

Las escenas de danza en las tumbas privadas de Amarna



Miriam Bueno Guardia

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

*Fecha de recepción: 15 de marzo de 2023.
Fecha de aceptación: 19 de septiembre de 2023.*

Resumen

Al este de la ciudad de Aketatón se encuentran dos necrópolis con las tumbas de algunos de los altos dignatarios que vivieron durante el reinado del faraón Akenatón. En ellas, al igual que pasa con las tumbas tebanas privadas del Reino Nuevo, podemos encontrar diferentes escenas de música y danza, gracias a las cuales podemos comprender la importancia de ambas actividades durante la época amarniense. Este artículo presenta un breve estudio sobre la arquitectura y decoración de estas tumbas y se centrará en el estudio de las diferentes escenas de danza encontradas en ellas. Estas representaciones, protagonizadas tanto por hombres como por mujeres, pueden dividirse en diferentes grupos según su tipología: orquestas femeninas, danzas pantomímicas y escenas de danza dentro del harén real. Cada grupo tiene sus características propias, tanto iconográficas como de significado. Además, se diferencian claramente de las escenas de danza encontradas en otras necrópolis usadas durante el Reino Nuevo (como Tebas o el-Kab), por lo que es necesaria una comparación entre ellas para entender los cambios religiosos y artísticos que se producen durante el reinado del faraón Akenatón.

Palabras clave: Amarna, danza, música, tumbas

The dance scenes in the private tombs at Amarna

Abstract

To the east of the city of Akhetaten there are two necropolises with the tombs of some of the high dignitaries who lived during the reign of Pharaoh Akhenaten. In them, as in the private Theban tombs of the New Kingdom, we can find different scenes of music and dance, thanks to which we can understand the importance of both activities during the Amarna period. This paper presents a brief study of the architecture and decoration of these tombs and will focus on the study of the different dance scenes found in them. These representations, performed by

both men and women, can be divided into different groups according to their typology: female orchestras, pantomimic dances, and dance scenes within the royal harem. Each group has its own characteristics, related to iconography and meaning. In addition, they are clearly different from the dance scenes found in other necropolises used during the New Kingdom (such as Thebes or el-Kab), so a comparison between them is necessary to understand the religious and artistic changes that occurred during the reign of Akhenaten.

Keywords: Amarna, dance, music, tombs

Contexto histórico: el periodo de Amarna dentro de la XVIII dinastía

El periodo de Amarna forma parte del Reino Nuevo egipcio (1550-1070 a.C.), y es un momento de especial interés por suponer una gran ruptura en la cultura y civilización del Antiguo Egipto. Durante la XVIII dinastía se produce una creciente preponderancia de los cultos dirigidos al sol, que vivirán su punto más álgido durante el reinado de Amenhotep IV (1353-1336 a.C.). En el sexto año de su reinado, este faraón traslada la corte a Aketatón (en el sitio actual de Tell el-Amarna), una ciudad planeada por él y construida para el dios Atón (Stevens, 2016). Es entonces cuando Amenhotep IV cambia su nombre por Akenatón, que significa “servidor de Atón”, y se desliga del culto al dios tebano Amón.

Tras la instauración de este culto henoteísta o monoteísta centrado en el disco solar Atón (Assmann, 1995; Laboury, 2012), Akenatón prohibió el culto a los dioses tradicionales a nivel oficial, cerró los templos estatales y las fiestas y procesiones dejaron de celebrarse (Van Dijk, 2010: 366). Sin embargo, parece que estos cambios sólo se aplicaron a la elite y la corte y que la mayor parte del pueblo egipcio continuó adorando a los dioses tradicionales, como se deduce de los amuletos con iconografía de divinidades procedentes de Amarna (Van Dijk, 2010: 376). Asimismo, la religión amarniense declaró que el dios Atón sólo podía ser adorado por el faraón, acabando así con la devoción que los individuos dirigían a los dioses y que ahora tenía que ser dedicada hacia el soberano. Así, los nuevos cambios aumentan la inseguridad del individuo. Tras el periodo amarniense, el equilibrio existente entre el faraón y los dioses se altera y los dioses adquieren muchos aspectos tradicionales que anteriormente ostentaba la realeza (Van Dijk, 2010: 407). Además, el rey deja de ser el representante de los dioses en la tierra y los dioses se revelan ahora directamente a los individuos.

Esta revolución, protagonizada por el faraón Akenatón, será notable en todos los aspectos: por supuesto, en el aspecto religioso con la instauración del culto henoteísta al disco solar Atón; en el arte, con la creación de un nuevo canon, estilo y el cambio temático de las escenas representadas en las paredes de tumbas y templos; y en la literatura y en el uso del lenguaje diario como lengua escrita. Además, cambiarán ciertos elementos de la religiosidad egipcia: para Akenatón era más importante la vida, la realidad física, que la muerte, desaparecen los ritos ocultos dando lugar a cultos abiertos a la luz solar. Asimismo, entiende que la luz es el único principio que lo explica todo y, por ello, todo lo que no pertenece a la luz desaparece. Parece ser que en el pensamiento amarniense, tras la muerte, la vida se prolongaba en la ciudad de Aketatón, y que la transición a la otra vida era algo que el faraón otorgaba a cambio de la lealtad de sus súbditos (Teeter, 2011: 190). En relación con esto, hay que mencionar que la división religiosa en dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, ya no existe en este periodo, sino que la doctrina religiosa amarniense sólo reconoce un mundo, el de los vivos, donde los difuntos seguirían habitando, descansando en sus tumbas (Assmann, 2005: 15, 217-218).

Los cambios artísticos del periodo de Amarna

Las primeras obras artísticas del reinado de Amenhotep IV siguen los cánones y modelos establecidos hasta entonces, siendo una continuidad del estilo artístico del reinado de su padre, Amenhotep III. Sin embargo, al poco tiempo, se ve cómo sus programas iconográficos van centrándose cada vez más en el culto al disco solar Atón.

Poco a poco también van cambiando las figuras humanas, en las que ahora podemos ver una curva en su abdomen y en la forma pélvica, produciéndose así un dominio de la línea curva que contrasta con la rigidez de las figuras de principios de la dinastía y que dota a las imágenes de un mayor movimiento. Este nuevo estilo, más sinuoso, hace que el canon de las figuras se alargue y que incluso las figuras masculinas, sobre todo la del faraón, tengan cierto aspecto andrógino (Robins, 1994: 143; Laboury, 2011: 6, 11).

Pero no es sólo el estilo artístico lo que cambia, sino que también cambia la temática de las escenas (Laboury, 2011: 7). Ahora, todo el repertorio iconográfico se centra en el faraón y en la familia real y las imágenes de las tumbas transmiten el deseo del difunto de seguir sirviéndoles tras su muerte. Además, estas escenas se encuadran generalmente en la ciudad de Aketatón.

En cuanto a la composición, ésta se vuelve, en cierto modo, más realista. Durante este periodo veremos que las figuras se superponen en el espacio y algunas escenas están rodeadas por un recuadro, aunque respetando la distribución de las figuras en registros. Sin embargo, es cierto que estos registros ya no son tan uniformes como en épocas pasadas, sino que su altura y anchura son variables dentro de una misma escena.

La ciudad de Aketatón

La ciudad de Aketatón, situada en el sitio de Tell el-Amarna, a mitad de camino entre Tebas y Menfis, fue creada por Akenatón alrededor del año 1347 a.C. y ocupada durante quince años. Su nombre, “El horizonte de Atón”, nos indica que fue dedicada al disco solar.

Por los restos encontrados parece que era una ciudad de forma alargada de 10 kilómetros de largo que adaptó su forma al curso del Nilo, situándose en su margen derecha (Stevens, 2016). En la parte norte de la ciudad encontramos un palacio que parece haber sido la residencia principal del faraón junto a diferentes edificios administrativos. También existía aquí una zona residencial. La parte central de la ciudad es la que concentra una mayor parte de edificios, como distintos templos dedicados a Atón, una casa real y otros edificios destinados a funciones estatales. Más al sur se encuentra la llamada Ciudad Principal formada por un gran número de residencias y en el llamado suburbio sur, una extensión de la zona anterior, se encuentran los barrios residenciales y administrativos. En el este, en una zona más interna del desierto, se encuentran dos necrópolis privadas, la norte y la sur, y entre ambas existe una tumba real.

Las tumbas de los nobles en Amarna

El reducido número de tumbas de nobles que encontramos en Amarna, en comparación con las necrópolis tebanas, probablemente se deba a distintos factores: el primero de ellos

es que la posibilidad de tener una tumba en esta ciudad era un privilegio otorgado exclusivamente por Akenatón, quien pudo no haber dado muchos permisos; por otra parte, puede que se deba a una escasa disponibilidad de artistas formados en el nuevo estilo disponibles para trabajar en las tumbas, ya que se piensa que la mayoría de ellos se reservaron para la construcción de las tumbas reales, templos, palacios y otros edificios civiles (Owen y Kemp, 1994: 125-126); también es destacable que muchos de estos oficiales o nobles ejercían sus actividades en Menfis, la capital administrativa, y por ello es posible que escogieran su necrópolis, Saqqara, como lugar de enterramiento, y que otros prefirieran ser enterrados en los cementerios donde se habían enterrado sus familiares tradicionalmente, siendo incluso escépticos en cuanto al futuro de las nuevas creencias desarrolladas por Akenatón (Van Dijk, 1988: 37-46).

Estas tumbas privadas amarnienses, excavadas en la roca de la montaña, se distribuyen en dos cementerios distintos usados simultáneamente y situados uno en el norte y el otro en el sur de la ciudad. Destaca el hecho de que muchas de ellas fueron abandonadas en los primeros momentos de construcción y, por lo tanto, no se encuentran decoradas, e incluso las construcciones más avanzadas tampoco fueron terminadas (Owen y Kemp, 1994: 121-129).

La forma de todas ellas es similar: un patio exterior, un corto pasillo de entrada, una sala con pilares que se relaciona con la arquitectura de los templos y que en ocasiones no existe, otro corto pasillo que da lugar a una sala transversal o cuadrada y a continuación un último pasillo corto que termina en una capilla donde se encontraba la estatua del difunto excavada en la roca.

En cuanto a su decoración, las escenas encontradas en estas tumbas se encuentran talladas con un relieve rehundido poco profundo, pero de contornos muy pronunciados, o simplemente pintadas. Su estilo es el característico del periodo amarniense y su temática está generalmente relacionada con la familia real y con la vida en Aketatón.

Centrándonos en su ubicación, podemos dividir las tumbas en dos grupos ya mencionados: el norte y el sur. En el primero encontramos, entre otras tumbas no decoradas, seis tumbas principales, numeradas del 1 al 6, que pertenecieron a altos oficiales de la corte del faraón (Davies, 1905a: 1-8). En el cementerio sur existen diecinueve tumbas principales, numeradas del 7 al 25. Éstas se encuentran menos acabadas que las del grupo anterior y además son de un tamaño menor (Davies, 1906: 7-11).

La música y la danza en las tumbas privadas amarnienses

La representación de músicos es un tema frecuente en la decoración amarniense, por lo que se cree que la música fue algo fundamental en las celebraciones de este periodo, tanto civiles como religiosas. Dentro de estas representaciones amarnienses de música existen distintos grupos: grupos de arpistas masculinos ciegos, orquestas femeninas, instrumentistas masculinos, grupos extranjeros, etc.

Pero también es importante la representación de la danza, de la que se han encontrado varias escenas que podemos dividir en diferentes grupos: orquestas femeninas, danzas pantomímicas y escenas de danza dentro del harén real (Bueno, 2021).

Orquestas femeninas

El primer grupo de escenas de danza dentro de las tumbas de Amarna a analizar es el de las orquestas femeninas debido a que es el más numeroso, pues se han encontrado seis ejemplos de este tipo.

La primera escena que encontramos pertenece a una tumba del cementerio norte: la TA 2 (Davies, 1905a; Almansa-Villatoro, 2016: 99-121), la tumba de Meryra II, superintendente del harén real, supervisor de los dos tesoros y supervisor del palacio de la reina. Aunque está inacabada, podemos afirmar que su forma corresponde al modelo general descrito anteriormente.

En el lado este de la pared sur de la sala columnada se encuentra una escena que es frecuente en las tumbas amarnienses, conocida como la escena de la “Ventana de Apariciones” (Kloska, 2019) y que describe las recompensas que recibe el difunto del faraón a modo de favor real (Davies, 1905a: lám. XXXIII). En el registro inferior, en la parte derecha, vemos al propio Meryra subido en su carro y siendo aclamado por hombres (representados con los brazos en alto) que esperaban su llegada tras la ceremonia en la que el protagonista ha recibido los collares de oro del faraón. A la derecha de este grupo se encuentra una orquesta femenina en la que varias mujeres tocan panderetas rectangulares y delante de las cuales hay representadas dos niñas (Davies, 1905a: lám. XXXVI). Todas ellas se encuentran con los pies parcialmente levantados del suelo, apoyados sólo en sus puntas, y con las piernas flexionadas, por lo que parecen estar ejecutando una danza. Las mujeres adultas van vestidas con largas túnicas mientras que las niñas parecen carecer de vestimenta, aunque debido al estado de conservación de la escena es difícil su análisis. Encima del registro descrito se encuentra otro grupo de hombres con los brazos en alto, igual que los mencionados anteriormente, que según Davies (1905a: 37) están recibiendo a Meryra entre gritos y bailes. Sin embargo, en mi opinión, parece ser más, nuevamente, un gesto de alabanza que un baile, algo que además se acentúa por la postura arrodillada de uno de ellos besando los pies de Meryra.

Una imagen similar es la encontrada en la TA 4 (Davies, 1903), otra tumba del cementerio norte que en este caso perteneció a Meryra, sumo sacerdote de Atón. En el lado oeste de la pared sur de la primera sala hipóstila encontramos una escena de la investidura del difunto como sacerdote (Davies, 1903: lám. VI). Dentro de ella, en el registro inferior, se encuentra representada una orquesta femenina de profesionales compuesta por seis mujeres (Davies, 1903: 22), cinco de las cuales tienen sus brazos en alto y una parece estar tocando una pandereta rectangular. Entre ellas se encuentra una figura de menor tamaño, una niña que baila, con uno de sus talones levantados y los brazos flexionados, uno de ellos en alto sosteniendo algo que puede ser una rama. Cabe mencionar aquí que la danza con ramas puede estar asociada a momentos de celebración o triunfalismo en los que se recibe a un personaje importante, pues es frecuente en estos contextos. La vestimenta del grupo vuelve a repetirse: las mujeres parecen llevar amplias túnicas semitransparentes mientras que la niña parece ir completamente desnuda.

Es de destacar aquí la similitud de las dos escenas mencionadas, con una composición que sólo varía en la orientación, pero que parece seguir un modelo establecido. En ambas paredes, la escena de danza se encuentra en una esquina inferior, en un registro que parece anexo a la escena principal, y es posible que eso indique cierta perspectiva que era inexistente en el arte egipcio: lo que se sitúa en los registros inferiores, en realidad, estaría más próximo al espectador que lo que se encuentra en la zona más alta del muro.

En el lado oeste de la pared norte de la misma sala, donde se representa una visita real al templo, hay representada otra orquesta femenina en dos registros (Davies, 1903: lám. XIII). Según su ubicación en la escena, junto a los sacerdotes del templo, es posible que estas mujeres trabajaran como bailarinas en él. Todas van tocadas con pelucas de diferente longitud y vestidas con largas túnicas plisadas que parecen llevar anudadas debajo del pecho (una vestimenta típica de este periodo) y llevan sus brazos en alto y flexionados. Algunas de ellas van tocando panderetas rectangulares y pequeñas panderetas redondas. En el registro inferior, además, las instrumentistas se encuentran acompañadas por una pequeña bailarina vestida con un corto faldellín plisado y una especie de túnica ancha que tapa su torso, algo extraño, ya que las niñas en este tipo de representaciones suelen ir desnudas. Además, tiene sus piernas separadas y parece tener el talón posterior levantado, pudiendo ejecutar una danza cuyos movimientos acompaña con la rama que sostiene con uno de sus brazos.

La TA 7 (Davies, 1908), situada en el cementerio sur, es la tumba del copero y mayordomo real Parennefer y consta de una sola cámara transversal. En su pared oeste se encuentra una escena bastante deteriorada por no estar esculpida sino sólo pintada, que representa parte de una escena de recompensas. En ella hay un grupo de músicas bailando dividido en dos registros que recibe al protagonista a las puertas del palacio (Davies, 1908: lám. V). Se trata de mujeres que parecen ir desnudas y tocadas con una banda en la cabeza. Algunas de ellas tocan panderetas rectangulares y todas tienen posturas muy dinámicas con las piernas flexionadas, talones levantados, brazos en alto, etc. Además, van acompañadas por varias niñas.

En la TA 8 (Davies, 1908), la tumba de Tutu, situada en el cementerio sur, encontramos una orquesta femenina formada por siete mujeres que parecen llevar amplias túnicas y un tocado formado por una banda y un cono de cera (Fig. 1). Algunas de ellas tocan panderetas redondas y rectangulares y todas tienen las piernas separadas, pero la última, además, tiene las piernas flexionadas y un pie levantado del suelo, por lo que parece estar ejecutando una danza. Además, si nos fijamos en la parte baja de su vestimenta, podemos ver cómo se trata de vestidos o túnicas amplios y no pegados al cuerpo como sucedía a principios de la dinastía. De nuevo, esta orquesta se encuentra en una escena de recompensas al difunto, como esperando al protagonista a las puertas de su casa tras la celebración de la ceremonia cerca del palacio real.

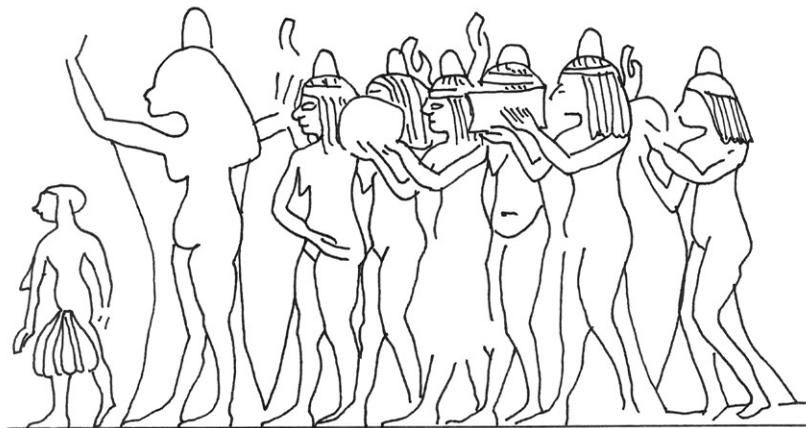


Fig. 1. Orquesta femenina de la TA 8. Dibujo de la autora a partir de Manniche (1991: fig. 49).

Por último, en la tumba-capilla 525 se ha encontrado una estela con una bailarina acompañada de una arpista (Peet y Woolley, 1923: lám. XXVIII, I). Esta estela pertenecía a Ptahmay y se encuentra decorada tanto en su lado frontal como en sus laterales. En el izquierdo vemos dos registros: en el superior aparece el propio Ptahmay sentado en una silla con un cuenco mientras que una mujer derrama un líquido en él; en el inferior encontramos a las dos mujeres mencionadas. Mientras que la arpista se encuentra en una posición más rígida, la bailarina, que toca el laúd, está en una posición más dinámica, con las piernas separadas y ligeramente flexionadas y los talones levantados del suelo. La primera lleva una larga túnica y la segunda parece ir desnuda. La forma de sus cuerpos se corresponde con el canon típico del arte amarniense y coincide con el resto de las escenas analizadas aquí. La inscripción que las acompaña las identifica como hijas de Ptahmay con los nombres de Heket y Neferu.

Danza en el harén real

Por otro lado, destacan las representaciones de bailarinas e instrumentistas dentro del harén real (Roth, 2012), de las que se han encontrado cuatro escenas muy similares entre sí, en las que las bailarinas están acompañadas por diferentes instrumentistas y son representadas dentro de las estancias palaciegas. Llama la atención además la inclusión de mujeres de procedencia asiática, que parece ser un detalle realista y verídico si tenemos en cuenta la presencia de princesas asiáticas en Egipto que nos revelan las llamadas “cartas de Amarna” (Moran, 1992).

En la tumba de Ay (TA 25) (Davies, 1908) encontramos una representación del harén real en la cual se puede ver a un grupo de mujeres tocando la lira, el arpa y un laúd (Manniche, 1991: fig. 50). Esta última instrumentista está bailando junto a otra mujer. En el registro superior, en una estancia que también parece estar reservada a mujeres, vemos a otras instrumentistas y a una bailarina con una de las piernas flexionadas. En las estancias situadas a la izquierda de las descritas también se pueden ver distintos instrumentos, como liras simétricas, gigantes o angulares o laúdes, por lo que se podría decir que la música y la danza eran entretenimientos o actividades importantes dentro del harén.

En cuanto a las propias bailarinas, las de la estancia inferior van ataviadas con amplias túnicas y llevan el pelo corto, al igual que las instrumentistas que aparecen junto a ellas. Sin embargo, la bailarina del registro superior lleva el pelo largo, peinado como con dos coletas o trenzas, y su vestimenta consta de una falda con una especie de volantes, lo que hace pensar que esa estancia estaba ocupada por mujeres extranjeras, probablemente sirias si tenemos en cuenta su vestimenta (Davies, 1908: 20).

Otra escena del harén real en la que aparece una mujer bailando se encuentra en la TA 3, la tumba del portador del abanico a la derecha del rey y mayordomo de la casa de Akenatón, Ahmés o Amosis, situada en el cementerio norte (Davies, 1905b). La estructura de esta tumba es en forma de T, con una sala longitudinal que da acceso a una sala transversal tras la que se encuentra una capilla cuadrada. De ella sólo se encuentra decorado el pasillo de acceso, en cuya pared oeste está la escena en cuestión.

Se trata de una representación del palacio real en la que, dentro de las habitaciones de las mujeres del harén real, se encuentran dos mujeres tocando el laúd, una de ellas bailando, mientras que otras tocan la lira y el arpa (Davies, 1905b: láms. XXIII-XXIV). La bailarina parece llevar el pelo corto e ir vestida con una amplia túnica. Tiene las piernas separadas y flexionadas y ambos talones levantados del suelo. Es, por tanto, una escena muy similar a la anterior.

La última escena documentada de este tipo está en la pared oeste de la mencionada TA 8 (Davies, 1908). En ella vemos al faraón en un balcón del palacio y a Tutu, el dueño de la tumba, en una escena de recompensa del difunto (Fig. 2). Tras la imagen del faraón fueron representadas distintas estancias del palacio entre las que se encuentra el harén, donde se puede ver a distintas instrumentistas y a dos mujeres que parecen estar bailando, la del registro superior con una larga túnica y la del inferior con una falda siria que parece constar de una especie de volantes. La composición de la escena es muy similar a las descritas anteriormente.

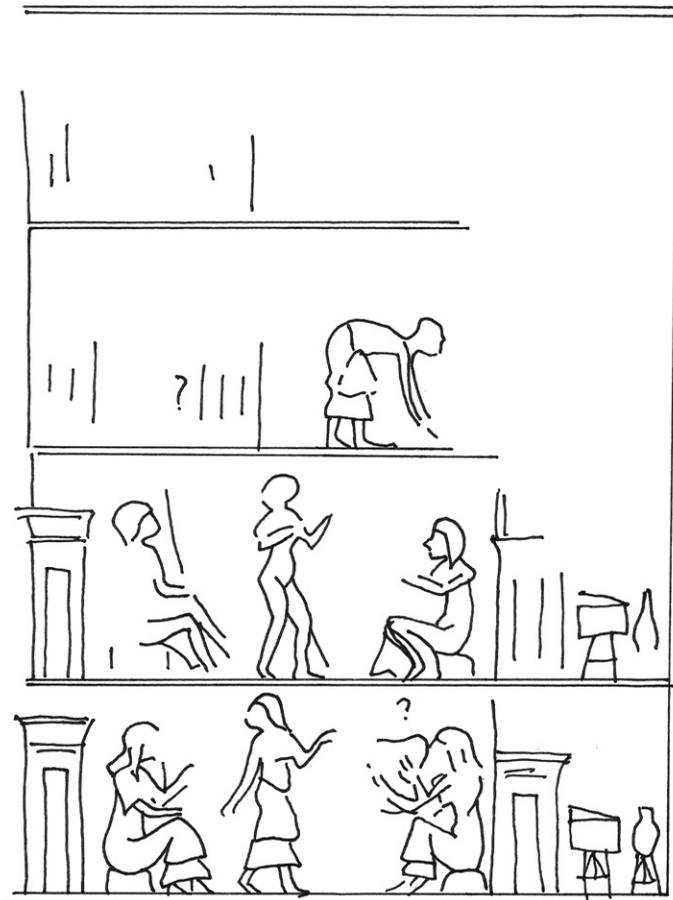


Fig. 2. Bailarinas en el harén real en la TA 8. Dibujo de la autora a partir de Davies (1908: lám. XIX).

Cabe mencionar aquí que es posible que la presencia de estas mujeres de posible origen sirio en el harén real se deba a que fueran esclavas o sirvientas de la hija de Dushratta, rey de Mitanni, que se casó en un matrimonio diplomático con el propio Akenatón. Además, llama la atención que estas mujeres instrumentistas y bailarinas extranjeras sólo aparezcan en este tipo de escenas, en espacios cerrados, y no en las escenas de orquestas femeninas anteriores, donde las mujeres egipcias actuaban al aire libre.

La danza pantomímica

El último tipo de danza que encontramos en las tumbas amarnienses es la llamada danza pantomímica. Todos los ejemplos de esta danza son realizados por hombres ataviados de la misma manera y su composición es muy similar. Es posible que estas danzas, realizadas por personajes extranjeros y ubicadas en escenas de recompensa o de entrega de regalos, fueran una especie de danza de exhibición.

La TA 1 (Davies, 1905b), situada en el cementerio norte y alineada en un eje norte-sur, perteneció a Huya, supervisor del harén real y de los tesoros y mayordomo de la gran esposa real Tiye. Se trata de la tumba más completa de Amarna. Esta tumba está decorada con escenas de una particular importancia histórica, ya que relatan una visita de la reina Tiye, la madre del faraón, a la ciudad y una recepción de tributos ocurrida en el año 12 de reinado de Akenatón.

En el lado oeste de la sala columnada se representa una escena en la que aparecen Akenatón y Nefertiti saliendo del palacio en palanquín y recibiendo regalos de países extranjeros y dentro de ella, frente a la pareja real, vemos una danza pantomímica realizada por cuatro personajes masculinos extranjeros, probablemente habitantes del desierto, que, además, según Davies (1905b: 11), debían ser considerados como profesionales. Se trata de cuatro personajes ataviados con faldellines anudados en cuya cinturilla sobresale un tejido plisado (Vogelsang-Eastwood, 1993: 66) (Fig. 3). Se trata de una vestimenta típica de este periodo amarniense. También parecen llevar un tocado o peinado particular representado por lo que parece ser un mechón de cabello sólo a un lado. Estas características son comunes a todas las escenas analizadas en este grupo.

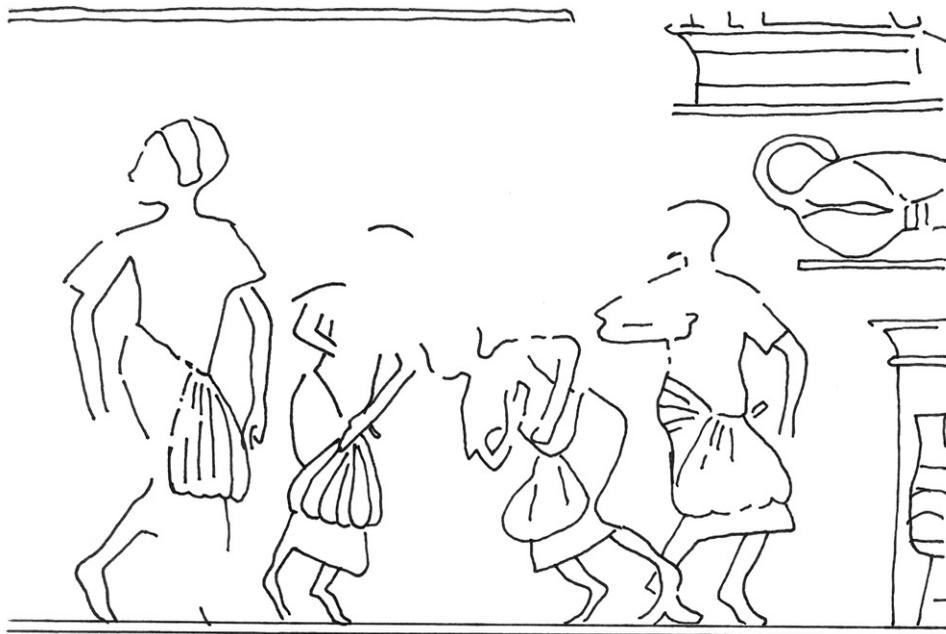


Fig. 3. Danza pantomímica masculina de la TA 1. Dibujo de la autora a partir de Davies (1905b: lám. XIV).

La representación de las figuras se caracteriza por un gran dinamismo debido a sus posturas, con los talones levantados, los brazos y piernas flexionados e, incluso, con algunos de los

personajes agachados. Además, a pesar de ese dinamismo, se ha pretendido dar a la escena cierta simetría representando a los personajes de los laterales más rectos que los dos personajes centrales, más inclinados.

Esta escena de recepción de tributos extranjeros es, según Davies (1905b: 9), única en la necrópolis como ilustración del evento histórico ocurrido en el año 12 del reinado de Akenatón, que también está descrito en el texto que acompaña a la escena. Sin embargo, no es la única que relata este evento.

Una escena similar es la encontrada en la mencionada tumba de Meryra II (TA 2) (Davies, 1905a; Almansa-Villatoro, 2016: 99-121). En el muro este de la sala columnada vemos una representación del mismo evento histórico que acaba de ser descrito. En ella, volvemos a encontrar una danza pantomímica realizada, en este caso, por cinco hombres representados de un menor tamaño que el resto de los personajes que forman parte de la escena (Davies, 1905b: lám. XXXVIII). Por su postura, algunos con los pies levantados del suelo, podríamos decir que esta danza constaba de saltos. Vuelven a repetirse en esta escena las características de la escena anterior: misma vestimenta y peinado en los personajes y mismo dinamismo en la representación de sus posturas, que aquí, además, se intensifica con la representación de una especie de salto.

Por último, encontramos una escena similar en la inacabada TA 25 (Davies, 1908), la tumba del padre del dios y portador del abanico a la derecha del rey Ay, posterior sucesor de Tutankamón como faraón de Egipto. Su tumba amarniense, que en este caso se encuentra en el cementerio sur, sólo está decorada en el lado este del muro norte de la sala columnada, la única de la que consta la tumba. En ella vemos una escena de recompensa del difunto o de la “Ventana de Apariciones” en la que encontramos una danza pantomímica similar a las encontradas en las tumbas de Huya y Meryra II (Davies, 1908: lám. XLIII). En este caso, los bailarines son siete y están divididos en dos registros y su vestimenta y peinado son los ya descritos. Cabe destacar ahora el acusado movimiento de los personajes que realizan esta danza pantomímica, que quizás refleje un tipo de danza más enérgica o de movimientos más rápidos que el resto.

Conclusiones

Dentro de las tumbas privadas amarnienses encontramos tres grupos mayoritarios de escenas de danza: orquestas femeninas, danzas pantomímicas y escenas de danza en el harén real. Las escenas encontradas en estas tumbas se encuentran talladas con un relieve rehundido poco profundo pero de contornos muy pronunciados, o simplemente pintadas. Sin embargo, lo más frecuente en las tumbas tebanas era la decoración pintada. Su estilo es el característico del periodo amarniense. Se percibe en las representaciones un mayor naturalismo y dinamismo, así como un cambio en la representación humana, que ahora es más alargada. Debido al cambio religioso, la temática de las escenas también cambia: desaparecen todas las escenas relacionadas con el mundo de los muertos, con los funerales y ritos funerarios y con los logros o la carrera profesional del propio difunto. Ahora el protagonista es el faraón y la familia real, y las imágenes transmiten el deseo del difunto de seguir sirviéndoles tras su muerte. Por eso, encontramos estas escenas de danza analizadas tanto en escenas de tributo o de recompensas al difunto como en escenas que representan el propio palacio real en el caso de las representaciones del harén.

Por otra parte, aunque se sigue usando la división en registros, las escenas se enmarcan en recuadros de varias líneas (como en un intento de “compartimentar” el espacio), y en cada

muro se plasma sólo una escena que, en ocasiones, puede continuar sin interrupción en los muros adyacentes.

Si hablamos exclusivamente de las escenas de danza, en las tumbas tebanas anteriores a este periodo predominaba la danza femenina en escenas de banquete y la danza de los bailarines *muu* en las procesiones funerarias (Bueno, 2020). Ambos tipos de escenas desaparecen para dar paso a otras imágenes: las de las orquestas femeninas, las danzas en el harén real y las danzas pantomímicas masculinas.

Centrándonos en las orquestas femeninas, podemos afirmar que todas ellas tienen ciertas características comunes, como el predominio de las panderetas, no apareciendo otros instrumentos como los encontrados en las orquestas femeninas de las tumbas tebanas (laúd, oboe, castañuelas o tejoletas). Es de destacar también el estilo de representación de estos grupos de figuras, que, como ya se ha mencionado, aparecen más juntas que lo que es frecuente en las tumbas tebanas, incluso superponiéndose unas a otras, lo que le da una mayor profundidad a la escena, así como un mayor acercamiento a la realidad. Asimismo, se trata de figuras en las que tiene mayor importancia la línea curva, lo que transmite una mayor sensación de dinamismo y una menor rigidez.

Por otra parte, cabe mencionar que no se ha encontrado ninguna orquesta masculina con bailarines, aunque sí es frecuente la representación en estas tumbas de grupos de arpistas masculinos ciegos. También son personajes masculinos los que realizan las conocidas como “danzas pantomímicas”, encontradas en tres tumbas amarnienses, y caracterizadas, al igual que las anteriores, por unos elementos comunes: todas son realizadas por hombres ataviados de la misma manera y su composición es muy similar. Es posible que estas danzas, realizadas por personajes extranjeros y ubicadas en escenas de recompensa o de entrega de regalos, fueran una especie de danza de exhibición y que sus protagonistas fueran bailarines profesionales.

Por otro lado, destacan las representaciones de bailarinas e instrumentistas dentro del harén real, en las que las bailarinas están acompañadas por diferentes instrumentistas y son representadas dentro de las estancias palaciegas. Llama la atención además la inclusión de mujeres asiáticas, una muestra del contacto de Egipto con otros territorios durante este periodo.

Además, estas danzas representadas en las tumbas privadas de Amarna son ejecutadas tanto por mujeres como por hombres en función del tipo de danza o de escena: por hombres en el caso de las danzas pantomímicas y por mujeres en el caso de las orquestas femeninas y las escenas de danza dentro del harén. Que ambos géneros ejecutaran danzas es una constante en todo el Egipto faraónico, como también lo es el hecho de que hombres y mujeres no aparezcan bailando juntos, ya que lo normal es que ésta sea una actividad segregada en la que cada género ejecuta un tipo de danza y no existen las parejas o grupos mixtos (Bleiberg, 2005: 65).

Analizando la ubicación geográfica de las tumbas amarnienses con escenas de danza podemos concluir que todas se encuentran en tumbas privadas en los dos cementerios existentes. En cuanto a su ubicación dentro de las tumbas, destaca que se encuentren en la primera sala, lo que puede deberse a su importancia o simbología, o quizás simplemente a que éstas son las cámaras que se encuentran decoradas por ser las primeras que eran realizadas y tienen un mayor grado de terminación que las cámaras más interiores. Así, a través del análisis de estas escenas de danza podemos constatar el cambio de pensamiento y de estilo artístico que tiene lugar en el periodo amarniense y también la importancia de la música y la danza en este momento de la historia del antiguo Egipto.

Bibliografía

- » Almansa-Villatoro, M. V. (2016). La tumba de Meryra II en Tell el-Amarna (AT 2): una nueva aproximación arqueológico-filológica, en: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua* 29: 99-121.
- » Assmann, J. (1995). *Egyptian solar religion in the New Kingdom: Re, Amun and the crisis of polytheism*. Londres: Routledge.
- » Assmann, J. (2005). *Death and salvation in ancient Egypt*. Ithaca / Londres: Cornell University Press.
- » Bleiberg, E. (2005). Dance, en: Bleiberg, E. (ed.), *Arts and Humanities through the Eras. Ancient Egypt 2657-332 B.C.E.* Farmington Hills: Thomson Gale, 64-85.
- » Bueno, M. (2020). La representación de la danza en las tumbas tebanas privadas del Reino Nuevo egipcio, en: *Trabajos de Egiptología* 11: 43-62.
- » Bueno, M. (2021). *La representación de la danza en el Reino Nuevo egipcio*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- » Davies, N. de G. (1903). *The rock tombs of El-Amarna. Part I: the tomb of Meryra*. Londres: Egypt Exploration Society.
- » Davies, N. de G. (1905a). *The rock tombs of El-Amarna. Part II: the tombs of Panehesy and Meryra II*. Londres: Egypt Exploration Society.
- » Davies, N. de G. (1905b). *The rock tombs of El-Amarna. Part III: the tombs of Huya and Ahmes*. Londres: Egypt Exploration Society.
- » Davies, N. de G. (1906). *The rock tombs of El-Amarna. Part IV: tombs of Penthu, Mahu and others*. Londres: Egypt Exploration Society.
- » Davies, N. de G. (1908). *The rock tombs of El-Amarna. Part VI: tombs of Parennefer, Tutu and Aj*. Londres: Egypt Exploration Society.
- » Kloska, M. M. (2019). The symbolism and function of the Window of Appearance in the Amarna Period, en: *Folia Praehistorica Posnaniensia* 24: 77-98.
- » Laboury, D. (2011). Amarna Art, en: Cooney, K. y Wendrich, W. (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Ángeles: UCLA.
- » Laboury, D. (2012). *Akhenatón. El primer faraón monoteísta de la historia*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- » Manniche, L. (1991). *Music and Musicians in Ancient Egypt*. Londres: British Museum Press.
- » Moran, W. L. (1992). *The Amarna Letters*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- » Owen, G. y Kemp, B. (1994). Craftsmen's Work Patterns in Unfinished Tombs at Amarna, en: *Cambridge Archaeological Journal* 4: 121-129.
- » Peet, T. E. y Woolley, C. L. (1923). *The city of Akhenaten I*. Londres: Egypt Exploration Society.
- » Robins, G. (1994). *Proportion and style in ancient Egyptian art*. Londres: Thames & Hudson.
- » Roth, S. (2012). Harem, en: Froom, E. y Wendrich, W. (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Ángeles: UCLA.
- » Stevens, A. (2016). Tell el-Amarna, en: Cooney, K. y Wendrich, W. (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Ángeles: UCLA.
- » Teeter, E. (2011). *Religion and ritual in ancient Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.

- » Van Dijk, J. (1988). The development of the Memphite necropolis in the post-Amarna Period, en: Zivie, A. P. (ed.), *Memphis et ses Nécropoles au Nouvel Empire: nouvelles données, nouvelles questions*. París: Editions du CNRS, 37-46.
- » Van Dijk, J. (2010). El periodo amárnico y el final del Reino Nuevo, en: Shaw, I. (ed.), *Historia del antiguo Egipto*. Madrid: La Esfera de los Libros, 359-410.
- » Vogelsang-Eastwood, G. (1993). *Pharaonic Egyptian Clothing*. Leiden: Brill.