

Narrativa en imágenes de la tumba de Amenmose (TT318)



Andrea Paula Zingarelli

IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Silvana Elena Fantechi

IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Silvana Lorena Yomaha

IDACOR, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Belén Castro

IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Fecha de recepción: 8 de mayo de 2023

Fecha de aceptación: 4 de julio de 2023

Resumen

En este trabajo confluyen interpretaciones elaboradas a partir del análisis de diversas composiciones figurativas que integran la decoración parietal de la tumba de Amenmose, que portó el título de Trabajador de Amón en la Necrópolis durante los reinados de Hatshepsut y Tutmosis III. El programa decorativo presenta aspectos iconográficos y de estilo propios de mediados de la dinastía 18. A su vez, los motivos iconográficos y textuales están vinculados con la regeneración y la provisión de ofrendas, y refuerzan la cosmovisión relacionada con la vida en el Más Allá. Los estudios de epigrafía de las tumbas tebanas han circunscrito el análisis en temas como escenas de caza y pesca, de agricultura, de banquete, de adoración a las divinidades, los rituales de enterramiento, entre otros. Esta publicación apunta a exponer vínculos e interrelaciones entre las composiciones figurativas en clave narrativa de la tumba de Amenmose, considerando además los diálogos semánticos entre las figuras. La información documentada en las campañas de trabajo de la Misión Argentina en la tumba de Amenmose (TT318), Luxor, Egipto, de los años 2020 y 2022 constituye nuestro soporte empírico.

Palabras clave: imágenes, iconografía, composiciones figurativas, Egipto antiguo

Narrative in Images of the Tomb of Amenmose (TT318)

Abstract

This work brings together interpretations made from the analysis of different figurative compositions that are part of the wall decoration of the tomb of Amenmose, who bore the title of Worker of Amun in the Necropolis during the reigns of Hatshepsut and Thutmose III. The decorative programme introduces iconographic and stylistic aspects typical of the mid-18th Dynasty. What is more, the iconographic and textual motifs are linked to regeneration and offerings which reinforce the worldview related to the afterlife. Epigraphic studies of Theban tombs have limited the analysis to scene themes such as fishing and fowling, agriculture, banqueting, worship of divinities and burial rituals among others. This publication aims to show the links and interrelation of figurative compositions of the tomb of Amenmose in a narrative manner and takes into consideration the semantic dialogue between the figures. The information collected during the 2020 and 2022 work seasons of the Argentinian Mission in the Tomb of Amenmose (TT318), Luxor, Egypt constitutes our empirical support.

Keywords: images, iconography, figurative compositions, Ancient Egypt

Introducción

El *Amenmose Project. Theban Tomb 318 in Sheikh Abd el-Qurna, Luxor, Egypt / Proyecto de conservación y estudio de la tumba de Amenmose, TT318, en Sheikh Abd el-Qurna, Luxor*, es un proyecto interdisciplinario, que tiene por objetivos la conservación y la investigación histórica, arqueológica, artística, estructural y de integración espacial del monumento.

A partir de la primera campaña realizada en 2020,¹ comenzamos a desarrollar líneas de estudio de la decoración parietal, de las escenas que componen el programa artístico ritual de la tumba de Amenmose (TT318). En esta comunicación presentamos algunos resultados de los estudios realizados sobre las escenas de las paredes² numeradas 3, 6, 8 y 9 (véase Fig. 1).³

La tumba capilla

La tumba capilla TT318, localizada en la parte baja de la colina de Sheikh Abd el-Qurna, pertenece a un Trabajador de Amón en la Necrópolis, *hrty ntr n imn*,⁴ también traducido como

1 Sobre el informe de la primera campaña, véase Manzi *et al.* (2022).

2 A partir de ahora denominadas PA (Proyecto Amenmose). Los números asignados a estos muros siguen la numeración dada por Porter y Moss (1971 [1927 y 1960]: 391).

3 Estudios separados de las escenas pueden encontrarse en: Castro (2022); Yomaha y Romero (2022); Zingarelli y Fantechi (en prensa).

4 *Wb.* III, 394-395. Černý (2001: 251-252) sostiene que el título *hrty-ntr* "excavador" pudo haber sido usado para designar a los trabajadores que excavaban en la roca la tumba del rey en el Valle de los Reyes. Este título deriva de la antigua expresión *hr(t)-ntr*, "el (espacio) subterráneo del dios", "necrópolis" debido a que las tumbas estaban bajo tierra y sus cámaras funerarias cortadas en la roca.

Cantero de Amón o Artesano [de la Tumba],⁵ llamado Amenmose. Es importante señalar que es el único artesano con este título que posee una tumba en el valle de los nobles. Debido a la falta de evidencia directa que permita datar el monumento, como por ejemplo alguna cartela del rey reinante,⁶ la tumba de Amenmose se ha datado en los reinados de Hatshepsut y Tutmosis III, en base al estilo decorativo imperante en esa época.

La tumba de Amenmose tiene forma de T invertida, y consta de dos salas: una transversal y una interior o capilla.⁷ En todas las paredes que la componen se registran pinturas y relieves que dan cuenta de diversas escenas de la llamada vida cotidiana y de rituales funerarios. Las figuras que componen la narrativa de una tumba pueden ser comprendidas en una escena y éstas en un compendio de momentos significativos, de carácter evocativo, garantes de la vida en el Más Allá. La imagen está sometida a imperativos lógicos del mismo orden que los que rigen los mecanismos rituales (Tefnin, 1984: 57-58). En esta comunicación nos centraremos en las escenas de caza y pesca en el pantano⁸ (PA6), en la de la diosa de occidente, Imentet, atendiendo a la provisión de bienes y ofrendas (PA3), ambas ubicadas en la sala transversal; y en las de los dos banquetes vinculados con la mesa de ofrendas y con sus hijos como oficiantes, que se encuentran en la sala interior (PA8 y PA9). Respecto de su morfología y carácter, las escenas que analizamos son portadoras de múltiples sentidos y admiten una interpelación desde las categorías semióticas.⁹

5 Bryan (2017: 8, n. 20) sugiere para *hrty-ntr* esta última traducción basada en el Ostracón 62 (Hayes, 1942: 21, pl. XIII) donde se observa que estos hombres realizaban una gran variedad de trabajos artesanales, incluso la aplicación de pintura como según la autora se registra en el Ostracón 63 (Hayes, 1942: 21, pl. XIII). Por esta razón agrega que la traducción de "canteros" dada por Hayes (1942: 21) es muy acotada.

6 Aunque también podría tratarse de un tributo a la memoria del rey difunto (Mekhitarian, 1954: 36).

7 La tumba de Amenmose corresponde al tipo Vb?, de acuerdo con la catalogación de Kampp (1996: 573).

8 De acuerdo con la catalogación de escenas realizada por Porter y Moss (1971 [1927 y 1960]: 463-475), ésta se corresponde con la categoría "Difunto pescando y cazando aves desde una canoa", y se distingue de las escenas de caza de hipopótamos, así como de las de caza de animales salvajes en el desierto.

9 Algunas de ellas tienen textos asociados que podrían considerarse como una unidad de significado. Puede encontrarse la transliteración y traducción al japonés de los textos de la tumba de Amenmose en Yoshimura (2003). Hemos realizado una recopilación de los textos, identificando expresiones inéditas al utilizar tecnologías como luz ultravioleta y el programa DStretch, obteniendo resultados que nos permitirán ofrecer una nueva transliteración y traducción al español y al inglés, que serán publicados próximamente.

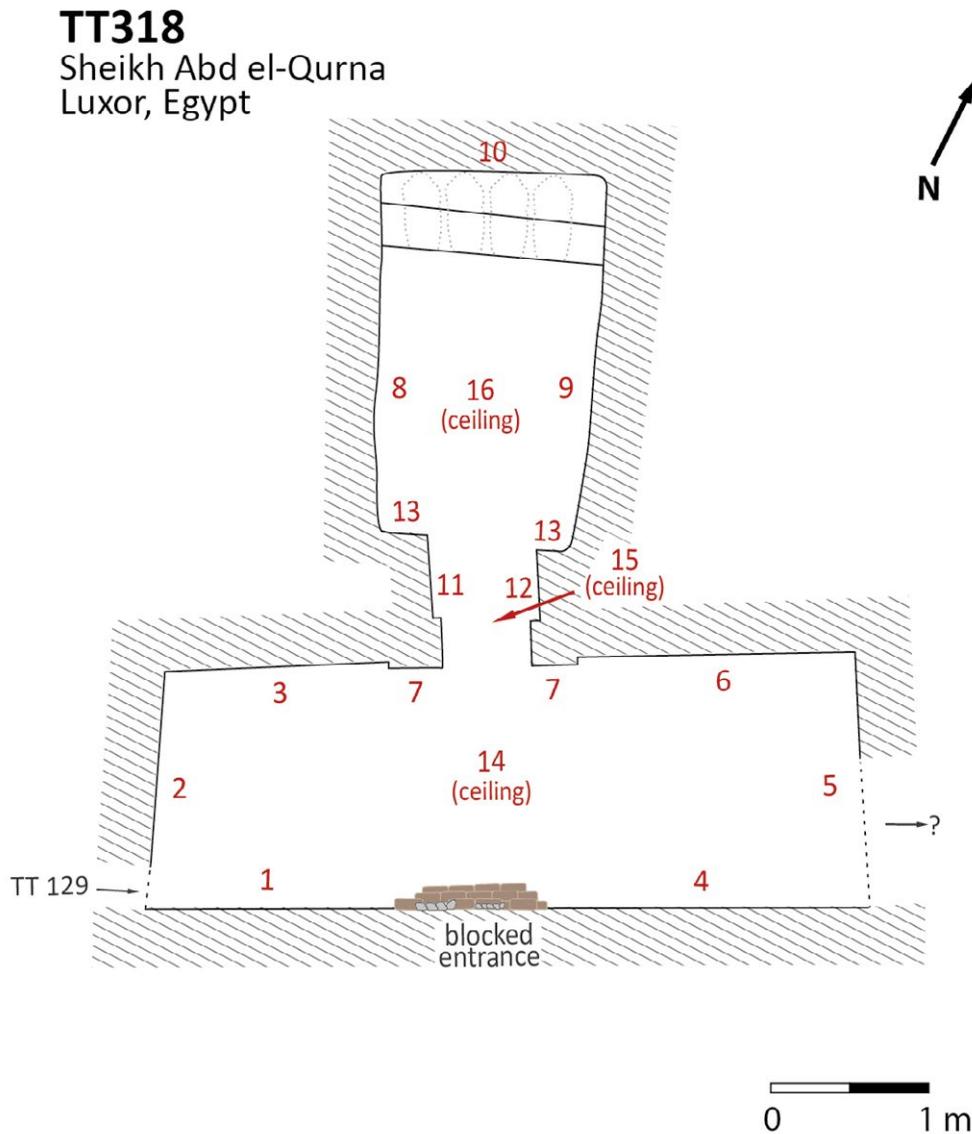


Fig. 1. Planta de la tumba de Amenmose TT318 (Eva Calomino, 2020).

La composición narrativa: primeras definiciones

Las escenas presentes en las tumbas tebanas desarrollan composiciones narrativas, que tienen un carácter ritual dado que este espacio funerario es considerado sagrado. La repetición del repertorio iconográfico egipcio, ligada al carácter anónimo y a su función ritual, contribuye a emparentar la concepción egipcia de la imagen con un código multívoco de significación y de actuación. Las imágenes componen una narrativa pictográfica que no constituye una descripción literal de eventos sucesivos sino transformaciones o momentos de transición expresados

Narrativa en imágenes de la tumba ...

Andrea Paula Zingarelli, Silvana Elena Fantechi, Silvana Lorena Yomaha, María Belén Castro

en escenas que deben ser analizadas en diferentes niveles y desde su propia perspectiva.¹⁰ En el caso de las imágenes, y también en el de los textos, el historiador se ve obligado a leer entre líneas, percatándose de los detalles significativos, por pequeños que sean, y utilizándolos como pistas para obtener la información que los creadores de las imágenes no sabían que sabían, o los prejuicios que no eran conscientes que tenían (Burke, 2005: 240).

Las imágenes que se observan en las paredes de los monumentos contienen un “mensaje” que, cuanto más nos acercamos a la dinámica de la cultura antiguoegipcia, más podemos deducir, hipotetizar e interpretar. “La historia interna del ícono se manifiesta en las formas y en los contenidos” (Belting, 2009: 39). Al respecto, Laboury (2017: 249) postula que para describir las posibilidades de interrelación entre las imágenes –intericonicidad– se tienen en cuenta los distintos niveles de intencionalidad, conciencia y agencia de quienes intervienen en la producción de las imágenes.¹¹ Por otra parte, Den Doncker (2017: 352), al tratar el tema de las copias de las imágenes en las tumbas tebanas, plantea que los mensajes que las imágenes transmiten pueden cambiar completamente, aunque puedan ser idénticas. Más aún, postula que una misma imagen podría comunicar una amplia gama de mensajes dado que funcionaría como un signo visual operando de acuerdo a estrategias de permanencia o distinción.

La narrativa (Gaballa, 1976) visual resulta perceptible e interpretable (Braun, 2020) y, desde este enfoque, asumimos las posibilidades narrativas de la imagen –los efectos que produce la imagen más que la imagen en sí misma– (Mitchell, 2005; Rogner, 2019; 2020) en las múltiples facetas de la iconotextualidad, a través de la construcción de sentidos en la relación entre imagen y espectador.

Disposición de las escenas y puntos focales

El diseño del programa decorativo de las tumbas excavadas en la roca produce una primera impresión relacionada con una ausencia de reglas definidas y estáticas. Sin embargo, las reglas existen, e incluso están expuestas y funcionan en relación con su orientación: tal organización espacial de lo decorativo define un programa que puede designarse como funcional (Bolshakov, 2006: 37-60, esp. 45). Si bien cada tumba egipcia es única en lo que respecta a su arquitectura, diseño y decoración (Bolshakov, 2006: 37 y ss.), es factible reconocer la selección de los temas representados, su tratamiento y disposición para organizar las tipologías de tumbas y sus componentes, el tratamiento de las escenas –estudios de orientación y contenido de la escena– y sus detalles. Desde nuestra posición de interpretantes, en la tumba de Amenmose puede trazarse una línea imaginaria que divide la sala transversal en dos de acuerdo a la presencia de las diosas de oriente y occidente¹² en el centro del dintel de entrada al pasaje (PA7) que conecta la sala transversal con la sala interior (Rosell, 2022). En tal sentido asumimos una disposición de temas representados en articulación con los micro relatos asociados con el mundo de los vivos y el del Más Allá, respectivamente. En las escenas de PA2 y PA3, ubicadas en la sala transversal y del lado de la diosa de occidente, se manifiestan deidades como ella misma y Osiris. En PA2 se expresa la experiencia del difunto y su esposa frente a las divinidades evocando el vínculo

10 Davis (1981; 1992) mostró la necesidad de interpretar el ‘arte’ egipcio desde su propio código cultural de lectura y por un proceso de decodificación que se ubique en la posición del interpretante.

11 El autor considera que la existencia, el significado y la forma de una imagen son determinados por una red de relaciones entre imágenes (Laboury, 2017: 248).

12 Delante de ellas se halla la figura del dios Anubis.

en el plano simbólico que permitirá activar las fuerzas cosmogónicas de recepción del difunto para su ingreso al Más Allá.¹³ En PA3 Imentet se dispuso en actitud receptora y observante de las filas de portadores de bienes. Las escenas de PA4, PA5 y PA6, situadas del lado de la diosa de oriente en la misma sala, recogen una experiencia más terrenal: el difunto cazando aves y pescando, la vendimia, escenas de agricultura y carnicería e incluso una de peluquería.

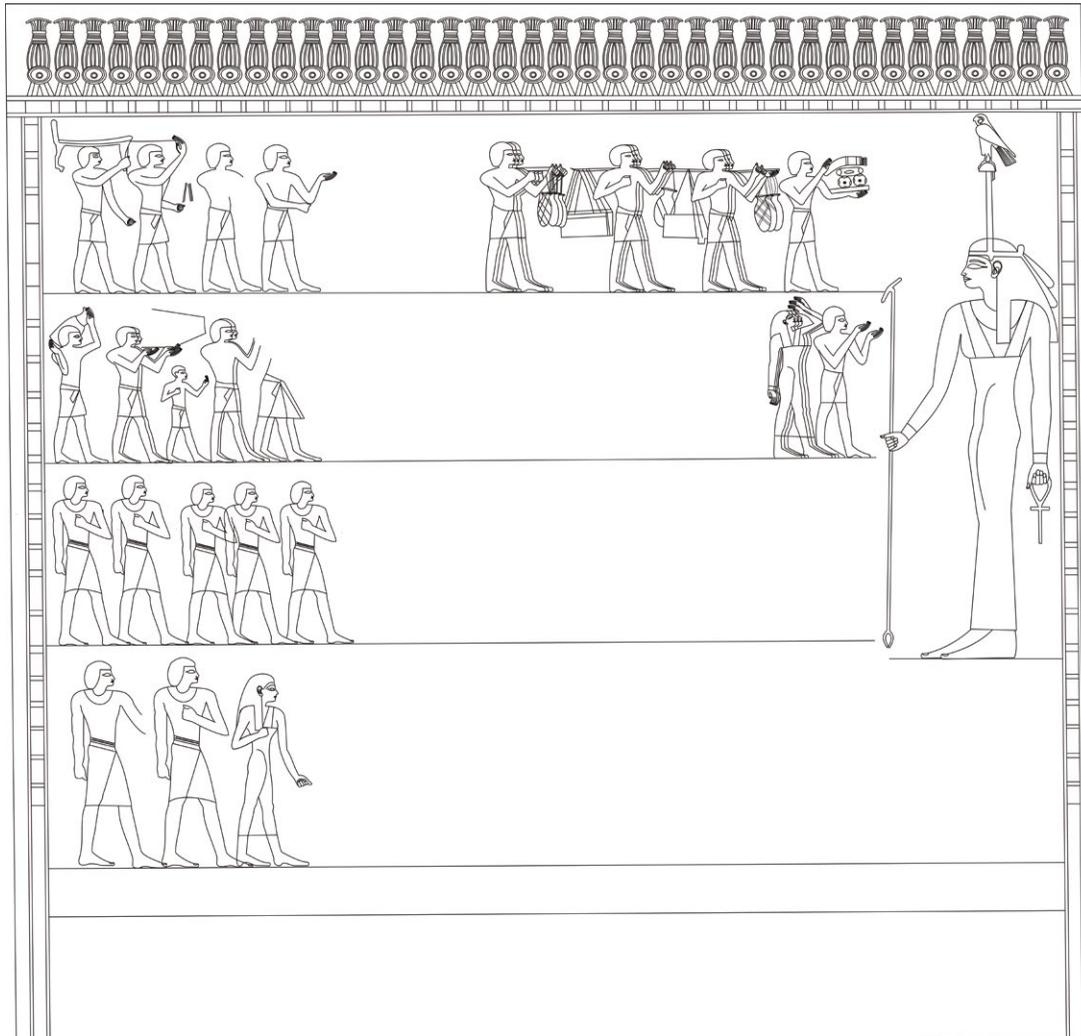
No obstante, las acciones representadas en ese marco resultan atemporales por cuanto refractan una realidad intersticial entre ambos mundos, y son indiciarias de las acciones rituales a ejecutar.

Las escenas de la diosa de occidente (PA3), y la del difunto cazando aves y pescando (PA6), en la sala transversal, así como las de banquetes, en la sala interior (PA8 y PA9), constituían los “puntos focales de representación” (*Blickpunktsbild*) y configuraban indicadores del estatus del difunto, su identidad, sus relaciones familiares y medio social (Fitzenreiter, 1995; Engelmann-von Carnap, 1999; Hartwig, 2003: 17). Las imágenes que emergen sugieren que existe un “mensaje” dominante que se debe transmitir a los observadores en tanto partícipes necesarios de los rituales. En las campañas de trabajo 2020 y 2022 nuestro ingreso se efectuó a través de un boquete en la PA2 por lo que la visualización de las escenas difirió del punto de vista del observador antiguo. El descubrimiento de la entrada original al monumento durante la tercera campaña (febrero y marzo de 2023) habilita la interpretación y la disposición de vista del observador al ingresar a la tumba.

13 En PA1 se reconoce el ritual de apertura de la boca y la recepción de las ofrendas por Amenmose y Henut, su esposa.

Narrativa en imágenes de la tumba ...

Andrea Paula Zingarelli, Silvana Elena Fantechi, Silvana Lorena Yomaha, María Belén Castro

Fig. 2. PA₃ (Silvina Vera, 2022).

La representación de la diosa de occidente por lo general se expuso en disposición de recibir al difunto y protegerlo, en el seno de la tumba excavada en la montaña tebana. La diosa Imentet, portando su emblema y estandarte, evoca las fuerzas ontológicas de la regeneración (Refai, 1996) y promueve una “atracción iconográfica” (Darnell, 2009).

Por su parte, la disposición de la escena de caza de aves y pesca como punto focal de representación se corresponde con la elección de los funcionarios de menor rango, propietarios de tumbas durante la primera mitad de la dinastía 18, de acuerdo con lo analizado por Engelmann-von Carnap (1999: 258). Cabe señalar, no obstante, que el hecho de contar con una tumba en la necrópolis de la elite tebana es una demostración de que el propietario disfrutaba de un estatus considerable en la sociedad, aunque no pretende que sea el único mensaje a inferir por quienes la visitaban (van Walsem, 2006: 277 y ss.).

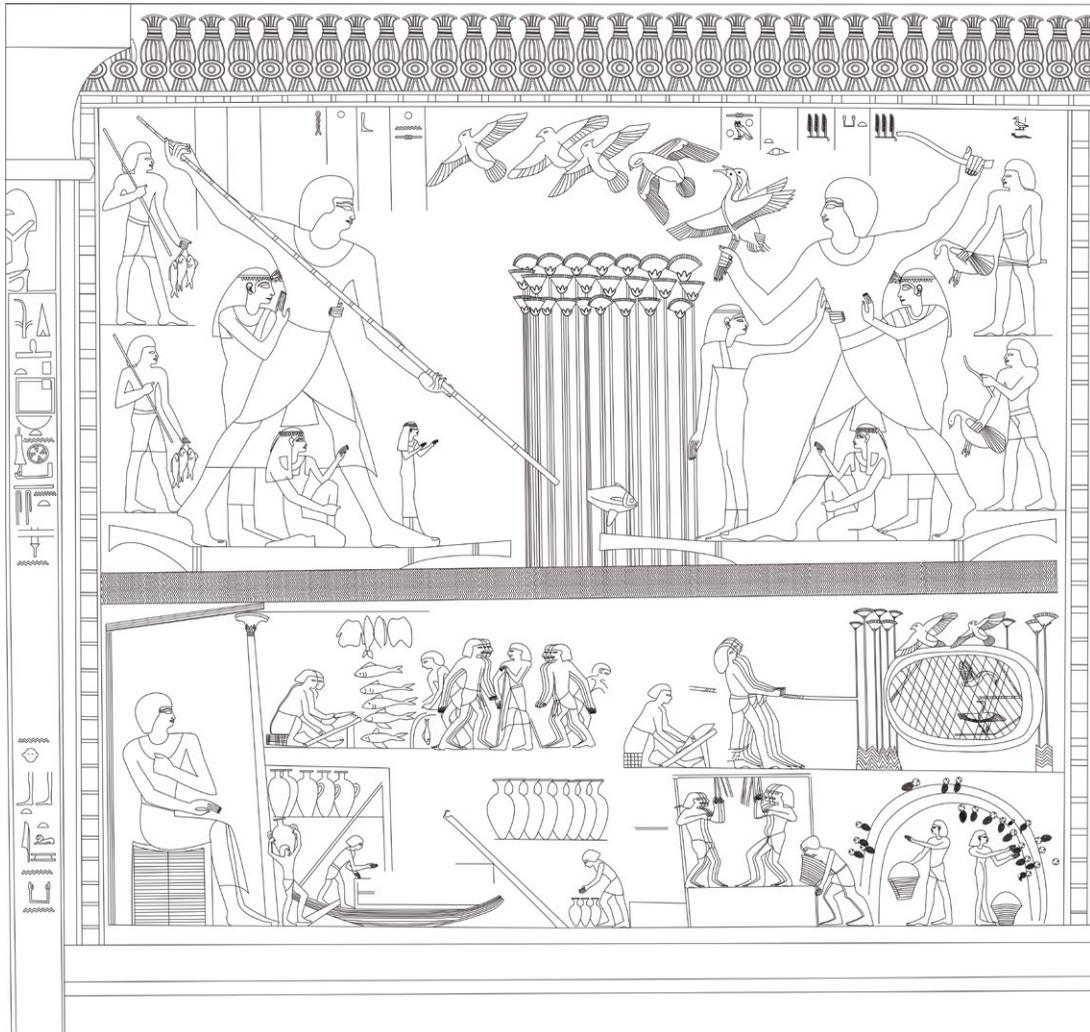


Fig. 3. PA6 (Silvina Vera, 2022).

Las escenas de banquete se ubican en la sala interior, localización excepcional ya que en la mayoría de las tumbas de la dinastía 18 se hallan en la sala transversal y, en algunas, en la longitudinal. Estas figuraciones narrativas se constituyen en puntos focales de la sala interior, e interactúan con las estatuas que activan los sentidos mágicos para habilitar la estancia y disponibilidad de alimentos del difunto.

Narrativa en imágenes de la tumba ...

Andrea Paula Zingarelli, Silvana Elena Fantechi, Silvana Lorena Yomaha, María Belén Castro

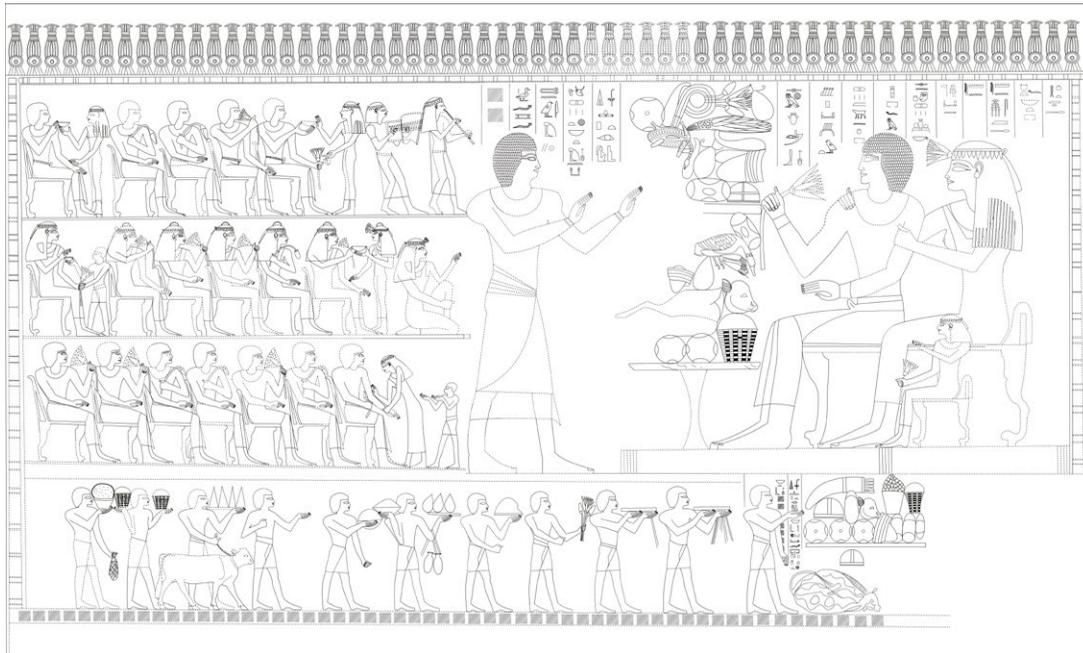


Fig. 4. PA8 (Silvina Vera, 2023).

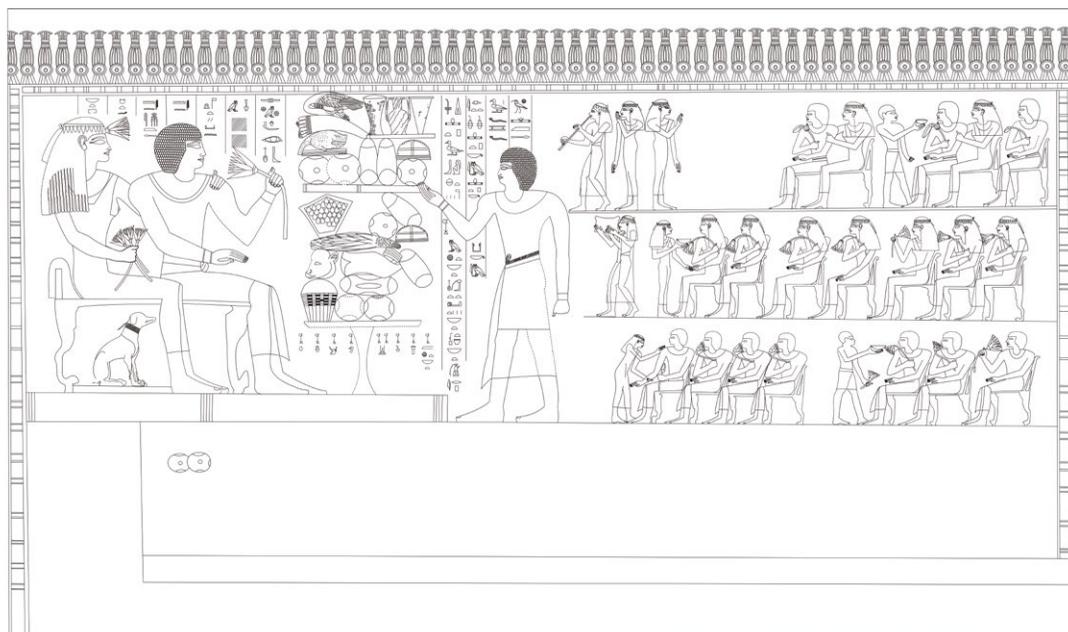


Fig. 5. PA9 (Silvina Vera, 2023).

La tumba es un lugar de culto y la intención propedéutica se activa con las composiciones visuales en las que el señor de la tumba se muestra inspeccionando labores y traslado de bienes, así como recibiendo ofrendas de alimentos (Robins, 2016), participando de la mesa de ofrendas y del banquete en su nombre. La tumba también abre la posibilidad de renacimiento y, relacionado con esto, la posibilidad de visualización diaria de las imágenes para la eternidad (Belting, 2007). El monumento funerario resulta un lugar de auto-presentación del fallecido. Los siempre presentes (padres, hijos, sacerdotes, ofrendantes, etc.) sirven a este propósito por

cuanto muestran la actividad familiar, social y funcional del noble. Sin embargo, este tópico de la refracción de las imágenes, no se significa desde la realidad de la vida del difunto, sino que evoca los principios fundantes de la memoria comunicativa (Assmann, 2011).

Potencia figurativa en TT318

En la composición de PA3 la diosa de occidente configura un ícono indispensable y vertebrador del relato en la narración visual. Precisamente, la efectividad de la imagen divina permite articular los espacios de la sala transversal y la sala interior por cuanto se expuso en el plano contiguo al dintel que conecta ambos espacios de la tumba, como ya hemos mencionado. La procesión ante la diosa de occidente implica una performatividad que activa las fuerzas vitales del difunto ya que la divinidad inauguraba el viaje al Más Allá y habilitaba el proceso de la transfiguración.

En las tumbas del período resulta recurrente la expresión de la diosa de occidente, y su potencia figurativa permite avizorar un sentido global de efecto de magia simpática en el interior del monumento.¹⁴ Sobre el muro oeste de la sala transversal, se manifiesta la procesión de portadores de bienes en dirección a la capilla, adentrándose de esa manera en el mundo de los muertos. Las filas de portadores se dirigen al encuentro de la diosa protectora de occidente, que lleva su emblema, y da la bienvenida al difunto.¹⁵ De esta manera, es la diosa de occidente quien activa las fuerzas cosmogónicas para hacer posible la transfiguración de Amenmose y, así, continuar mostrándolo vigoroso y controlador del desorden en el Más Allá. Es decir, se potencia el acto con la presencia de quien aloja ontológicamente al difunto una vez transfigurado, la diosa de occidente.

Pareciera que el tema de la escena de filas de portadores de bienes se dispuso en un juego de planos espaciales y temporales para crear un aspecto más dominante visualmente en la conexión con la divinidad y en favor del propietario de la tumba. Así la escena de presentación de ofrendas ante la diosa permite hipotetizar acerca del diálogo entre esta representación y la escena de la caza de aves y pesca en la cual Amenmose se destaca como agente activador de las fuerzas naturales. Por otra parte, cabe destacar que la identidad de Amenmose asume un carácter eminentemente dinámico, no sólo en la escena dominante en PA6, sino también en los registros inferiores en los que inspecciona actividades de caza de aves con red y vitivinícolas.¹⁶

Precisamente, si consideramos una lectura de la escena ligada al orden cósmico, la dualidad orden-caos emerge y es posible interpretar a la figura de Amenmose en actividad cinegética como un modo de contribuir a la minimización del caos, procurando la salvaguarda de la sacralidad del espacio contiguo, la sala interior.¹⁷ De otro lado, las connotaciones sexuales de la escena (Westendorf, 1967: 142; Derchain, 1976: 7-10) propician el renacimiento del difunto que la presencia de la diosa de occidente hace efectivamente posible.

14 Una tumba que presenta una narrativa iconográfica semejante a TT318 es la de Amenemhat (TT82). El texto que acompaña la escena subraya la acogida de la diosa, su abrazo y protección (Davies y Gardiner, 1915: 48, pl. X; Mekhitarian, 1954: 41-43).

15 Véase Fig. 2. La epigrafía digital del Proyecto Amenmose está a cargo de la Lic. Silvana Vera, quien nos ha facilitado las figuras 2, 3, 4 y 5. Éstas han sido en parte reconstruidas por la autora y este trabajo se encuentra en proceso.

16 Véase Fig. 3.

17 Cf. Kamrin (2011 [1999]: 121). Véase también Castro (2022).

Narrativa en imágenes de la tumba ...

Andrea Paula Zingarelli, Silvana Elena Fantechi, Silvana Lorena Yomaha, María Belén Castro

Aún más, en PA6 se lo presenta de modo extraordinario, en prioridad mayestática. Su imagen logra transmitir la fuerza de su cuerpo, en una posición vigorosa, e involucra actividades que requieren una destreza y equilibrio singular. A su vez, y aun cuando es una imagen que resalta la identidad individual, consigue insertarla en un medio social particular al rodearla de su familia. Por otra parte, como en todas las escenas de banquete, en PA8 y PA9 las figuras de Amenmose y Henut son esenciales y están representadas en un tamaño mayor que el resto de las figuras de la escena,¹⁸ al igual que los hijos oficiantes.¹⁹

El carácter sagrado de la sala interior imbuje de sentidos a las escenas de banquete, que comparten el espacio con las estatuas de Amenmose y su esposa Henut, además de otra pareja, Ipu y Amesha –probablemente sus padres– (McQuinn, 2011: 71). El vínculo parental entre Ipu y Amenmose se sustentaría en el hecho de que ambos llevan el mismo título de Trabajador de Amón en la Necrópolis. Las estatuas no se encuentran actualmente en la tumba.²⁰

Vínculos familiares

El “retrato familiar” en la escena de caza de aves y pesca coloca entonces a Amenmose en el centro de una red social determinada, y perpetúa estos lazos hacia el Más Allá. Junto con las escenas de banquete es posible reconstruir una trama vincular.

La representación de otras personas en la excursión a las marismas en PA6 constituye un tejido social específico que puede ser reconstruido a partir de la comparación con escenas iguales o similares presentes en otras tumbas,²¹ a pesar de que en este caso no se conservan inscripciones para identificar a los sujetos, a excepción de aquella que señala a un hijo, sobre la esquina superior derecha que reza *s3.f* “su hijo”. Una figura masculina puede ser identificada como otro hijo portando elementos asociados con la actividad de la caza, aunque el deterioro del texto asociado no permite identificar al personaje.

La esposa del propietario de la tumba, Henut, se muestra de pie en la parte posterior de la barca, abrazando y sosteniendo a Amenmose, en una de las posiciones más comunes para la imagen de la esposa del difunto. Las figuras de otras mujeres, en distintas escalas, abren la posibilidad de ser identificadas como hijas.

En la escena de banquete de PA8 una figura femenina de menor tamaño acompaña a la pareja sentada de Amenmose y Henut. Las tres figuras se encuentran frente a la mesa de ofrendas y la figura de menor tamaño puede ser identificada con su hija o una de sus hijas.

18 Brancaglion Jr. (1999: 118) señala el tamaño heroico del propietario de la tumba y su esposa en las escenas de banquete, que pueden tener el doble del tamaño que el resto de las figuras.

19 Véanse Figs. 4 y 5.

20 Cuando Champollion (1844: 516-517, 845) visitó la tumba en 1828 registró cuatro estatuas. Un tiempo más tarde esas estatuas fueron cortadas y extraídas del monumento y desaparecieron. Tres de ellas fueron adquiridas por la familia Diniacopoulos. En 2001 las estatuas ingresaron dentro de la colección del Museo Real de Ontario por una compra a los herederos de la Sra. Olga Diniacopoulos. La cuarta estatua, que correspondería a Henut, la esposa del propietario, se encuentra actualmente perdida (McQuinn, 2011: 69).

21 La identidad de las figuras que acompañan regularmente al difunto en la excursión de caza y pesca es sistematizada por Ferguson (2012: 50-51). Véase también Binder (2000: 113-114).

La imagen en espejo de los banquetes en PA8 y PA9 refuerza una duplicidad del acto de ofrenda y recepción, y la celebración asociada. La unión de padres/madres difuntos con los hijos/hijas es representada en las tumbas tebanas como un acto de encuentro ineludible y propiciatorio para el difunto y para el colectivo social que resguarda su memoria. Los hijos varones, y en otras tumbas las hijas mujeres, son los/as encargados/as de la nutrición/sustento de su padre, madre e incluso de su hermana, como se observa en PA8. Este suceso está subrayando el encuentro y la unión familiar por la eternidad, pero además ofreciéndole al difunto por vía hereditaria su sustento eterno.

En PA9 puede identificarse el nombre del hijo que realiza la ofrenda, Akh, mientras que en PA8 está borrado el nombre de su otro hijo, quien probablemente se llamaba Ameni.²² Consideramos que puede tratarse de otro hijo de Amenmose y Henut, hipótesis que puede ser reforzada con la escena de caza y pesca (PA6), que se encuentra en la sala transversal donde estarían representados los dos hijos del propietario del monumento. Por esta razón, ambos hijos ofrendando en espejo constituirían una situación atípica.

En síntesis, el ámbito funerario constituye una estructura material preparada para asegurar la vida en el Más Allá no sólo del difunto, sino de la comunidad familiar, que sigue perpetuando sus valores y patrones de comportamiento a partir de las prácticas rituales.

El difunto: culto y presencia

Las tumbas tebanas, como espacios sagrados, cumplían con la función cultural hacia el difunto, a diferencia de las ramésidas –convertidas en tumbas con función de templo– donde el difunto adoraba a los dioses (Assmann, 2004: 46 y 51). El desarrollo del culto al difunto emerge de la función de memoria o representación biográfica propia del monumento funerario, reconocida por Assmann (2004: 46). En este punto, se enlaza con lo que Hartwig (2003) reconoce como la proyección de la identidad del difunto hacia el Más Allá, en relación –al mismo tiempo– con la conmemoración por parte de quienes visitarían la tumba. La comunión colectiva se vuelve efectiva en el desarrollo de los rituales en el marco de las festividades de la necrópolis como durante la Bella Fiesta del Valle (Zingarelli y Fantechi, 2014).

Al respecto, los invitados e invitadas al banquete confieren a la escena una especie de culto al difunto, todos están representados mirando en dirección al propietario y su esposa y ubicados detrás del oficiante que realiza el ritual de ofrenda para ellos. En las tumbas tebanas, los participantes de esta celebración están figurados en forma idealizada, no se observan personas ancianas ni niños/as y el difunto, su esposa, padres (si estuviesen incorporados en la escena) e hijos/as son todos representados jóvenes sin signos de la edad ni defectos físicos (Brancaglion Jr., 1999: 132). Son escenas atemporales y por ello raramente contienen alguna referencia textual que sitúe la comida en un lugar o tiempo particular (Hartwig, 2004: 98). Según Baines (2014: 3), la configuración de estas composiciones resulta muy sugerente para pensar el entorno social y el significado de estar invitados/as a la celebración.

22 La destrucción del nombre seguramente fue intencional y se produjo durante el período de Amarna, al igual que ocurrió en otros lugares de la tumba con el nombre de Amenmose y con su título Trabajador de Amón en la Necrópolis, ya que tanto en los nombres como en el título está incorporada la palabra Amón.

Por otra parte, en las tumbas tebanas donde encontramos músicas en las escenas de banquete, ellas encabezan la celebración y contribuyen al espíritu festivo, y a generar también estímulos sensoriales (Fantechi y Zingarelli, 2009). La tumba de Amenmose es una de las primeras que incluyen en su composición al grupo de músicas, un centro en movimiento entre la escena de donación de ofrendas por el hijo al propietario del monumento y su esposa y las filas de invitados/as asistidos/as por servidores/as (Assmann, 1989: 4).

El culto al difunto se realiza apelando a un encuentro con el mismo cargado de estímulos sensoriales que incluyen la ingesta de alcohol y otras sustancias, de manera de borrar en efecto los límites temporales y espaciales. La celebración representada por mujeres y hombres bebiendo, oliendo lotos, el uso de conos perfumados y la música permite traspasar los límites de la conciencia y vincular los tiempos y espacios.

Y en este contexto, nos preguntamos si la imagen del difunto se configura como una presencia con la que se interactúa en ciertas ocasiones, como durante las festividades de la necrópolis cuando los parientes y los visitantes celebraban en la tumba en compañía de su propietario. A partir de este significado asignado al monumento funerario, suponemos que la simbología de las escenas cuenta con un trasfondo tangible por su propia narración figurativa y su finalidad amplía una práctica efectivamente extendida para asegurar la integración del difunto, a partir del sostenimiento de los lazos sociales que mantuvo en vida.

En el caso de la tumba de Amenmose, el hecho de encontrarse su estatua en la sala interior donde están plasmadas las imágenes de los dos banquetes y las ofrendas, añadía una participación más activa del difunto en estas ocasiones. Según Angenot (2003: 289), las escenas de las dos paredes de la sala interior, y las estatuas del difunto y su esposa presenciando el banquete y las ofrendas, convierten a ese lugar en un medio cultural, un pequeño templo personal. Se despliegan entonces una serie de prácticas que implican “una interacción con la imagen en términos de entidad viva: se le hacen regalos, se le da de comer, se lo participa de los diversos rituales” –por ejemplo, el consumo de sustancias psicoactivas en los banquetes– (Bovisio, 2019: 262).

Una respuesta a nuestro interrogante probablemente se encuentre en el hecho de que las imágenes del propietario de la tumba fueron frecuentemente encontradas con el rostro dañado o desfigurado, con los ojos destruidos y los nombres borrados (Hodel-Hoenes, 2000: 22), atentando de esa manera contra su presencia, mirada, identidad y memoria. Las imágenes afirmaban la existencia, negando así la muerte física y la desintegración de los cuerpos, por lo que se apelaba a “contraimágenes de la muerte”, en palabras de Assmann (2003: 37-43).

La imagen de la diosa Imentet también opera como “presentificación” (Moxey, 2008), esto es, trae al presente un significado a través de la re-presentación. La expresión visual de la diosa Imentet oficia en sentido receptor y activador de las fuerzas de la regeneración para Amenmose y, a través de la participación comunitaria, de la estabilidad del orden social. La admisión del muerto por parte de la diosa de occidente se complementaba con la imagen de las y los portadores de las ofrendas, exhibiendo al difunto como prolífico y merecedor de los rituales de regeneración.

La vinculación estética del difunto, y su familia, con las divinidades funerarias se entiende como un acto que significa la posibilidad de transitar un camino de ritualización colectiva, en el que se reintegran todos los miembros de la comunidad en un estado diferente a partir de la efectividad del pasaje, significado por el acto ritual mismo.

Pensar la imagen supone en primer lugar no confundir pensamiento y lenguaje, pues la imagen hace pensar por medios que no son sólo una combinatoria de signos (Debray, 1994: 43). Al ser la tumba un espacio construido para la performatividad ritual, las imágenes operan con un sentido propedéutico, y podemos hipotetizar que quienes visitaban tales monumentos veían las imágenes a modo de recordatorio del accionar ritual, colectivo y, a la vez, “conectivo” (Assmann, 2008: 28). Aún más, estos cuerpos figurados y las acciones que realizan, los vínculos que expresan, los sentimientos que exponen en soporte material no constituyen meras representaciones sino que son agentes participantes en el ritual, es decir presentificaciones (Vernant, 1991: 151-163; Bovisio, 2011: 413). Ello equivale a asumir conexiones estrechas e intrínsecas entre las imágenes y lo que representan, es decir una conexión ontológica (Gadamer, 2004 [1960]: 137; Nyord, 2020: 3). Podemos conjeturar que el propietario de la tumba se encontraba como imagen en la memoria colectiva de parientes y entorno social y al morir se hacía presente en su monumento funerario existiendo en el Más Allá.²³

Conclusiones

La interpelación a las imágenes implica un proceso de pensamiento complejo y una situacionalidad espacio-temporal. Así, un proceso iterativo de estas características involucra tanto el mundo de los dioses como a la humanidad e idealmente los reúne en un propósito común (Baines, 1996), en un espacio-tiempo de comunión.

La narración visual presente en la tumba de Amenmose se desarrolla en varios planos de significación:

- » La orientación y localización de las escenas desde el punto de vista ritual: en la sala transversal las diosas de oriente y occidente indican las acciones divinas y humanas, y expresan una realidad intersticial entre el Mas Allá y el Más Acá.
- » Las escenas localizadas en los puntos focales de representación (PA3 y PA6) se vinculan visualmente generando una posición dominante de la divinidad (diosa de occidente) y del propietario de la tumba cazando y pescando.
- » Se posiciona a Amenmose en el centro de una red familiar y social, perpetuando estos lazos hacia el Más Allá (PA6, PA8 y PA9).
- » El culto al difunto se manifiesta en la sala interior donde se encontraban las estatuas y las escenas de banquete, creando una especie de templo personal.

Así, las imágenes de las escenas analizadas contienen íconos (por ejemplo, la mesa de ofrenda, el banquete) que no están aislados, sino que se conectan en composiciones y esquemas, con valor narrativo y con contenido y significado social. Las imágenes y lo que representan contienen una conexión ontológica que admite interpretar la mutua agencia entre observadores y observados. Por último, el diálogo narrativo entre las escenas analizadas permite avizorar un relato de tipo consagratorio.

23 Entendemos que la presencia se torna agencia, en tanto participación activa –incluso– a través de ver/contemplar lo que ocurre, acción que se expresa en la fórmula *m33* que acompaña algunas de estas escenas. La publicación sobre este tópico en la tumba de Amenmose se encuentra en preparación.

Bibliografía

- » Angenot, V. (2003). *La formule m33 ("regarder") dans les tombes privées de la dix-huitième dynastie*. Tesis de doctorado inédita. Bruselas: Université Libre de Bruxelles.
- » Assmann, J. (1989). Der schöne Tag. Sinnlichkeit und Vergänglichkeit im altägyptischen Fest, en: Haug, W. y Warning, R. (eds.), *Das Fest. Poetik und Hermeneutik*, XIV. Munich: Fink, 3-28.
- » Assmann, J. (2003). *La mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*. Mónaco: Editions du Rocher.
- » Assmann, J. (2004). The Ramesside tomb and the construction of sacred space, en: Strudwick, N. y Taylor, J. H. (eds.), *The Theban Necropolis. Past, Present and Future*. Londres: British Museum, 46-52.
- » Assmann, J. (2008). *Religión y memoria cultural*. Buenos Aires: Lilmod.
- » Assmann, J. (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo*. Madrid: Gredos.
- » Baines, J. (1996). Myth and Literature, en: Loprieno, A. (ed.), *Ancient Egyptian Literature. History and Forms* (Probleme der Ägyptologie 10). Leiden: Brill, 361-378.
- » Baines, J. (2014). Not only with the dead: banqueting in ancient Egypt, en: *Studia Universitatis "Babeş-Bolyai"*, *Historia* 59 (1): 1-35.
- » Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- » Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.
- » Binder, S. (2000). The Tomb Owner Fishing and Fowling, en: Donovan, L. y McCorquodale, K. (eds.), *Egyptian Art: Principles and Themes in Wall Scenes*. Giza: Prism, 111-128.
- » Bolshakov, A. (2006). Arrangement of Murals as a Principle of Old Kingdom Tomb Decoration, en: Fitzenreiter, M. y Herb, M. (eds.), *Dekorierete Grabanlagen im Alten Reich Methodik und Interpretation* (Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudan archäologie Studies from the Internet on Egyptology and Sudan Archaeology 6). Londres: Golden House Publications, 37-60.
- » Bovisio, M. A. (2011). Ser o representar: acerca del estatuto de la imagen ritual prehispánica, en: Baldassarre, M. I. y Dolinko, S. (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 413-438.
- » Bovisio, M. A. (2019). Representaciones y "presentificaciones": funciones de la imagen plástica en el mundo andino prehispánico, en: Savkic, S. (ed.), *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la Antigüedad al presente*. Berlín: Estudios Indiana, 241-266.
- » Brancaglion Jr., A. (1999). *O banquete funerário no Egito antigo - Tebas e Saqqara: tumbas privadas do novo império (1570-1293 a.C.)*. San Pablo: Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- » Braun, N. S. (2020). *Bilder erzählen. Visuelle Narrativität im alten Ägypten*. Heidelberg: Propylaeum.
- » Bryan, B. (2017). The ABCs of Painting in the Mid-Eighteenth Dynasty: Terminology and Meaning, en: Ritner, R. (ed.), *Essays for the Library of Seshat: Studies Presented to Janet H. Johnson on Her 70th Birthday* (Studies in Ancient Oriental Civilization 70). Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 1-27.
- » Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- » Castro, M. B. (2022). La escena de caza y pesca en las tumbas tebanas de la dinastía XVIII: observaciones para su estudio en la tumba de Amenmose (TT318), en: *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua* 35: 17-40.

Narrativa en imágenes de la tumba ...

Andrea Paula Zingarelli, Silvana Elena Fantechi, Silvana Lorena Yomaha, María Belén Castro

- » Černý, J. (2001). *A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period*. El Cairo: Institut français d'archéologie orientale.
- » Champollion, J. F. (1844). *Monuments de l'Égypte et de la Nubie. Notices Descriptives*. París: Chez Firmin Didot Frères.
- » Darnell, J. (2009). Iconographic attraction, Iconographic syntax and Tableaux of Royal Ritual Power in the Pre and Proto Dynastic rock inscriptions of the Theban West Desert, en: *Archéo-Nil* 19: 83-107.
- » Davies N. de G. y Gardiner, A. H. (1915). *The tomb of Amenemhet (No. 82)* (The Theban Tomb series 1). Londres: Egypt Exploration Fund.
- » Davis, W. (1981). On reductive description of Egyptian Art, en: *Göttinger Miszellen* 47: 43-50.
- » Davis, W. (1992). *Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*. Berkeley: University of California Press.
- » Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- » Den Doncker, A. (2017). Identifying-copies in the private Theban necropolis. Tradition as reception under the influence of self-fashioning processes, en: Gillen, T. (ed.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*. Lieja: Presses Universitaires de Liège, 333-370.
- » Derchain, P. (1976). Symbols and Metaphors in Literature and Representations of Private Life, en: *Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 15: 7-10.
- » Engelmann-von Carnap, B. (1999). *Die Struktur des Thebanischen Beamtenfriedhofs in der ersten Hälfte der 18. Dynastie. Analyse von Position, Grundrissgestaltung und Bildprogramm der Gräber* (Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Kairo 15). Berlín: Achet-Verlag.
- » Fantechi, S. y Zingarelli, A. (2009). El banquete funerario en las tumbas privadas tebanas de la dinastía XVIII, en: Ames, C. y Sagristani, M. (eds.), *Actas de las Segundas Jornadas Nacionales de Historia Antigua / Primeras Jornadas Internacionales de Historia Antigua*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 111-118.
- » Ferguson, E. J. (2012). *Time and Meaning: The Use of the Fishing and Fowling Scene through Time in Ancient Egyptian Non-Royal Tombs*. Memphis: The University of Memphis. En línea: <https://digitalcommons.memphis.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1538&context=etd>. [Consultado: 3-2-2020].
- » Fitzenreiter, M. (1995). Totenverehrung und soziale Repräsentation im thebanischen Beamtengrab der 18. Dynastie, en: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 22: 95-130.
- » Gaballa, G. A. (1976). *Narrative in Egyptian Art*. Maguncia: Philipp von Zabern.
- » Gadamer, H. G. (2004 [1960]). *Verdad y método*. Londres / Nueva York: Continuum.
- » Hartwig, M. (2003). Style and Visual Rhetoric in Theban Tomb Painting, en: Hawass, Z. y Pinch Brock, L. (eds.), *Egyptology at the Dawn of the Twenty-first Century. Proceeding of the Eight International Congress of Egyptologists, Cairo, 2000*, vol. 2. El Cairo / Nueva York: The American University in Cairo Press, 298-307.
- » Hartwig, M. (2004). *Tomb painting and identity in Ancient Thebes, 1419-1372 BCE*. Turnhout: Brepols.
- » Hayes, W. C. (1942). *Ostraka and Name Stones from the tomb of Sen-Mūt (no. 71) at Thebes*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- » Hodel-Hoernes, S. (2000). *Life and Death in Ancient Egypt. Scenes from Private Tombs in New Kingdom Thebes*. Ithaca / Londres: Cornell University.
- » Kampp, F. (1996). *Die Thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*, vols. 1-2. Maguncia: Philipp von Zabern.
- » Kamrin, J. (2011 [1999]). *The Cosmos of Khnumhotep II at Beni Hasan*. Londres / Nueva York: Routledge.

Narrativa en imágenes de la tumba ...

Andrea Paula Zingarelli, Silvana Elena Fantechi, Silvana Lorena Yomaha, María Belén Castro

- » Laboury, D. (2017). Tradition and Creativity. Toward a Study of Intericonicity in Ancient Egyptian Art, en: Gillen, T. (ed.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*. Lieja: Presses Universitaires de Liège, 229-258.
- » Manzi, L., Yomaha, S. L. y Zingarelli, A. P. (2022). Informe de la primera campaña en la tumba de Amenmose (TT318), Luxor-Egipto, en: *Revista del Museo de Antropología* 15 (3): 33-48.
- » McQuinn, Z. S. (2011). Immortal Visages in the Diniacopoulos Collection: A Statue Group from Theban Tomb 318, en: Francis, J. E. y Harrison, G. W. M. (eds.), *Life and Death in Ancient Egypt: The Diniacopoulos Collection*. Ithaca: Cornell University, 68-72.
- » Mekhitarian, A. (1954). *La Peinture Egyptienne*. Ginebra: Editions d'Art Albert Skira.
- » Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- » Moxey, K. (2008). Los estudios visuales y el giro icónico, en: *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 6: 8-27.
- » Nyord, R. (2020). *Seeing Perfection. Ancient Egyptian Images beyond Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Porter, B. y Moss, R. L. B. (1971 [1927 y 1960]). *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings*, vol. 1. Oxford: Griffith Institute.
- » Refai, H. (1996). *Die Göttin des Westens in den thebanischen Gräbern des Neuen Reiches. Darstellung, Bedeutung und Funktion* (Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo, Ägyptologische Reihe 12). Berlín: Achet-Verlag.
- » Robins, G. (2016). Meals for the Dead: the image of the deceased seated before a table of offerings, en: Draycott, C. M. y Stamatopoulou, M. (eds.), *Dining and Death: Interdisciplinary Perspectives on the 'Funerary Banquet' in Ancient Art, Burial and Belief*. Lovaina: Peeters, 111-127.
- » Rogner, F. (2019). Zeit und Zeitlichkeit im ägyptischen Flachbild. Wege zur Analyse bildlicher Narrativität im Alten Ägypten, en: Serova, D., Backes, B., Götz, M. W. y Verbovsek, A. (eds.), *Narrative: Geschichte - Mythos - Repräsentation* (Beiträge des achten Berliner Arbeitskreises Junge Ägyptologie 8; Göttinger Orienforschungen Ägypten 65). Wiesbaden: Harrassowitz, 73-92.
- » Rogner, F. (2020). Prestige durch Bilder. Variationen und Entwicklungen des Motivs der Wüstenjagd in tebanischen Grabkapellen der 18. Dynastie, en: Verbovsek, A., Serova, D., Backes, B. y Götz, M. W. (eds.), *(Un)Sterblichkeit: Schrift - Körper - Kult* (Beiträge des neunten Berliner Arbeitskreises Junge Ägyptologie 9; Göttinger Orienforschungen Ägypten 67). Wiesbaden: Harrassowitz, 157-174.
- » Rosell, P. M. (2022). Gifts for the dead. A study of the doorway to the inner chapel in the tomb of Amenmose (TT 318). Poster presentado en: *Current Research of Egyptology*. Université Montpellier 3, Paul Valéry, Francia.
- » Tefnin, R. (1984). Discours et iconicité dans l'art égyptien, en: *Göttinger Miszellen* 79: 55-69.
- » van Walsem, R. (2006). Sense and Sensibility. On the Analysis and Interpretation of the Iconography Programmes of Four Old Kingdom Elite Tombs, en: Fitzenreiter, M. y Herb, M. (eds.), *Dekorierete Grabanlagen im Alten Reich Methodik und Interpretation* (Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie Studies from the Internet on Egyptology and Sudanarchäologie 6). Londres: Golden House Publications, 277-332.
- » Vernant, J. P. (1991). *Mortals and immortals: Collected essays*. Princeton: Princeton University Press.
- » Westendorf, W. (1967). Bemerkungen zur 'Kammer der Wiedergeburt' im Tutanchamungrab, en: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 94: 139-150.
- » Yomaha, S. L. y Romero, V. C. (2022). La imagen en clave de interpretación de los rituales funerarios. Un estudio de iconografía del antiguo Egipto, en: *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras*

Narrativa en imágenes de la tumba ...

Andrea Paula Zingarelli, Silvana Elena Fantechi, Silvana Lorena Yomaha, María Belén Castro

y *humanidades* 11 (25): 82-95.

- » Yoshimura, S. (2003). *The Theban Tomb No. 318 and Other Tombs (Nos. 128, 129, 309 and 317). The Report of Waseda University's Excavations on the West Bank of Luxor, 2*. Tokio: Waseda University (en japonés, con resumen en inglés).
- » Zingarelli, A. y Fantechi, S. (2014). Iconografía e iconología de la unión familiar y social en el Más Allá (Tebas-Reino Nuevo), en: Onaha, C. y Rodríguez de la Vega, L. (eds.), *Colección ALADAA*. La Plata: Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África, 147-157.
- » Zingarelli, A. P. y Fantechi, S. E. (en prensa). Two banquet scenes in the tomb of Amenmose (TT 318): iconographic and figurative criteria, en: Vivas, I., Menéndez, G. y Davies, B. (eds.), *Clever minds and expert hands: Egyptian art and artists in New Kingdom*. Wallasey: Abercromby Press.