

Corral Granados, Ana Teresa, *Faraón* (Faraon, J. Kawalerowicz, 1966), una visión arqueológica, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 24, 2020, pp. 45-54.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 24 2020 (ISSN 1988-8848)

Sección 4.1 Ensayo de transversalidad

**FARAÓN (FARAON, J. KAWALEROWICZ, 1966),
UNA VISIÓN ARQUEOLÓGICA**

**Pharaoh (Faraon, J. Kawalerowicz, 1966),
an archaeological perspective**

Grad. Ana Teresa Corral Granados
Historiadora del Arte
Universidad de Granada

Recibido el 12 de Febrero de 2020

Aceptado el 7 de Mayo de 2020

Resumen. El presente artículo consiste en un breve análisis histórico y arqueológico de la película *Faraón*, estrenada en 1966 y dirigida por J. Kawalerowicz. Basada en la novela del escritor polaco Bolesław Prus, *Faraón* es sin duda la plasmación filmica más trabajada y convincente del antiguo Egipto, razón por la cual se ha podido efectuar el análisis que conforma este trabajo a través de una selección de escenas según su relevancia arqueológica y documental comparándolas a su vez con vestigios arqueológicos.

Palabras clave. Faraón, Egipto, Arqueología, Film, Documental.

Abstract. This article is a historical and archaeological analysis of the film *Pharaoh*. Released in 1966, directed by J. Kawalerowicz and based on the novel by the Polish writer Bolesław Prus, *Pharaoh* is without a doubt the most elaborated and convincing film about ancient Egypt. This is the reason why it has been possible to carry out the analysis that defines this essay through a selection of scenes according to their archaeological and documentary relevance comparing them with archaeological remains.

Keywords. Pharaoh, Egypt, Archaeology, Film, Documentary Film.

Cine, Historia, Arqueología y la Tradición Clásica

Los pasos que ha dado el cine a lo largo de más de un siglo de existencia confirman un trayecto histórico plagado de realidades que, en forma de películas, han consolidado una nueva y poderosa estructura creativa e industrial. En su evolución el cine ha consolidado un verdadero lenguaje, trascendiendo su propio ámbito cinematográfico y alcanzando una utilidad como elemento pedagógico de primer orden. De esta forma el cine que llamamos histórico se nos revela como una herramienta fundamental para evocar imaginativamente el pasado y abordar los vínculos entre éste y el presente.

A pesar de que esta afirmación es un hecho cada vez más demostrado y extendido en la sociedad actual, se sigue debatiendo entre los historiadores sobre las implicaciones cruciales que tiene el cine en disciplinas como la Historia o la Arqueología, ya que parece indiscutible su impronta en la formación de determinadas representaciones del pasado. La ficción cinematográfica y televisiva constituye un poderoso influjo sobre el modo en que imaginamos la historia y su influencia se ve acrecentada en el contexto de la actual cultura de la imagen. Sin embargo, durante años el cine ha sido menospreciado por ser considerado meramente un entretenimiento, o bien sólo una manifestación artística que nada tenía que ver con las investigaciones históricas o arqueológicas. Por ello, resulta “[...] demasiado frecuente que quienes se dedican a la investigación y a la docencia reflexionen sobre el impacto que el cine tiene en su propio modo de entender el pasado y en la forma en que lo entienden aquellos públicos a los que se dirige su labor de escritura y enseñanza” (Bolufer Peruga 2015: 12).

En 1916 se publicó en Londres una primera obra dedicada al papel del cine como forma de lectura del pasado, titulada *The Camera as Historian*, sin embargo, desde la década de los 80 y en el contexto de debates historiográficos más amplios sobre las formas del conocimiento y del relato histórico, se ha renovado e intensificado la reflexión al respecto. En efecto, en los últimos años es perceptible un mayor interés entre los historiadores y arqueólogos por preguntarse sobre la potencialidad de las relaciones entre cine e historia, en un triple plano: “su validez como fuente histórica, su uso como instrumento pedagógico y su condición de relato sobre el pasado” (Bolufer Peruga 2015: 12).

Así pues, podemos afirmar que “el celuloide ha dado una herramienta fundamental para poder comprender y sobre todo recrear de un modo tópicamente las realidades del mundo antiguo, a la luz de la cámara [...], hasta el punto de llegar a menudo a crear nuevos mitos sobre la Antigüedad, o incluso a sustituir la realidad histórica por la propuesta ficcionada del cine” (Antela-Bernárdez et al. 2013: 11).

La película *Faraón* dirigida por Jerzy Kawalerowicz en 1966, está basada en la novela de Bolesław Prus (seudónimo de Aleksander Glowacki, 1847-1912), fue publicada en 1895 y, como tantas otras, utiliza una época pasada para denunciar situaciones del presente.

La trama del film se centra en el conflicto entre el poder político y el poder religioso. El poder político está representado por el joven príncipe Ramsés, que quiere devolver a su país el esplendor perdido, ya que se encuentra en una situación política complicada en la que los asirios presionan las fronteras del imperio. El ejército egipcio está compuesto casi exclusivamente por mercenarios libios a los que se les debe la paga, y el deseo de los sacerdotes no es otro que la preocupación de conservar sus riquezas. El clero, además, para no perder su fortuna decide hacer un trato con los asirios en el que les ceden los derechos sobre Fenicia. Los fenicios, enterados de esta maniobra, intentan buscar el apoyo de Ramsés y le animan a plantar cara a los feroces asirios; para convencerle le presentan a una sacerdotisa del templo de Astarté que le subyuga totalmente y le hace olvidar a Sara, su fiel esposa judía. A la muerte del viejo faraón, el príncipe sube al trono como Ramsés XIII y su primer acto oficial es reclamar a los sacerdotes parte de sus riquezas para iniciar la guerra contra los asirios. Al negarse, Ramsés decide dar una especie de golpe de estado con la complicidad de algunos soldados fieles,

pero, inesperadamente, los intentos de soliviantar al pueblo fracasan cuando el sumo sacerdote Herhor utiliza sus conocimientos astronómicos para presentar un eclipse de sol como signo inequívoco de la ira divina. Finalmente, el faraón es asesinado e igual suerte corren sus intentos de reforma.



©Metropolitan Filmexport

La película *Faraón* fue el resultado de una producción que duró tres años, comenzando en el otoño de 1962. El rodaje tuvo lugar en Europa, Asia y África para las escenas exteriores, muchas de las cuales están rodadas en ruinas arqueológicas y a su vez las escenas interiores fueron rodadas en un estudio de la ciudad polaca de Lódź.

La película contó con el apoyo de un gabinete dedicado a la logística sobre el antiguo Egipto, estudiando previamente los objetos y atuendos comunes de la vida en aquella época. Entre los muchos asesores de la película se encuentran el profesor polaco Kazimierz Michałowski, una autoridad mundial en la egiptología, así como Shadi Abdel Salam, un director de cine egipcio y diseñador de vestuario, que había trabajado previamente en la famosa película *Cleopatra*.

En los escenarios de la película tanto la arquitectura como la decoración y el vestuario están basadas en evidencias iconográficas que se pueden confirmar mediante jeroglíficos, pintura mural egipcia, y piezas museísticas. De ese modo, J. Kawalerowicz recurrió junto con una serie de especialistas (tres egiptólogos que revisaban cada escena) a una exhaustiva documentación arqueológica, con sus correspondientes referencias materiales y artísticas para dar un mayor realismo al film.

Faraón comienza con una secuencia en el vasto desierto, el primer ambiente exterior que se nos revela y que será el mismo escenario a lo largo de todo el film para representar las escenas bélicas. Estas secuencias tan espectaculares no fueron rodadas en el desierto egipcio, sino que tuvieron lugar en la ciudad de Bujará (Uzbekistán) en el vasto desierto de Kisil-Kim, de fina arena y tonos ocre, bastante similar a las tierras egipcias. La primera alusión real al mundo antiguo egipcio se nos revela en esta escena, cuando vemos a dos escarabajos empujando trabajosamente en el pleno desierto una bola de

estiércol. Según las fuentes, los egipcios creían que el escarabajo pelotero era una de las formas de manifestación del dios del sol y por eso lo consideraban el escarabajo sagrado. Esta divinidad aparece representada en el famoso *Libro de los muertos* (1) como un escarabajo que empuja el disco solar (como si la bola de excrementos del escarabajo pelotero fuera el sol), para emerger de la tierra por la mañana y renacer. La presunción de que el escarabajo nacía de la tierra y la apariencia exterior de la bola de excrementos son “[...] la causa más probable de la vinculación del coleóptero con el sol” (Sei Parra et al. 2008: 298).

La siguiente escena exterior es la representación de una escena de caza protagonizada por el príncipe y su concubina, podemos verle a él de pie, disparando flechas a diferentes aves mientras ella conduce la barca por el río.



Lugares de caza y pesca, ©Metropolitan Filmexport.



Caza y pesca en la tumba de Menna, Dayr al-Bahari, Valle de los Nobles, ©www.pinterest.com.

Esta escena se nos presenta como otro ejemplo de escenario simulado del lugar original, por lo que no fue rodada en el río Nilo, sino en una isla artificial creada en el lago Kirsajty, cerca de Giżycko en Polonia. La isla fue enriquecida con una gran vegetación de palmas y lotos, ya que la naturaleza del terreno y el régimen de las inundaciones hacía de Egipto un país de vegetación anual. Por esa razón, las orillas del río estaban cubiertas de espesos matorrales de arbustos acuáticos, que constituían el hábitat ideal para una fauna de ambiente palustre. La puesta en escena de este grandioso decorado está claramente documentada por descubrimientos arqueológicos. Se sabe que los egipcios eran unos

profundos observadores de la flora y la fauna de aquel mundo libre como era el suyo, lleno de vida y movimiento, y así reprodujeron desde tiempos muy antiguos los más variados ejemplares con todo detalle, en las pinturas de las tumbas y durante la época amarniana (2).

Las escenas de interior fueron rodadas en construcciones y ambientaciones totalmente detalladas y creadas lo más fielmente posible al tipo de arquitectura o edificio que se quería representar, todo ello fue posible en un estudio de la ciudad de Lodz, en Polonia.

En la primera secuencia de la película, en la que aparece la representación de un interior, vemos una estancia de mampostería de piedra tallada con algunas inscripciones jeroglíficas. A lo largo de ella, un desfile de sirvientes llevan al faraón en una silla de transporte hacia el interior del palacio real, entonando cánticos y pasando entre súbditos que se arrodillan cuando corresponde. Caminan hacia una puerta de dos piezas fabricada en madera color caoba y decorada con franjas intercaladas en color dorado. La decoración de la franja superior representa un *Ankh* egipcio, la representación de la llave de la vida, puesto que los egipcios creían que atraía la longevidad y la salud eterna y también era la llave para abrir las puertas del mundo de los muertos. Se le muestra en una suerte de balanza, o de barca, con unos brazos cayéndole hasta unirlos. Esta especie de brazos podría ser un símbolo de unificación o union, lo que adquiere sentido al unir la llave con la balanza o barca, alusiones seguras al inframundo, la llave que abre el otro mundo.

En otra ocasión, el film nos revela un decorado de interior desde un punto de vista más íntimo, ya que, aunque el movimiento de la cámara no se detenga en los detalles que nos interesan, podemos ver claramente de fondo una habitación privada, posiblemente los aposentos del príncipe o de su concubina hebrea, mientras mantienen una conversación. Este recinto consta de un patio al descubierto con una hilera de columnas entre las que se entrelaza la maleza, por lo que no hay lugar a dudas de que este decorado responde nuevamente al resultado de una recreación documentada de la arquitectura egipcia. De hecho, hay evidencias de que “durante el Periodo Predinástico, las casas que se han podido excavar evolucionan lentamente desde meros refugios de cañas y materiales ligeros hasta hacerse rectangulares, con las paredes enlucidas con barro y una cubierta soportada por troncos” (Del y Schulz 2005:282). Posteriormente, los materiales de las casas evolucionaron a ladrillo sin cocer y su tamaño aumentó. Por dentro, “la distribución interna se adaptaba al gusto del propietario y solía ser intrincadísima, a base de estancias rectangulares distribuidas de un modo casi laberíntico y poco lógico. En ellas se podían apreciar las siguientes partes: la entrada, las habitaciones privadas que constan de un par de dormitorios para el marido y la mujer, un recibidor con cuatro columnas acompañado de un pequeño patio con un aljibe, un granero, habitaciones para el servicio y por último habitaciones para las actividades domésticas” (Parra et al. 2008: 299).

Las casas de las gentes más pudientes, como es nuestro caso, estaban además dotadas de varias plantas y de un patio exterior sustentado con columnas donde crecían numerosos árboles y plantas, junto a un estanque y un huerto. Se conoce el caso de un funcionario egipcio que había reunido en su jardín veintitrés especies de árboles diferentes, sintiéndose tan orgulloso que lo hizo reproducir mediante una pintura mural en su tumba. No obstante, la gente pobre también conseguía hacer crecer árboles en espacios muy pequeños, demostrando así la importancia que tuvo siempre la naturaleza en la vida de los antiguos egipcios.

Otros objetos de un alto interés no sólo en la película, sino en la vida real egipcia, son las artes decorativas. El mobiliario en el antiguo Egipto no difiere del resto de objetos, ropas o costumbres, ya que, al igual que en todos los aspectos de la vida egipcia, todos sus objetos estaban también influidos por el ámbito religioso y en consecuencia la artesanía tendía a mostrar gusto por la perfección y la armonía. Se muestra al hombre en escenas en las que está en equilibrio con la naturaleza y con el resto de la sociedad. El trabajo del artista y del artesano se consideraba “divino” porque tenía que ver con

la creación y la construcción, tareas propias de las deidades; y al artista se le consideraba un escriba, con lo cual todo arte tenía un significado, aportaba información y traslucía enseñanzas morales.

La elección de los materiales no escapaba a esta cosmovisión religiosa (algo que se intenta respetar, o al menos reproducir de forma bastante fiel en el film). Por ejemplo, se creía que el oro, muy presente en el mobiliario real, tenía propiedades inmortales y estaba asimilado a Ra, el dios sol, como símbolo de vida eterna. La plata, por su parte, se identificaba con la luna, y a menudo se presentaba en aleación con el oro en una composición que en la época romana se bautizó como ‘electrum’. Entre los materiales más utilizados en mobiliario encontramos el hierro, el gres, el alabastro o la turquesa, entre otros.

Pero si había un material destacado en la producción de muebles en el antiguo Egipto, éste era la madera. Debido a la gran sequedad y a las altas temperaturas, la madera es un recurso escaso en el Egipto actual, pero en aquella época era común que en las orillas del Nilo crecieran abundantes arboledas de álamos, acacias o tamariscos. La madera obtenida de estos árboles se empleaba para muebles corrientes destinados al pueblo; los reyes, por su parte, importaban ricas maderas de cedro y pino desde Oriente Medio y ébano africano desde el corazón de África. Cedro, pino y ébano son las más presentes en los ajuares funerarios de los reyes ya que, en su tiempo, fueron las maderas máspreciadas por los egipcios.

A grandes trazos, en el antiguo Egipto se distingue entre dos tipos de muebles: los que están destinados a tener contacto con el cuerpo humano, como sillas, camas, mesas, etc., y los destinados al almacenaje o a utilizarse como soporte de otros objetos. En los primeros suelen aparecer elementos ornamentales animales, como alas de pájaro, cabezas de león o patas de pato, mientras que en los segundos se utilizan de manera ornamental elementos de la arquitectura civil y religiosa, como frisos, columnas o dinteles esculpidos en la propia madera o pintados” (Konemann 2005).

Otro objeto que nos interesa mucho es el barco egipcio. Tenemos conocimientos de embarcaciones egipcias desde la prehistoria egipcia o Naqada I, ya que el pueblo egipcio siempre ha estado unido al río Nilo y conoció muy pronto el arte de la navegación. Los relieves de algunos templos y la pintura mural de las tumbas nos han transmitido no sólo las formas de los barcos, sino la importancia que le otorgaban. Las formas de las naves egipcias no varían mucho en el transcurso de los siglos, pero la técnica de construcción si sufrió un lento proceso evolutivo hasta la época saítica, cuando los faraones reinantes decidieron servirse del asesoramiento de los marineros fenicios y griegos para modernizar la flota.

A lo largo de los siglos se construyeron en Egipto innumerables tipos de embarcaciones destinadas a personas de todas las clases sociales y a usos diversos. Las grandes barcas reales debían llevar al faraón a las diferentes zonas del reino, así como su momia a su última morada. Las barcas de transporte llevaban materiales de todo tipo, desde piedras de construcción hasta productos exóticos traídos de países lejanos. Otras barcas ricamente decoradas estaban destinadas a las ceremonias religiosas en el río o en los lagos sagrados de los templos. Embarcaciones más pequeñas, hechas a menudo con papiro, servían como diversión para los más adinerados o como medio de vida para la población más pobre, que las utilizaba para conseguir alimentos, fundamentalmente los peces y las aves de los pantanos” (Guidotti et al. 2002: 212). A este tipo se adscribe en la película la pequeña barca conducida por Sarah mientras que el príncipe caza aves.

Las embarcaciones más antiguas, sin quilla, se elaboraban con grandes tablas superpuestas, unidas por cuerdas o enganchadas con clavijas y calafateadas en las juntas. Las embarcaciones normales estaban desprovistas de quilla con una cabina sobre el puente. La tripulación estaba constituida únicamente por dos hombres, uno para el remo-timón y otro para las maromas. El comandante se situaba a proa con la sonda y la pértiga para guiar la ruta y evitar los escollos. La gran vela era

utilizada solamente cuando el viento era favorable y para remontar la corriente. Para los viajes largos existía un tipo de barca más cómoda, ya que además de dos cabinas una a proa y otra a popa, tenía un resguardo para los caballos y para almacenar agua y alimentos suficientes. Los nobles y las grandes comunidades religiosas poseían, especialmente durante el Imperio Nuevo, flotas de embarcaciones que se usaban para las más diversas exigencias (Ciminno 2002: 60), como vemos en la segunda embarcación que aparece en la película, perteneciente a la reina Nikotris, madre del príncipe.



Secuencia del film, minuto 0040:34 s.

Barca de la Reina Nikotris, ©Metropolitan Filmexport.

La forma de vestir cambió poco o a lo largo de la historia de Egipto ya que, a causa del calor extremo, la confección de la ropa se basaba en tres principios: ser holgada, ser ligera y ser sencilla. Al principio la mayoría de las prendas tenían una forma sencilla, con forma triangular, la ropa en sí era escasa, pero “no se admitía la desnudez completa, ya que se consideraba inmoral para todo aquel que no fuese niño, esclavo o plebeyo. Tanto los hombres como las mujeres podían llevar el torso descubierto, aunque las mujeres en general iban más cubiertas que los hombres. Indudablemente la vestimenta indicaba la naturaleza jerárquica de la sociedad egipcia y la marcada escala social podía averiguarse únicamente con los tejidos utilizados para confeccionar según que prenda” (Cosgrave 2005).

Respecto a las prendas femeninas, se conoce que hasta mediados de la XVII dinastía, la mujer llevó el kalasiris, un vestido ajustado que caía desde debajo del pecho hasta los tobillos y se sujetaba con dos tirantes. Los ejemplos de kalasiris hallados por los arqueólogos están confeccionados con un tubo de tela cosido, por un lado, conocemos también que para protegerse del sol durante el día y abrigarse por la noche, las mujeres llevaban un manto ligero encima del vestido. Había otro conjunto en la ropa normal de las egipcias, un “dos piezas”, como solemos llamar hoy en día, con una parte superior formada por un ceñido corpiño con mangas y atado con cordones y una falda ancha con pliegues horizontales.

Las reinas egipcias y las mujeres de la nobleza se representan en *Faraón* con prendas drapeadas, de lino blanqueado, plisadas a mano y almidonadas cuidadosamente, algo totalmente acorde con la época antigua egipcia.

En la XVIII dinastía se incorporaron nuevos estilos de ropa, quizá como reflejo de los profundos cambios religiosos que se produjeron en aquel momento con la reforma de Akenatón; en este momento podemos ver vestidos más ajustados y ceñidos con una mayor decoración. A partir de este momento se produjeron pocos cambios en la vestimenta femenina incluso durante la dinastía Ptolemaica (304-30 a.C) (Cosgrave 2005).

Respecto a las prendas masculinas, la prenda tradicional del hombre era el schenti, una simple falda normalmente de color blanco, envuelta alrededor de las caderas que inicialmente comenzó a confeccionarse con cuero y pieles, pero que posteriormente evolucionó a tejidos más ligeros como el hilo.

Los faraones aparecen a veces representados con una cola de león colgada en la parte trasera de su falda, y los soldados llevaban en ocasiones una falda de rayas o con trozos de tejido teñidos. Los esclavos, como bien se aprecia en la película, únicamente usaban taparrabos. Con el paso del tiempo la falda se fue cortando de un modo más angular y se almidonaba al igual que la ropa de las mujeres. En el Imperio Medio (2040-1640 a.C) la nueva moda fue ponerse una falda larga encima de la anterior de menor tamaño, esta nueva falda estaba formada por un rectángulo de lino y su longitud variaba desde la mitad del muslo hasta el tobillo. A veces se usaban cinturones a modo decorativo.

Los colores no eran casuales, sino que, como todas las cosas que rodeaban la vida de los antiguos egipcios, estaban cargados de simbolismo. Así, el verde representaba la vida y la juventud y el amarillo el símbolo del oro y de los dioses. El blanco, el color más comúnmente utilizado en el vestuario egipcio, simbolizaba la felicidad, si bien el uso del blanco se debía más a razones prácticas por la dificultad de teñir el lino, lo que no significa que no lo utilizaran en ocasiones. El negro era el color menos habitual y solo se usaba para las pelucas.



Vestimentas en una pintura mural de la tumba de Tutankamón, Valle de los Reyes, Luxor;
©algarosarte.blogspot.com.es

Los egipcios eran expertos en la confección de pelucas, que usaban tanto hombres como mujeres, y el cuidado del cabello tenía una gran importancia, dedicándose mucho tiempo al peinado y cuidado tanto del cabello propio como de esas pelucas tan cotizadas en la época. “En algunas tumbas se han encontrado acondicionadores del cabello y fijadores hechos con una mezcla de cera de abeja y resina, también se conocen descripciones de preparados para diversos problemas relacionados con el cabello. Las mujeres se trenzaban a veces el cabello o se hacían tirabuzones, en algunos casos se añadían extensiones de cabello artificial al cabello natural [...] Los peinados, al igual que los vestidos, indicaban el rango de una persona, en el caso de las mujeres casadas, a menudo lucían lo que se conoce como peinado en tres partes, un peinado consistente en dos mechones a la altura del hombro que enmarcaban el rostro por ambos lados y el resto del cabello hacia atrás, este peinado podemos verlo identificado en la peluca de la reina Nikotris, sin embargo, las mujeres solteras y las sirvientas jóvenes llevaban a veces peinados que les llegaban justamente por debajo de los hombros, con tirabuzones a cada lado de la cara” (Cosgrave 2005: 28). Un peinado similar a los que podemos ver en las pelucas de Sarah y Kama. Los hombres solían llevar el pelo corto o rapado, incluso al igual

que algunas mujeres de la realeza, para usar únicamente pelucas y evadir el problema de los parásitos, este curioso dato aflora en la película cuando la reina Nikotris aparece con la cabeza rapada sin su peluca habitual. Las pelucas de los hombres solían ser trenzadas normalmente a la altura de las orejas o de los hombros.

Para el rodaje de la película se confeccionaron 6.000 uniformes, 3.000 pares de zapatos, 1.500 ropas de campesinos, 60 hábitos de sacerdotes, 700 arcos con 13.000 flechas, 300 escudos y 2.400 lanzas.

Tanto la música como la danza constituyen una importante aportación al realismo de la película *Faraón*. No son pocas las escenas en las que podemos escuchar una sencilla música de fondo, simulando la que podría ser la música egipcia. Se escuchan cánticos como en el caso de Sarah, la concubina del príncipe que para gusto de su amado canta en dos ocasiones distintas; y, por supuesto, una muestra de los sensuales bailes egipcios en la apoteósica fiesta en la que el faraón y sus más allegados se dejan al placer.

Resulta muy difícil describir la música egipcia, que por sus medios y sus ritmos parece posible situar en una posición intermedia ente la música del Asia Anterior antigua y la negro- africana.

Aparte de los instrumentos utilizados en el curso de las grandes fiestas procesionales y en las celebraciones religiosas de los templos, los egipcios conocían diversos tipos de arpas, el laúd y la lira importados de Asia durante el Imperio Nuevo, la flauta y una especie de doble oboe y otra de doble clarinete. El fondo rítmico era dado por el batir cadencioso de las manos, por tambores redondos, por un pequeño tambor rectangular procedente de Siria y por sistros, agitados en honor a la diosa Hathor y cuyo sonido se creía que alejaba la tristeza y llamaba a la alegría. La música en el antiguo Egipto servía para acompañar los cantos de amor, los salmos religiosos o simplemente para amenizar una velada; el canto acompañaba el rito y la danza como complemento esencial de una música, que adquirió entre los egipcios el significado de una evocación de hazañas divinas o reales. Los bailes eran normalmente llevados a cabo por muchachas y muchachos que danzaban con movimientos simétricos y giros acrobáticos. El egiptólogo suizo Henri Wild ha estudiado detenidamente las escenas de baile pintadas sobre las paredes de las tumbas y ha intentado sin éxito relacionar algunas figuras con los movimientos de la danza clásica de nuestros días. No obstante, conocemos la llamada danza de los cuatro vientos, una coreografía egipcia de la época, que evocaba mediante movimientos rítmicos, las arcaicas reminiscencias africanas de los pueblos pastores (Ciminno 2002: 326). No sabemos si la danza interpretada por el personaje de Kama en la película responde con alguna de las danzas aquí descritas, pero lo que es seguro es que en ningún caso son coreografías hollywoodienses como en la mayoría de películas de los años sesenta.

Con este breve estudio podemos decir que *Faraón* es el resultado de uno de los mayores esfuerzos de la cinematografía europea para dotar al cine histórico de verosimilitud. Gracias a una puesta en escena impecable, una estudiada ambientación, unos amplios medios y el gran rigor de su director, esta obra es hoy en día una de los mejores y más complejos ejemplos de cine histórico bien documentado gracias a la arqueología, siendo sin lugar a dudas toda una lección de cine y de verdadera recreación histórica.

Notas

(1) El *Libro de los Muertos* egipcio es una colección de textos de invocaciones, conjuros, oraciones, himnos, letanías y fórmulas mágicas, escritos generalmente en rollos de papiro con ilustraciones o viñetas. Su objetivo era permitir al difunto salvar los peligros que se le presentaban después de la muerte, instruyéndolo en las palabras que le permitían ingresar a los diversos estados del inframundo, le aseguraba la protección de los dioses y proclamaba asimismo su identidad con muchos de ellos.

(2) El Periodo amarniense (1353-1336 a. C.), también llamado Nagada I, es una cultura predinástica del Alto Egipto, conocida merced a la excavación de una serie de yacimientos diseminados por la parte meridional del valle del Nilo, que comienzan en la zona cercana a Deir Tasa y terminan al sur de la primera catarata.

Bibliografía

ANDREWS C., *Amulets of Ancient Egypt*, University of Texas Press, Texas, 1994.

ANTELA-BERNÁRDEZ B. y SIERRA MARTÍN C., *La Historia Antigua a través del cine. Arqueología, Historia Antigua y Tradición Clásica*, Editorial UOC, Barcelona, 2013.

BABINI J., *La prehistoria de la ciencia*, Editorial Biblioteca de América, Buenos Aires, 1967.

BARTZ G. y KONIG E., *Museo del Louvre*, Ullmann, Barcelona, 2013.

BLANCO FREIJEIRO A., *El arte egipcio*, Editorial historia viva S.L, Madrid, 1993.

BOLUFER M.; GOMIS J. y HERNÁNDEZ T. M., *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el católico, Zaragoza, 2015.

BURKE P., *Eyewitnessing. The Uses of Image as Historical Evidence*, Reaktion Books, Londres, 2001.

CIMMINO F., *Vida cotidiana de los egipcios*, Editorial EDAF, Madrid, 2002.

COSGRAVE B., *Historia de la moda desde Egipto hasta nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

MENU B., *Ramsés II, El gran faraón de Egipto*, Ediciones RBA, Barcelona, 2005.

PRIETO ARCINIEGA A., "Faraón", en UROZ J., *Historia y Cine*, Universidad de Alicante, Alicante, 1999, 33-53.

SEIDEL M. y SCHULZ R., *Egipto, Arte y Arquitectura*, Editorial Konemann, Barcelona, 2005.

SERRANO DELGADO J. M., *Textos para la Historia Antigua de Egipto*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993.

SILIOTTI A., *Egipto*, Ediciones folio S.A, Barcelona, 2005.

WILKINSON T., *Lives of the Ancient Egyptians*, Editorial Blume, Londres, 2007.