del coloso “sin sexo” como una

⁹⁰ D. Arnold, «From Karnak to Amarna: An Artistic Breakthrough and Its Consequences», en F. Seyfried (ed.), *In the Light of Amarna: 100 Years of the Nefertiti Discovery*, Sant Petersburg, 2012, 143-152, 146.

⁹¹ J. R. Harris, «Akhenaten or Nefertiti?», *Acta Orientalia* 38, 1997, 5-10.

⁹² C. Aldred, *Akhenaten, Pharaoh of Egypt: a New Study*, Nueva York 1968.

mujer (Nefertiti) se basan en una serie de factores físicos presentes en la estatua que se pueden resumir de la siguiente manera: el cuerpo femenino (aunque el rey también parece presentarlo), la ausencia de cartuchos con los nombres de Akhenatón, la ausencia de barba real, la mutilación de la cara y el hecho de que se sabe que Nefertiti tuvo otro coloso de dimensiones similares en Karnak⁹³.



Fig. 10. Estatua sin sexo (Museo egipcio de El Cairo, Egipto)

Si todo esto fuera cierto, los argumentos a favor de la estrategia de Akhenatón para representarse como un dios creador frente a su pueblo perderían peso, ya que precisamente se apoyan en esta estatua donde el rey, en teoría, aparece asexualizado. Si la escultura no pertenece a él, cobra entonces más sentido pensar que el aspecto físico del faraón fuese similar al de las estatuas, llevando al extremo la exageración de las formas con el fin último de remarcar la excepcionalidad de su reinado y de su figura sobre los demás reyes. Sin embargo, para algunos autores, un aspecto de las estatuas que refuta esta teoría es la presencia de la doble corona egipcia colocada directamente sobre la cabeza de la figura, indicando que se trata exclusivamente del faraón. Por esta razón, la mayoría de los historiadores modernos han rechazado

⁹³ L. Manniche, *The Akhenaten Colossi of Karnak*, El Cairo 2010, 94.

completamente el argumento de que el coloso “sin sexo” es una representación de Nefertiti y defienden que no hay pruebas suficientes para hacer esta afirmación.

Por otro lado, el hecho de que Nefertiti apareciera con los atributos de un faraón tampoco debería ser visto como extraño ya que la reina fue elevada casi a la misma categoría que su marido, desarrollando la función de doble femenino del rey⁹⁴ y mostrándolos prácticamente indistinguibles desde el comienzo de la época de Amarna. De hecho, en algunos de los relieves del periodo es la reina quien realiza muchos de los rituales que hasta entonces habían sido reservados al rey, incluido el de presentar *maat* a los dioses⁹⁵. Se pueden encontrar incluso imágenes de Nefertiti masacrando al enemigo, una representación que anteriormente era exclusiva del faraón (véase fig. 11). Según algunos investigadores, de hecho, para los espectadores de la época, las imágenes de Nefertiti y Akhenatón serían retratos de la misma persona con ropajes diferentes⁹⁶. Es por ello que, aunque no sea una hipótesis apoyada con firmeza, el argumento de que la estatua asexuada corresponda a Nefertiti aún permanece prevalente en parte de la comunidad egiptológica.



Fig. 11. Nefertiti masacrando a los enemigos (Museo de Bellas Artes de Boston, EEUU)

⁹⁴ J. M. Galán, *op. cit.*, 366.

⁹⁵ J. Van Dijk, *op. cit.*, 365.

⁹⁶ D. Arnold, *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York 1996, 18.

Una última posibilidad es que la escultura no representara a Nefertiti ni a ninguna mujer, pero tampoco a Akhenatón, sino que los habría representado a ambos a la vez, queriendo simbolizar en una sola figura la imagen de la pareja real. Esta práctica de combinar la pareja real también se perpetuó en otras representaciones de Karnak, la mayoría destacadas en imágenes de relieve. También en el acto oficial del año 12 de reinado, representado en la tumba de Huy, un noble de la época de Amarna, la figura de la reina Nefertiti se une a la de Akhenatón. Así mismo, en la tumba de Mery II, noble de la corte y superintendente de la reina, se representan los monarcas sentados uno al lado del otro en el trono, pero sus cuerpos aparecen fundidos en una sola figura⁹⁷ (véase fig. 12).



Fig. 12. Relieve de Akhenatón y Nefertiti representados en una sola persona (Tumba de Mery II en Amarna, Egipto)

3.4. Conclusiones

Las diversas estatuas colosales de Akhenatón en Karnak constituyen un conjunto de piezas únicas dentro del arte egipcio que han generado numerosas especulaciones e investigaciones desde su descubrimiento a principios del siglo xx.

⁹⁷ M. Kloska, «The role of Nefertiti in the religion and the politics of the Amarna period», *Folia praehistorica posnaniensia*, 2016, 150-175, 157.

Es muy probable que el rey hiciera esculpir las estatuas de este modo por razones teológicas y no como un fiel reflejo de su propio cuerpo, víctima de una patología como el síndrome de Marfan o de Froehlich. Cuáles fueron las razones teológicas de estas representaciones y su significado en la religión de Akhenatón son aspectos que aún permanecen sin respuesta, aunque la evidencia actual muestra que hay muchas posibilidades de que se debiera a la intención de Akhenatón de ser representado asimilándose a un dios creador, como el propio Atón.

Hay diferentes motivos para asumir que Akhenatón no habría tenido ningún tipo de enfermedad. Dejando de lado las pruebas médicas y de ADN realizadas en la que probablemente es su momia y que han servido para descartar cualquier patología, conocemos representaciones del faraón de sus primeros años de reinado que lo muestran con una fisionomía casi normal, sin la exageración de ciertos rasgos peculiares ni la aparente deformidad de su forma corporal que sí se aprecia una vez consolidada su devoción por Atón. Uno podría pensar que las primeras representaciones podrían no ser reales, entendiendo que a esas alturas aún se seguía la tradición de idealizar al faraón en el arte; por lo tanto, estas representaciones no supondrían ninguna prueba para decir que el faraón no hubiera sido como se le representó posteriormente. Sin embargo, teniendo en cuenta que Amenhotep III ya había comenzado a introducir el naturalismo en el arte y que existen estatuas cuyas donde ya se pueden observar rasgos más realistas, no tendría sentido que Amenhotep IV hubiese dado un paso atrás en lo que atañe a su representación durante los primeros años.

Las teorías que interpretan diferentes acontecimientos de su vida tendrían otras explicaciones y no estarían sustentadas en las supuestas deformidades del monarca. Por ejemplo, en la Dinastía XVIII no era común que los reyes se representaran con sus hijos varones; por lo tanto, la ausencia de Akhenatón en estos monumentos reales no debe utilizarse como un argumento en contra de su existencia. Al igual que el hecho de que sólo se señalara a Nefertiti como la madre de las hijas de Akhenatón sin mencionar el nombre del padre. Con todo ello sólo se pretendía enfatizar el componente femenino de la monarquía, necesario para expresar la capacidad creadora del rey-dios. En cuanto al festival *Sed* celebrado a principios de su reinado, es muy posible que —planeando una importante reforma religiosa— el faraón necesitara un incremento de su dinamismo creador para poder cumplir la obra que se había planteado llevar a cabo. Por último, las prematuras muertes que

sucedieron en su familia probablemente fueran debidas a la peste, que en aquella época arrasaba con todo el país⁹⁸.

En opinión de algunos expertos, Akhenatón fue uno de los primeros reyes conscientes del sentido del arte⁹⁹, en palabras del historiador Arnold Hauser: «él es el primer hombre que hace del naturalismo un programa consciente y lo opone como una conquista al estilo arcaico»¹⁰⁰. Parece evidente que utilizó la expresión artística para acercarse a la divinidad al mismo tiempo que lo hacía al pueblo. No debería leerse esta actitud de manera ingenua sino, más bien, como una sofisticada estrategia política y religiosa en la que la fuerza de la imagen ocupó un lugar particularmente importante. Con esta forma explícita de ver y expresar la realidad, hizo del arte y la religión una estrategia de poder. El arte era una forma de propaganda, cuyas imágenes debían representar lo que se quería comunicar a un pueblo en su mayor parte analfabeto. Es por ello que el cambio más fuerte se produce sólo en la primera etapa de Amarna, momento en que Akhenatón llega al trono y necesita desarrollar toda una propaganda que enaltezca y deifique la figura del faraón. Dicho de otro modo, estatuas como los colosos de Karnak, con el rostro y el cuerpo deformados, tenían un objetivo muy claro, transmitir una nueva formulación teológica.

Parece entonces que fue el propio rey, pues, quien podría haber pedido a los escultores que crearan una estética particular, correspondiente a la nueva formulación de Atón, convertido en la figura teológica suprema de su reinado. Esto no quiere decir que no hubiera parte de realismo en su imagen; a pesar de no haber sufrido ninguna enfermedad de las citadas anteriormente, su cuerpo podría haber sido similar a como se le representó. Probablemente, la figura de Akhenatón refleja, hasta cierto punto, un aspecto físico real con ciertos elementos exagerados hasta el extremo. En cierto modo, Akhenatón habría hecho enfatizar ciertos rasgos genéticos seducido por lo que representaban y por el mensaje que podían transmitir. No olvidemos, por ejemplo, la cuestión de los cráneos y rostros alargados; la moderada dolicocefala de la familia real no es patológica, pero si real, y se convierte en un rasgo significativo a exagerar deliberadamente para simbolizar y subrayar la filiación con lo divino. Se podría afirmar lo mismo sobre su cuerpo. Desde el Reino Antiguo, se había representado a los reyes con cuerpos musculosos y perfectos; aunque fuera un estereotipo, las actividades de caza y de guerra

⁹⁸ J. M. Galán, *op. cit.*, 371.

⁹⁹ P. A. Aguledo Rendón, *art. cit.*, 146.

¹⁰⁰ A. Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona 1993, 62.

podrían haber forzado a los reyes a preparar su cuerpo. Akhenatón no era un rey clásico y no parece que se hubiera dedicado a ese tipo de menesteres, pareciendo más un hombre de estudios que de acción. Por ello, se podría especular que no hubiera tenido un cuerpo fornido y que tuviera un vientre redondeado o unas caderas más o menos anchas, aunque sin llegar a las deformidades exageradas mostradas en el arte. En ese caso, exagerar sus curvas le habría hecho adoptar una apariencia femenina que encajase perfectamente con el nuevo mensaje político-religioso que el movimiento artístico empleado en su reinado pretendía transmitir, un mensaje ligado a la capacidad del rey de generar vida como dios creador.

En esta misma línea se encuentra la llamada estatua “sin sexo”. En este artículo se ha planteado la preferencia por entender que es Akhenatón y no Nefertiti quien aparece representado en dicha figura. Además de los detalles expuestos más arriba, puede añadirse que los rasgos masculinos están muy marcados y exagerados. Akhenatón, en su revolución, pasa a ser el mismo dios en persona. Se trata de una representación simbólica que muestra las características tanto femeninas como masculinas, el poder de la creación en sí mismo. Es la expresión de la teología real y de la creencia de que el dios Atón era padre y madre de los hombres. Es por ello que su representante en la tierra, Akhenatón, debía aparecer como el ser asexuado que esta y otras estatuas de Karnak magnifican, buscando capturar la totalidad de esta naturaleza. Cuando uno observa una de estas figuras debería entender que no está ante un hombre sino ante un dios y la ideología que lo elevó en el periodo de Amarna.

Para concluir, podríamos decir que la particularidad del arte amarniense dentro del continuo de las tradiciones artísticas egipcias no puede interpretarse de forma simplista como resultado de una sola causa. El dogma de Amarna es un intento por restablecer el poder político del trono real sobre la base de una organización y un sistema anterior a la aparición de otros grandes poderes como el clero de Amón desde el Reino Medio. El dogma constituía, por lo tanto, un retorno a la época arcaica de las primeras dinastías donde el rey era el único depositario del poder divino y respondía, pues, a un contexto de falta de poder faraónico que Akhenatón quiso recuperar siendo también parte de la dualidad. Después de muchos siglos en los que el rey fue perdiendo poder y, en cierto modo, se fue humanizando, Akhenatón quiso recuperar la similitud ancestral entre el faraón y los dioses. Se puede decir que el motivo evidente fue, por lo tanto, despojar de poder al clero de Amón. En lo que respecta a las deformaciones físicas propiamente dichas, es razonable admitir que nuestros ojos actuales no están preparados para entender al

“Akhenatón teológico”, demasiado alejado de nuestros criterios estéticos. Aunque las inscripciones nos informan que fue el mismo rey quien instruyó a sus artistas en el nuevo estilo, es evidente que no recibieron la orden de reproducir el aspecto físico del faraón sino su aspecto divino y su imagen simbólica. El arte amarniense, por lo tanto, no debe ser juzgado desde criterios tradicionales realistas, sino que debe entenderse como la expresión de una espiritualidad y un simbolismo religioso correspondiente a la teología oficial utilizada para el nuevo reinado.

Estudio de la iconografía andrógina de Akhenatón como estrategia política y religiosa

RESUMEN: Bajo el reinado del faraón Akhenatón se produjo un cambio de estilo artístico en Egipto donde las representaciones físicas se hicieron más naturales y se empezaron a exagerar las formas del cuerpo femenino, especialmente en el caso del rey. Las dos teorías propuestas para explicar el significado de estas representaciones son, por un lado, que este estilo era puramente simbólico y, por otro, que reproducía la apariencia real de un hombre con serios desórdenes fisiológicos. En este artículo se aspira a rechazar la hipótesis de las enfermedades atribuidas al rey, ofreciendo argumentos alternativos que apoyan el simbolismo detrás de la iconografía andrógina del faraón Akhenatón. Se entiende este recurso como un último intento por recuperar el prestigio perdido de la monarquía y retornar al tiempo en el que los reyes-dioses realmente controlaban el país.

PALABRAS CLAVE: Amarna, Akhenatón, Dinastía XVIII, Arte egipcio, Andrógino

Study of the androgynous iconography of Akhenaten as a political and religious strategy

ABSTRACT: A change in the Egyptian artistic style, with more natural physical representations that exaggerated the forms of the female body—especially in the case of the king—occurred by the reign of king Akhenaten. The two theories suggested to explain the meaning of these representations are, on the one hand, that this style was purely symbolic and, on the other, that it reproduced the actual appearance of a man affected by physiological disorders. In this article, we aim at rejecting the hypothesis of the diseases attributed to the king, offering alternative arguments that support the symbolic function behind of the androgynous iconography for pharaoh Akhenaten. Hence, this resource should be understood as the ultimate attempt by the crown to recover the lost prestige of the monarchy and return to the times when the god-kings really dominated the country.

KEYWORDS: Amarna, Akhenaten, XVIII Dynasty, Egyptian art, Androgynous