

La representación del movimiento en las figuras egipcias  
de las tumbas privadas tebanas de la Dinastía XVIII

María Isabel Hernández Figueroa





La representación del movimiento en las figuras egipcias  
de las tumbas privadas tebanas de la Dinastía XVIII

María Isabel Hernández Figueroa

Asignatura

Trabajo fin de máster en métodos y técnicas avanzadas de investigación histórica, artística y geográfica.

Itinerario: Historia del Arte

Curso académico

2017/2018

Directora

Inmaculada Vivas Sáinz

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	10
1.1. Tema de investigación y justificación de su relevancia.....	10
1.1.1. Tema .....	10
1.1.2. Justificación .....	10
1.2. Ámbito geográfico y cronológico .....	12
1.2.1. Geográfico.....	12
1.2.2. Cronológico.....	14
1.3. Objetivos que se pretenden lograr con el estudio .....	15
1.4. Las fuentes documentales y materiales .....	15
1.4.1. Fuentes primarias. Materiales .....	15
1.4.2. Fuentes secundarias. Documentales.....	18
1.5. Exposición de contenidos .....	19
1.5.1. Dinamismo implícito de los miembros.....	19

1.5.2. Movimiento físico de las figuras.....	20
1.5.3. Exteriorización de la emoción .....	22
1.5.4. Decoro en el arte de Tebas postamarniense.....	22
2. METODOLOGÍA.....	25
2.1. Método científico en Historia .....	25
2.1.1. Definición del problema .....	25
2.1.2. Diseño del trabajo.....	26
2.1.3. Recogida de datos .....	26
2.1.4. <i>Elaboración de hipótesis</i> .....	27
2.1.5. <i>Análisis de datos</i> .....	27
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN E HISTORIOGRAFÍA .....	30
3.1. La expresividad regular y predecible .....	30
3.1.1. <i>Construcción de la figura egipcia</i> .....	30
3.1.2. <i>Fundamentos de la iconografía real</i> .....	31
3.1.3. <i>Una visión estática de la expresividad figurativa egipcia</i> .....	32
3.1.4. <i>El concepto occidental de movimiento</i> .....	33
3.2. Vitalismo y comportamiento de los miembros .....	34
3.2.1. <i>Dinamismo del lenguaje jeroglífico</i> .....	34
3.2.2. <i>El Ritual de la Apertura de la Boca</i> .....	35
3.2.3. <i>Libro de los Muertos</i> .....	35
3.2.4. <i>Esencias compartidas con los animales</i> .....	36
3.2.5. <i>Ritmo y regularidad</i> .....	37
3.3. El dinamismo de la línea como sinónimo de movimiento .....	38
3.3.1. <i>Una visión neutra acerca de la movilidad</i> .....	38
3.3.2. <i>La línea como elemento estilístico</i> .....	39
3.3.3. <i>Nuevas expresividades y gestualidades</i> .....	40
3.4. La motricidad humana, clave interpretativa del gesto de las figuras .....	43
3.4.1. <i>Psicología y emotividad</i> .....	44
3.4.2. <i>Los roles de las figuras</i> .....	45

3.4.3. <i>Motricidad</i> .....	46
3.5. El contexto de las escenas. Las tumbas .....	47
3.5.1. <i>Decoración</i> .....	47
3.5.2. <i>Los elementos espacio temporales de las escenas</i> .....	50
3.5.3. <i>La práctica pictórica</i> .....	51
3.5.4. <i>Topografía y localización</i> .....	51
4. DINAMISMO IMPLÍCITO DE LOS MIEMBROS .....	55
4.1. Desde Ahmose I hasta Tutmosis II .....	55
4.1.1. <i>Expresividad bidimensional</i> .....	55
4.1.2. <i>Movimiento vitalista</i> .....	60
4.1.3. <i>Fundamentos de la iconografía canónica</i> .....	62
4.2. Hatshepsut.....	63
4.2.1. <i>Actitud vigilante</i> .....	63
4.2.2. <i>Transferencia de movimiento animal</i> .....	69
5. MOVIMIENTO FÍSICO DE LAS FIGURAS.....	72
5.1. Desde Tutmosis III hasta Amenhotep III.....	72
5.1.1. <i>Tutmosis III</i> .....	72
5.1.2. <i>Amenhotep II</i> .....	80
5.1.3. <i>Tutmosis IV</i> .....	83
5.1.4. <i>Amenhotep III</i> .....	89
6. EXTERIORIZACIÓN DE LA EMOCIÓN .....	95
6.1. La nueva expresividad .....	95
6.2. Dramatismo de la familia real.....	99
6.3. Relaciones entre personajes .....	99
6.4. El bíos escénico.....	102
7. DECORO TEBANO .....	108
7.1. El canon renovado.....	108
7.2. Exaltación de la emoción .....	110
7.3. Nuevas relaciones entre el difunto y la realeza.....	112

8. CONCLUSIONES .....	120
8.1. La medida hierática .....	120
8.1.1. Solemnidad.....	120
8.1.2. Hieratismo.....	120
8.1.3. Aumento de las facultades .....	121
8.2. Movimiento y sociedad.....	122
8.2.1. Movimiento como motor de trabajo.....	122
8.2.2. Empatía.....	123
8.2.3. Explicitación de un cuerpo físico.....	123
8.3. Polaridad .....	124
8.4. Consideraciones finales .....	124
9. REFERENCIAS.....	126
10. WEBGRAFÍA.....	152
11. ANEXOS .....	154
12. LISTADO DE IMÁGENES .....	163
12.1. Listado de figuras.....	163
12.2. Listado de láminas .....	168
13. ÍNDICE DE TUMBAS .....	170
14. ÍNDICE DE AUTORES .....	171

## RESUMEN

El objetivo principal del presente trabajo es aportar una nueva interpretación a la expresión de la movilidad de las figuras egipcias, a través de dos elementos, uno relativo al carácter sagrado y vitalista de los gestos y posturas, y otro relativo a un movimiento eminentemente físico y anatómico. El método utilizado ha sido principalmente el método científico en historia, que ha permitido hallar varios componentes que operan en la representación del movimiento, relativos al vitalismo de los miembros, al aumento de las facultades móviles de los personajes nobles a través de las representaciones de animales, y por último, al componente anatómico. A modo de conclusión, podemos decir que, por un lado, el movimiento de los personajes nobles, que expresa en clave hierática ideas de solemnidad, tensión, alerta y vigilancia, cuyas prerrogativas aumentan por medio de la representación del movimiento animal. Por otro lado, las figuras de la clase trabajadora expresan un movimiento naturalista y tendente hacia una expresividad realista y anatómica.

## PALABRAS CLAVE

Representación, movimiento, gesto, figura humana, pintura funeraria egipcia, tumbas tebanas, arte egipcio, historia del arte, Tebas, Egipto, Dinastía XVIII, Reino Nuevo.

## ABSTRACT

The main objective of this work is to provide a new interpretation of the expression of the mobility of Egyptian figures, through two elements, one related to the sacred and vitalistic nature of gestures and postures, and another related to an eminently physical and anatomical movement. The method used has been mainly the scientific method in history, which has allowed to find several components that operate in the representation of movement, related to the vitalism of the members, to the increase of the mobile faculties of the noble characters through the representations of animals, and finally, to the anatomical component. In conclusion, we can distinguish, on one hand, the movement of the distinguished, which character in a hieratic way ideas of solemnity, tension, alertness and vigilance, whose prerogatives increase by means of the representation of the animal movement. On the other hand, the figures of the working class express a naturalistic movement and tending toward a realistic and anatomical expressivity.

## KEYWORDS

Representation, movement, gesture, human figure, Egyptian funerary painting, Theban tombs, Egyptian art, art history, Thebes, Egypt, Dynasty XVIII, New Kingdom.

## LISTADO DE ABREVIATURAS EMPLEADAS

Antes de Cristo: a.C.

*Circa* (aproximadamente): ca.

Centímetros: cms.

Después de Cristo: d.C.

Figura: fig.

Figuras: figs.

Lámina: lám.

Láminas: láms.

Página: p.

Páginas: pp.

Tumba amarniense: T.A.

Tumba de Elkab: E.K.

Tumba Tebana: T.T.



Capítulo 1  
INTRODUCCIÓN

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Tema de investigación y justificación de su relevancia

#### *1.1.1. Tema*

El tema de investigación que se propone, “Representación del movimiento en las figuras egipcias de las tumbas privadas tebanas de la Dinastía XVIII”, trata un aspecto de la representación figurativa egipcia que apenas ha sido explorado. En la Historia del Arte, la representación del cuerpo y de su movimiento, merece un capítulo aparte, siendo una de las disciplinas más emblemáticas en las enseñanzas de Bellas Artes. El movimiento de las figuras egipcias es un aspecto que aún no ha sido motivo de debate, puesto que tradicionalmente se ha aceptado que no indican movimiento, sino el deseo de permanecer estáticas. Sin embargo, es posible percibir en ellas atisbos de un movimiento realista, por lo que las indagaciones se centran en hallar indicios de movilidad anatómica y otras sinergias dinámicas que el artista egipcio intenta plasmar para expresar acción. Algunos aspectos que se van a tener en cuenta son los relativos a la anatomía, al canon egipcio de representación, a la iconografía faraónica, al vitalismo mágico de los miembros corporales, al ritmo y la regularidad de la música, a la representación de las habilidades animales y al estilo artístico pictórico de los artistas, y en menor medida y para la mejor comprensión de las reflexiones aquí expuestas, algunos aspectos de la simbología de los gestos. Para ello el contenido no sólo será teórico, sino también y extraído mediante la observación analítica de las fuentes primarias, empírico - descriptivo.

#### *1.1.2. Justificación*

Si bien los artistas siempre se han preocupado por la representación del movimiento, siendo quizás uno de sus mayores problemas a resolver, no lo ha sido de la bibliografía que ha documentado las obras que lo representan. Una de las posibles causas de este desentendimiento, podría ser la conocida dicotomía promovida por el ilustrado Lessing (Ephraim Lessing, 1957 [1766]), cuyo trabajo define a la pintura como propia de las artes del espacio y no de las artes del tiempo, excluyendo por tanto el movimiento de su ámbito de interés. Esta dicotomía, hoy rechazada, sitúa a la pintura en el primer grupo y la excluye del segundo. A ello hay que añadir, tras el redescubrimiento de Grecia y Roma, la sublimación de lo clásico, a través del marco teórico y metodológico planteado por el mencionado Lessing y Winckelmann, entre otros, en el siglo XVIII. Al margen de esto, y hasta la aparición de la fotografía, la representación del movimiento en el arte tiene una relevancia testimonial, lo que influye en la percepción del arte egipcio, que es paralelamente despojado de su sentido vitalista o animista. Así pues, se puede pensar que la consecuencia de esta tendencia historiográfica promueve la

interpretación de los personajes de las escenas como faltos de movimiento, según se desprende más recientemente de las propuestas de Gombrich (Gombrich, 1979) y de Panofsky (Panofsky, 1985).

Actualmente los nuevos enfoques bibliográficos sobre esta cuestión, que utilizan el dinamismo como estrategia para abordar la movilidad de las figuras egipcias, abren la posibilidad de profundizar en esta línea, lo que ha dado lugar al presente trabajo. En relación a esto, la actual tendencia del estudio de lo “performativo”, esto es, las manifestaciones de las actividades humanas estudiadas por las ciencias sociales durante las últimas décadas, hacen posible valorar la gestualidad de las figuras, analizando aspectos como las posturas, la posición, la altura, las distancias y las relaciones entre personajes, así como profundizar en el comportamiento concreto de las estructuras anatómicas de la figura, ya que el artista egipcio además de utilizar elementos morfológicos propios de la imagen como los recursos plástico-gráficos, también representa ciertas habilidades motoras en las que se reconocen sinergias y comportamientos musculares típicamente humanos. Sin embargo, son muchas las cuestiones que permanecen abiertas en relación a la movilidad de las figuras, por lo que se hace necesario profundizar en todos los aspectos implicados en la acción de los personajes.

La viabilidad de la presente propuesta se apoya en las publicaciones especializadas, pero también en el amplio horizonte de estudio que ofrece el elevado número de escenas reproducidas, obtenidas tanto en repositorios como en colecciones digitales de diversas instituciones museísticas, dada la especial condición del estudio del arte egipcio, cuyo eje de investigación, en este caso las escenas, no son habitualmente accesibles físicamente, como expone la profesora Vivas (Vivas Sáinz, 2016b, p. 121). Ambos aspectos posibilitan elaborar conclusiones extrapolables y representativas del fenómeno que se estudia en relación a la indicación de movimiento de las figuras.

## 1.2. Ámbito geográfico y cronológico

### 1.2.1. Geográfico



Figura 1. Mapa de Egipto<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Recuperado de [http://www.lib.utexas.edu/maps/africa/egypt\\_re197.jpg](http://www.lib.utexas.edu/maps/africa/egypt_re197.jpg) (29/11/2017)

Desde el punto de vista geográfico, el objeto de estudio se ubica en Egipto (fig. 1), concretamente en Luxor (lám. I), en las coordenadas geográficas 25°43'14"N 32°36'37"E. Dicha ciudad fue conocida antiguamente como Tebas, antigua capital de Egipto en diversos períodos (lám. II). Este enclave urbano organizaba sus espacios en base a dos zonas, la oriental, donde se desarrollaba la vida de la ciudad, y la occidental, donde tenían lugar los eventos relacionados con la muerte, como son los entierros.



Lámina I. *Mapa de Luxor, Egipto* (satélite 200 km.).  
Imágenes Google/Landsap/Copernicus 2017<sup>2</sup>.

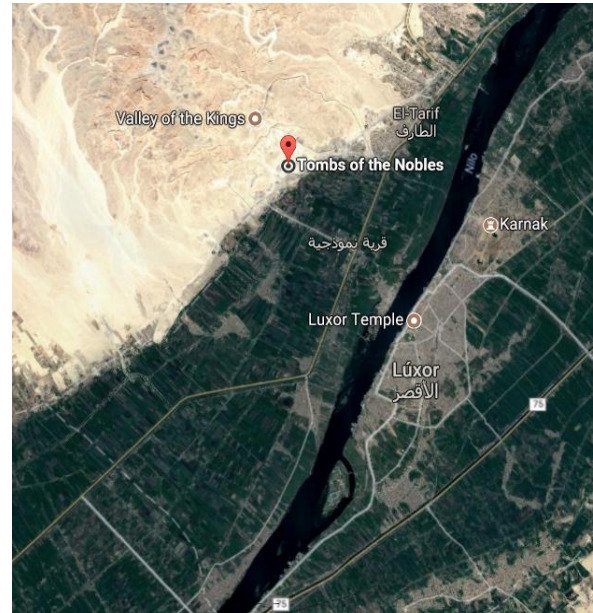


Lámina II. *Luxor y la Necrópolis Tebana* (ortofoto, 2 km.).  
Imágenes Google/DigitalGlobe 2017<sup>3</sup>.

Al oeste del Nilo y cerca del complejo funerario de Hatshepsut, se sitúa el *Valle de los Nobles* de la necrópolis tebana, en cuyas tumbas están las escenas objeto del presente trabajo. Se trata de un lugar de gran relevancia para el estudio de lo funerario, puesto que es donde se encuentra el mayor número de sepulcros privados representativos de este período. En la actualidad se identifican a través de las siglas *TT*, es decir, Tumba Tebana, *Theban Tombs*, seguidas de un número que indica el orden de su descubrimiento. Para este trabajo se han estudiado escenas de treinta y cuatro tumbas relativas a las zonas de Shaykh 'Abd al Qurnah, Deir el-Bahari, Dra Abu el Naga, Khokha, Assassif, Qurnet Mura'i, pero también las de la zona norte y sur de la necrópolis de Amarna (fig. 2), en virtud del traslado del arte oficial desde Tebas hacia Amarna, es decir la antigua Aketatón, durante el breve reinado de la monarquía amarniense hacia finales de la Dinastía XVIII. La figuración de estas tumbas amarnienses

<sup>2</sup> Recuperado de <https://goo.gl/maps/rQmVyu2JHf12> (09/11/2017).

<sup>3</sup> Recuperado de <https://goo.gl/maps/G678WvWQ1EB2> (09/11/2017).

se perfila como una inflexión creativa en el propio arte oficial, con entidad y capacidad suficiente para influir decididamente en el arte posterior. En este sentido, dichas manifestaciones pueden ayudar a comprender la propia figuración tebana mediante una estrategia de comparación, puesto que los dos estilos son fruto del arte oficial del Estado Egipcio en el período histórico que nos ocupa.

<b>Ahmose I - Tutmosis II</b>	<b>Hatshepsut</b>	<b>Tutmosis III - Amenhotep III</b>			
		<i>Tutmosis III</i>	<i>Amenhotep II</i>	<i>Tutmosis IV</i>	<i>Amenhotep III</i>
Antefoker (TT 60)	Djehuty (TT 11)	Reckmire (TT 100)	Userhat (TT 56)	Djeserkareseneb (TT 38)	Ramose (TT 55)
Ineni (TT 81)	Puiemra (TT 39)			Nakht (TT 52)	Khaemhat (TT 57)
	Useramun (TT 61 y 131)			Menna (TT 69)	Paury (TT 139)
	Senenmut (TT 71 y 353)			Horemheb (TT 78)	Kheruef (TT 192)
	Senemiah (TT 127)			Nebamun (TT 90)	
	Intef (TT 155)			Nebamun <sup>4</sup>	
<b>Akenatón (Amenhotep IV)</b>		<b>Tutankamón / Ay / Horemheb</b>			
	Huya (TA 1)	Huy (TT 40)			
	Meryra II (TA 2)	Neferhotep (TT 49)			
	Ahmes (TA 3)	Neferhotep (TT 50)			
	Meryra I (TA 4)				
	Penthu (TA 5)				
	Panehesy (TA 6)				
	Parennefer (TA 7)				
	Tutu (TA 8)				
	Mahu (TA 9)				
	Ay (TA 25)				

Figura 2. *Tumbas tebanas correspondientes a la Dinastía XVIII.* Figura de la autora

### 1.2.2. Cronológico

Con respecto a la ubicación temporal, el trabajo se enmarca en el período de la Dinastía XVIII del Reino Nuevo, momento en el que el país entra en el circuito comercial internacional (Pérez Largacha, 2007, p. 334), lo que promueve que la capital experimente un gran desarrollo a nivel político, comercial y artístico. La Dinastía XVIII comprende al conjunto de reyes o faraones que gobernaron Egipto

<sup>4</sup> Nos referimos aquí a los fragmentos conservados en el British Museum, atribuidos al conocido simplemente como Nebamun, que no computamos en el recuento de tumbas, pero que reflejamos en el cuadro de la figura 2.

aproximadamente entre los años 1552 y 1069 antes de Cristo, según la cronología de Grimal (Grimal, 2004, p. 228, fig. 89).

### 1.3. Objetivos que se pretenden lograr con el estudio

Vistas las figuras de algunas tumbas tebanas de la Dinastía XVIII, de las que se desprende un claro movimiento físico y anatómico, y tras revisar la tradición bibliográfica, cuya idea subyacente es que dichas figuras han sido interpretadas como estáticas e inmóviles, surge la posibilidad de plantear una nueva hipótesis sobre este tema clásico de la movilidad en la pintura egipcia. En este sentido, el objetivo del presente trabajo es aportar otra valoración de la actitud de los personajes, que tenga en cuenta la doble vertiente del carácter performativo que los caracteriza, es decir, el comportamiento relativo a un movimiento eminentemente físico y anatómico fruto de la observación del artista, y el relativo al carácter sagrado y vitalista de los gestos y posturas, que tradicionalmente han formado parte del canon de representación, y que han servido de modelos a lo largo del tiempo.

### 1.4. Las fuentes documentales y materiales

#### 1.4.1. Fuentes primarias. Materiales

Las fuentes materiales de primera mano que se han utilizado para el estudio del movimiento de las figuras, denominadas *fuentes representacionales* o *fuentes plásticas*, forman parte del conjunto de las evidencias arqueológicas utilizadas habitualmente en el estudio egiptológico. Estas evidencias son representaciones artísticas en sí mismas, y en ellas está contenida información histórica y estética, relativa a la civilización egipcia que las produjo. Estas fuentes permiten tener en cuenta tres aspectos esenciales de la investigación. En primer lugar, el fundamento necesario para construir un conocimiento a partir de ellas, en segundo lugar, demostrar este conocimiento por la propia existencia de dicho material, y en tercer lugar, delimitar la labor interpretativa a la existencia de dicha fuente, evitando la extralimitación de las conclusiones.

#### 1.4.1.1. Colecciones físicas

El estudio de algunas de las fuentes utilizadas se ha realizado directa y presencialmente visitando algunos museos, como el *Metropolitan Museum of Art de Nueva York*, cuya colección comprende varios materiales de la Dinastía XVIII, incluidos algunos de Amarna, entre ellos un trozo de relieve en el que está representado Akenatón sacrificando a un ave, o el relieve que representa una mano típicamente amarniana de largos dedos. También se ha podido observar en el *Museum of Fine Arts* de Boston, que custodia piezas procedentes de las expediciones en el siglo XX llevadas a cabo por George

Reisner, como la curiosa imagen de Akenaton en forma de esfinge, además de otras obras relativas al Reino Antiguo Egipcio. Otro museo visitado, es el *Harvard Art Museums*, que aunque modesto en cuanto a la importancia de la colección egipcia, destaca por la contextualización didáctica de las obras. Su colección comprende relieves amarnienses de la Dinastía XVIII, así como otros materiales del Reino Antiguo y Dinastías XIX y XX, pertenecientes a su vez al *Arthur M. Sackler Museum*. Por su parte, del *British Museum* de Londres, destacan las galerías de Nubia, Etiopía y el Egipto copto, pero sin duda lo más relevante para nosotros ha sido observar las conocidas escenas de la Tumba de Nebamun, que forman un conjunto de once fragmentos de pinturas murales, datadas alrededor de 1350 a.C. y adquiridas por el museo en el año 1820. En el Museo Egipcio de Berlín, actualmente el Neues Museum, pudimos contemplar una de las colecciones egipcias más conocidas, que muestra un panorama general del arte del Antiguo Egipto a lo largo de su historia, pero en especial, pequeñas muestras de pintura mural, algunos relieves amarnienses con la familia real, el siempre sorprendente busto de Nefertiti, cabezas en piedra de Akenatón y la reina, y otros objetos del arte de Amarna.

En territorio español, el *Museo Arqueológico Nacional* ofrece una visión general del arte egipcio, a través de tres ejes; la sociedad; el panteón egipcio, y la muerte y sus rituales. Finalmente la muestra denominada “Egipto. En busca de la eternidad”, expuesta al público en la Fundación CajaCanarias, en Santa Cruz de Tenerife, entre octubre-enero (2017-2018), confeccionada con ciento veinte piezas pertenecientes al Museo Egipci de Barcelona, entre las que destacan algunos fragmentos de pintura mural, así como reproducciones de otras piezas pictóricas conocidas como los fragmentos murales de Nebamun, relativas a la Dinastía XVIII.

#### 1.4.1.2. Colecciones *online* de museos

Además de ver las obras originales, se han consultado las fotografías de las mismas y de otras piezas que estas instituciones tienen a disposición del público en sus páginas webs, mediante exposiciones virtuales. En este sentido, un recurso de tipo didáctico particularmente interesante y accesible online, es el vídeo que el *British Museum* de Londres ha editado en relación a los fragmentos de la tumba de Nebamun, que propone una posible ubicación de los fragmentos que custodia. Otras interesantísimas colecciones son las relativas al *Brooklyn Museum*, entre las que destaca la Placa Wilbur, que retrata a una pareja real amarniense, el relieve de Akhenaton y su hija haciendo una ofrenda a Aton, o el ostracon del Gato y el Ratón, una fábula animal del Reino Nuevo, entre otras piezas de la Dinastía XVIII y de Amarna. El *Global Egyptian Museum* (CIPEG), por su parte, es una web que permite acceder a piezas egipcias localizadas en otros museos.



#### 1.4.1.3. Repositorios

También es relevante la muestra de fotografías de relieves del *Repositorio de imágenes de la Universidad de Heidelberg*, que comprende objetos de la vida cotidiana egipcia desde el Paleolítico hasta el período copto, entre los que destaca un grupo de fotografías de la tumba de Neferhotep (TT 50). Así mismo, el *Portal digital de Universidades del Museo Petrie*, clasifica algunas imágenes de relieves y pintura de varias épocas entre las que destacan el apartado de Tebas y Amarna.

#### 1.4.1.4. Webs especializadas

Otras contribuciones destacables son los recursos web como Osirisnet.net, cuyo objetivo es describir las escenas de algunas tumbas tebanas a través de fotografías. Las más interesantes para el presente trabajo son las tumbas de Antefoker y Senet TT 60, Kheruef TT 192, Nakht TT 52, Rekhmire TT 100, Huy TT 40, Djoserkareseneb TT 38, Ramose TT 55, Senemiah TT 127, Ahmes TA 3, Ay TA 25 y Meryra I TA 4. Otro servicio que ofrece es la visita virtual en 3D a varias tumbas, la mayoría de carácter real, permitiendo al espectador visualizar el aspecto exterior de dichas tumbas.

#### 1.4.1.5. Referencias

Otro canal que brinda la oportunidad de observar las fuentes originales a través de fotografías son las propias referencias o trabajos bibliográficos que las analizan. Un ejemplo de ello es el análisis de algunas tumbas tebanas de Sakurai, Yoshimura y Kondo (Sakurai, Yoshimura y Kondo, 1988), que recoge, en fotografías en blanco y negro, algunas escenas murales donde se pueden analizar el estilo y la impronta del artista. Entre otras, destacan las tumbas de Puiemra TT 39, Nebamun TT 90, Djoserkareseneb TT 38, Paury TT 139 y Khaemhat TT 57.

#### 1.4.1.6. El problema de las fuentes primarias

Si bien hay suficientes escenas como para inferir algunas conclusiones generales, hemos de considerar estas abiertas y susceptibles de ser revisadas posteriormente, en virtud del carácter progresivo de la investigación. Sin embargo, el estudio de estas fuentes primarias, ha evidenciado algunos problemas como por ejemplo, la adscripción de las tumbas a un reinado o a otro, según el autor, y la recurrente fragmentación de las escenas, en las reproducciones visuales contenidas en la bibliografía u otras referencias, lo que produce descontextualización y dificultad para establecer relaciones entre ellas, como ya han indicado Vivas (Vivas Sáinz, 2016b, p. 121) y Tefnin (Tefnin, 1991, pp. 60-68).

#### 1.4.2. Fuentes secundarias. Documentales

A partir de las fuentes primarias, se genera una serie de obras documentales, no escritas contemporáneamente a los eventos objeto de estudio, que van a formar parte de lo que conocemos como fuentes secundarias, cuyo objetivo es analizar, sintetizar, interpretar o evaluar la pieza original. En este sentido hemos consultado los trabajos de investigación relativos a las publicaciones que las tumbas han ido generando desde su descubrimiento. En muchos casos, se trata de obras clásicas, en gran parte accesibles online, que abordan aspectos arqueológicos, históricos y pictóricos, que podemos agrupar en cinco grandes grupos, los relativos a los propios trabajos arqueológicos de las tumbas, los concernientes a su localización en el espacio y en el tiempo, los que analizan su corpus epigráfico y decorativo, los que investigan el desarrollo de las técnicas pictóricas de las representaciones, y los que valoran las escenas a partir de la adscripción de la tumba a un estilo pictórico u otro.

Por otro lado, los trabajos centrados específicamente en el movimiento de las figuras en las escenas funerarias egipcias son prácticamente inexistentes. El movimiento humano se perfila como un tema complejo, y la bibliografía que lo ha abordado a lo largo de la Historia del Arte, lo hace de forma dispar. En este sentido, se hace necesario un enfoque multidisciplinar y a veces tangencial, como nos ofrecen otro tipo de documentos, tales como monografías, capítulos de libros y artículos de revistas científicas, que abordan el movimiento de las figuras egipcias, desde muy diferentes perspectivas. Así pues, las ideas vertebradoras, ejes del trabajo que confluyen en el denominador común, el movimiento de las figuras, son la *expresividad regular y predecible*, el *vitalismo y comportamiento de las miembros*, el *dinamismo de la línea como sinónimo de movimiento*, la *motricidad humana como clave interpretativa del gesto de las figuras* y el *contexto de las escenas*. Si bien la relación de las fuentes bibliográficas se dispone listada al final, como es preceptivo en el marco del presente trabajo, también aparecen en el apartado del *Estado del Arte*.

##### 1.4.2.1. Facsímiles

Por otra parte, son de gran importancia los documentos facsímiles que reproducen algunas de las escenas objeto de nuestro estudio. El *Metropolitan Museum* cuenta con unos 370 facsímiles relativos a escenas funerarias, elaborados entre los años 1907 y 1941, cuyo valor radica en el testimonio que ofrecen de escenas actualmente desaparecidas. También permiten la aproximación física a la fuente, en aquellos casos en los que no es posible tener acceso a la pintura original. Se pueden ver físicamente en las galerías egipcias del museo 132 y 135 (C.K. Wilkinson y Hill, 1983), o a través de la web del propio museo. Se trata de representaciones a escala 1:1, que recogen incluso los deterioros que las

pinturas han experimentado con el paso del tiempo. Las más interesantes para nosotros son las relativas a la tumba de Puiemra TT 39, Userhat TT 56, Reckmire TT 100, Nakht TT 52, Nebamun TT 90 y Antefoker y Senet TT 60. Los autores de estas láminas son principalmente Nina Davies, Charles K. Wilkinson, y en menor medida, Lancelot Crane, Hugh Hopgood y Norman Hardy.

También destacan las obras bibliográficas del matrimonio Davies, Nina y Norman, que recogen los dibujos de ambos. Especialmente interesante es la obra en tres volúmenes que Nina Davies realiza en 1936, a la que denominó *Ancient Egyptian Paintings: selected, copied and described* (Davies, N. M., 1936, 3 vols.). Otros dibujos a destacar son los contenidos en el *Lepsius-Projekt Sachsen-Anhalt*, que recoge facsímiles realizados por Lepsius relativos a su obra *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien* de 1897 (Lepsius, Naville, Borchardt, Sethe, Wreszinski y Grapow, 1897), entre los que destacan los relieves amarnienses y algunos de la tumba de Huy TT 40.

### 1.5. Exposición de contenidos

El cuerpo del presente trabajo se estructura en torno a los propios períodos faraónicos en los que se divide la historia del Antiguo Egipto, a través de cuatro grandes capítulos que son *Dinamismo implícito de los miembros*, *Movimiento físico de las figuras*, *Exteriorización de la emoción* y *Decoro en el arte tebano*.

#### 1.5.1. *Dinamismo implícito de los miembros*

El primer capítulo, *Dinamismo implícito de los miembros*, está compuesto por una serie de subcapítulos que indagan sobre las bases o premisas que están operando en la representación figurativa de este período.

##### 1.5.1.1. Desde Ahmose I hasta Tutmosis II

En el primer subcapítulo, *Desde Ahmose I hasta Tutmosis II*, se analizan algunos aspectos tales como la *Expresividad bidimensional*, cuyo objetivo es analizar cómo los artistas hacen especial énfasis en los modelos figurativos antiguos, para legitimar el poder real. En el siguiente subepígrafe, *Movimiento vitalista*, se da cuenta del componente mágico y espiritual que está presente en la gestualidad, por lo que la acción no se evidencia a través de un movimiento anatómico, sino a través de los miembros, brazos, piernas, etc., simbólicamente activos de la figura. Por último, en *Fundamentos de la iconografía canónica*, se exploran las líneas maestras que gobiernan la iconografía monárquica, es decir, los fundamentos esenciales que finalmente determinan la representación de la figura en la idiosincrasia antigua egipcia, y que afloran en las escenas.

### 1.5.1.2. Hatshepsut

En el primer epígrafe, *Actitud vigilante*, se indaga sobre la expresividad de los personajes nobles que, heredada en cierta forma de la iconografía regia, dota a la figura de una actitud vigilante, dada la tensión y la especial disposición que adquiere el cuerpo en la representación. Las connotaciones de este estado de alerta, lejos de comunicar inactividad, expresan potencia y energía contenidas, circunstancia que anticipa y prepara para la acción inminente. *Control del entorno*, es una pequeña extensión del apartado anterior, que tiene por objetivo abordar uno de los fundamentos primigenios que todo rey de Egipto debe asumir: la salvaguarda del Estado frente a cualquier amenaza. Si bien los logros bélicos representan la realización de este objetivo, Hatshepsut, parece zanjar esta cuestión con la expansión comercial a Punt, lo que supone un triunfo económico, social y político. La constatación gráfica de este evento promueve la incorporación de otros tipos humanos, lo que es un revulsivo para la temática, el estilo y la expresividad de las figuras. En relación a la indicación de movimiento en las figuras de la élite, en *Transferencia de movimiento animal*, segundo apartado que analiza el movimiento de la figuración del período de Hatshepsut, se exponen algunas fórmulas plásticas relativas a la representación de las habilidades animales, que buscan restituir las facultades perdidas del difunto, es decir, la capacidad de acción que se ve comprometida en el proceso de la momificación.

### 1.5.2. Movimiento físico de las figuras

El siguiente capítulo, *Movimiento físico de las figuras*, comprende un subapartado denominado *Desde Tutmosis III hasta Amenhotep III*, que anticipa los períodos que se van a estudiar a continuación, que son los de *Tutmosis III*, *Amenhotep II*, *Tutmosis IV* y *Amenhotep III*, en cuyos reinados se han destacado distintos aspectos de la movilidad de las figuras.

#### 1.5.2.1. Desde Tutmosis III hasta Amenhotep III

##### 1.5.2.1.1. Tutmosis III

El período relativo a Tutmosis III se plantea en cuatro subapartados, *Gestos especializados*, *El cuerpo como una máquina simple* y *La línea como vector de movimiento*. En el primero, se da cuenta de la especificidad gestual de cada personaje, por la necesidad del artista de evidenciar, por un lado, la actividad que se desarrolla, y por otro, el rol que se representa. El siguiente subapartado, se analizan escenas de actividades y trabajos en las que las figuras de los trabajadores son representadas con gestos y movimientos precisos y especializados, bajo criterios de eficiencia y máximo rendimiento, de lo que podría inferirse una ideología relativa a la producción y a los tributos. El tercer subepígrafe se ocupa

del aumento de las líneas que fugan hacia la profundidad, como atestiguan las figuras que giran ligeramente su perfil hacia lo oblicuo, innovación que es recogida e incorporada al canon. Así pues, se introduce el factor observación y percepción en el proceso creativo de los artistas, lo que podría explicar el aumento del naturalismo y la movilidad en las representaciones figurativas.

#### 1.5.2.1.2. Amenhotep II

El segundo subepígrafe, correspondiente a Amenhotep II, se centra en la introducción de la velocidad en las escenas a través de la representación del carro tirado por caballos, como se explica en el apartado *Movimiento a través de la velocidad*, pero también es un tema propio de la iconografía del rey, y ahora del difunto, que denota el poder de control sobre el entorno. Los caballos son representados bajo el estereotipo de la posición *rampante*, que parece utilizarse como una convención artística sinónimo de “extrema rapidez”. A su vez, los animales perseguidos por el difunto muestran lo que se conoce como el “galope tendido”, otra convención que denota velocidad, como se explica en el subepígrafe *Salto rampante y galope tendido de los cuadrúpedos*.

#### 1.5.2.1.3. Tutmosis IV

El período de Tutmosis IV se organiza en torno a tres aspectos de la representación del movimiento, relativos al marcado carácter naturalista y anatómico que muestran los personajes de este momento. El primer subapartado, denominado *La furia de la figura*, analiza cómo el artista proyecta las figuras hacia múltiples direcciones creando un tipo de dinamismo que se desarrolla en torno a un eje. El siguiente aspecto denominado *Reconstrucción del movimiento a partir de gestos*, valora la capacidad que tienen estos gestos realistas de permitir al espectador adivinar los gestos anteriores y posteriores al representado, y crear la ilusión de un movimiento mayor. Por último, el subepígrafe *Ritmo*, da cuenta no sólo del gusto egipcio por la cadencia y la regularidad presente en las escenas de música y baile, sino sobre todo por el efecto de continuidad visual que imprime a la representación del movimiento.

#### 1.5.2.1.4. Amenhotep III

Por otro lado, el aumento de lo antropológico y sus circunstancias en la figuración egipcia, parece cristalizar en el período de Amenhotep III, y la solarización del propio monarca, como se explica en los dos subepígrafes *Movimientos controlados. La prestancia de la tradición y Juventud*. En el primero se estudia el tratamiento estilístico que, influido por los antiguos registros de la fiesta del Heb-Sed, promueve un cierto refinamiento en la representación figurativa, y en el segundo apartado se hace

hincapié en el aspecto de la propia condición humana antropomórfica del rey, cuya mayor virtud es la juventud y la fortaleza, temas especialmente tratados en la figuración de este momento.

### 1.5.3. Exteriorización de la emoción

La nueva expresividad amarniana del período de Akenatón ocupa el tercer capítulo del presente trabajo, que a su vez se divide en cuatro subapartados o subcapítulos que analizan el tratamiento de las figuras, así como su gestualidad. El primero de ellos, denominado *La nueva expresividad*, hace referencia a las innovaciones que los personajes presentan no solo en la construcción del cuerpo, sino también en la demostración de las habilidades motoras y en la explicitación de las emociones, como valores en alza en la representación figurativa. Por su parte, en el *Dramatismo de la familia real*, la intensificación de los rasgos amarnianos se pone en relación a un tipo nuevo de decoro, que busca aumentar el estímulo visual en el espectador. En cuanto a *Relaciones entre personajes*, llama la atención un lugar recurrentemente representado como la “Ventana de las Apariciones”, punto de referencia que regula algunas interacciones entre la familia real y sus funcionarios mediante las distancias y las alturas que se plantean entre ellos. Por último, el apartado *El bíos escénico*, se centra en algunos gestos y actitudes característicos de las escenas amarnianas como son la marcha al trote de guardias y militares, así como el gesto de acusada reverencia de otros súbditos y sirvientes.

### 1.5.4. Decoro en el arte de Tebas postamarniense

Finalmente, el cuarto capítulo, que abarca los breves reinados de Tutankamón, Ay y Horemheb, se articula sobre tres subcapítulos. En el primero de ellos, *El canon renovado*, explica cómo se restauran las tradiciones religiosas tebanas, a la vez que perviven algunas de las esencias del arte amarniense, como es la expresión naturalista del movimiento. El segundo apartado denominado *Exaltación de las emociones* se encarga de resaltar los gestos de dolor de algunos personajes masculinos en el contexto del cortejo fúnebre, lo que se podría interpretar como una solución que el decoro tiene prevista para la expresión indirecta de la emotividad de los personajes más nobles. Por último, en *Nuevas relaciones entre el difunto y la realeza*, se plantea la posibilidad de que la interacción entre el difunto y el monarca experimente algunos cambios, lo que promueve el aumento de la importancia del propio difunto frente al monarca. Así pues, en las escenas, se exaltan sus capacidades de gestión y producción de riqueza, fundamentadas sobre todo en las actividades del sector productivo. La exaltación de estas capacidades da acceso al difunto a la red social por donde circulan los bienes, como se atestigua en las escenas de Neferhotep (TT 49), cuyas relaciones entre personajes, gestos, actitudes y actividades que desarrollan,

tienen por objetivo promocionar las sinergias de *dar y recibir*, es decir, la reciprocidad del *don* y el *contradón*, características recurrentes en las imágenes de la monarquía egipcia.

Capítulo 2  
METODOLOGÍA



## 2. METODOLOGÍA

A través de la metodología se ha tratado de comprender las claves de la representación del movimiento de las figuras en el período conocido como la *Dinastía XVIII* egipcia, y en particular destacar las innovaciones plásticas que el artista ha ido incorporando, a través de su práctica pictórica, al modelo oficial de la representación del cuerpo y su movimiento. En este sentido, el movimiento de las figuras egipcias es un tema novedoso que plantea no pocas cuestiones, desde consideraciones de índole conceptual, vitalista y mágico, hasta conceptos relacionadas con la anatomía y otros elementos artísticos propios del discurso contemporáneo. Por otro lado, las relaciones que se establecen entre todas estas consideraciones aumentan la complejidad del tema, que no serán agotadas en el presente trabajo, dando pie a que futuras investigaciones doctorales puedan desarrollar más extensamente uno o más aspectos aquí planteados.

Estas complejidades no se evidencian al principio de las indagaciones, sino más adelante, lo que dificulta la metodología que se ha de seguir, por lo que ésta ha de ser abierta y flexible. Por tanto, se hace necesaria cierta interdisciplinariedad, así como conocimientos transversales provenientes de la Egiptología, la Historia del Arte, las Bellas Artes, la Filosofía, la Antropología y la Medicina. Por otro lado, aunque no hemos descartado ninguna metodología frente a otra, nos hemos apoyado principalmente en el método científico en Historia.

### 2.1. Método científico en Historia

Este método se sustenta en ciertas operaciones, procedimientos o técnicas, que se concretan en *definición del problema; diseño del trabajo; recogida de datos (heurística: consulta de fuentes y referencias); elaboración de hipótesis previas; y análisis de datos (hermenéutica: estudio de las referencias y análisis de las fuentes, confección de categorías, verificación o contrastación de las hipótesis planteadas y presentación)*. Uno de los rasgos más característicos del método histórico es el cualitativo, lo que supone en el investigador una actitud inductiva ante los datos.

#### 2.1.1. Definición del problema

La representación de la figura egipcia está asociada a una gran complejidad, que se debe delimitar y adecuar al marco del trabajo que nos ocupa. Por ello el problema no se presenta claro y nítido, sino difuso. Para ello, la labor principal ha sido identificar aquellos aspectos más relevantes que operan en la representación del movimiento, mediante un análisis cualitativo que permita tener una idea previa, aunque imprecisa, de los elementos que se observan en las fuentes, pero indicativos de movimientos anatómicos y gestos estereotipados y recurrentes. Así pues, mediante una actitud exploratoria se hizo

una primera toma de contacto con el problema para contrastar las ideas relativas a la inmovilidad de las figuras egipcias que han llegado hasta la actualidad.

### *2.1.2. Diseño del trabajo*

Una vez acotado el objeto de estudio, se procedió a trazar unas líneas generales hacia una dirección más o menos definida, destinadas a analizar las manifestaciones del movimiento, y se planificó un calendario de actividades, en base al tiempo y a los recursos de los que se disponía, para la recopilación de información y el análisis de la misma. Por otro lado, el trabajo se articuló en períodos temporales equivalentes a la sucesión cronológica de los reyes egipcios, como hilo conductor que relacione las diferentes manifestaciones gestuales a lo largo del tiempo.

### *2.1.3. Recogida de datos*

#### *2.1.3.1. Heurística*

##### *2.1.3.1.1. Fuentes*

En la recogida de información o etapa heurística, se han utilizado las técnicas cualitativas de la observación en el análisis de las fuentes primarias, en este caso, fuentes representacionales o fuentes plásticas. Para ello se visitaron en persona colecciones museísticas de destacado valor, así como otras colecciones online y repositorios académicos, relevantes para el presente trabajo. En este punto, un aspecto a considerar es la observación de láminas, dibujos o facsímiles, de gran importancia visual, de los que ya hemos hablado anteriormente, puesto que reproducen el objeto original de estudio. Las piezas observadas son principalmente escenas pictóricas, pero también escultóricas, como son los relieves, de las tumbas tebanas de la Dinastía XVIII.

##### *2.1.3.1.2. Referencias*

La otra técnica cualitativa consiste en la lectura de fuentes secundarias o documentales, que son generalmente trabajos de otros investigadores anteriores que aluden o tratan el tema que nos concierne, como documentos, monografías, capítulos de libros y artículos de revistas científicas. Los datos han sido recogidos a través de registros, notas y resúmenes, que posteriormente han sido analizados y evaluados en la fase hermenéutica.

#### *2.1.4. Elaboración de hipótesis*

A partir de la lectura de la bibliografía existente, se desprende la idea de que las figuras egipcias tienen una expresividad regular, predecible y estática, lo que contrasta con lo observado en las fuentes, donde se detecta una gestualidad más vibrante y anatómicamente expresiva, que ha sido recogida en los trabajos más recientes bajo el concepto de dinamismo. A partir de aquí, se esbozó la primera hipótesis de trabajo, relativa a un movimiento figurativo de tipo anatómico,

#### *2.1.5. Análisis de datos*

##### *2.1.5.1. Hermenéutica*

Una vez perfilada con más claridad la línea a seguir, se trataron analíticamente los datos, contrastándolos con las fuentes históricas y bibliográficas para verificar su autenticidad y veracidad. A través de la reflexión, y cuidando de no contaminarla en demasía con creencias personales preexistentes, los datos se convirtieron en información, que fue comprendida al desentrañar las estructuras subyacentes que están operando en la representación del movimiento, como son los elementos relativos a la acción, es decir, algunos ideogramas jeroglíficos, ciertas imágenes animales, la indicación de ritmo musical o algunos rituales sagrados.

##### *2.1.5.1.1. Confección de categorías*

Posteriormente se codificó inductivamente esta información en categorías, para reelaborarla a través de un proceso de comparación entre ellas, lo que dio un orden lógico al trabajo y una visión más despejada del fenómeno que se estudia. Esto supuso un primer nivel importante de reducción y refinamiento de datos, lo que facilitó el tratamiento y la comprensión de la información.

A su vez este proceso dejó al descubierto los vacíos y las limitaciones de las referencias analizadas, evidenciando la complejidad del tema y, por tanto, la necesidad de estructurarlo en subtemas. Así pues, el hallazgo de recurrencias, regularidades y patrones en el comportamiento de las figuras en las escenas ha sido posible gracias a la sistematización de las categorías, lo que permitió comparar unas figuras con otras y hallar relaciones entre ellas, así como establecer algunas conclusiones con respecto a la representación de su movimiento.

En este punto se aportaron categorías relativas al movimiento anatómico, a la motricidad humana, al vitalismo de los miembros corporales, etc., así como un hilo conductor que sirvió para la organización de los autores en el estado del arte.

#### 2.1.5.1.2. Verificación de hipótesis

Así pues, estas conclusiones y reflexiones ya están en disposición de ser verificadas a través de la crítica. Para ello, utilizando la inducción analítica, se comprobó si la hipótesis inicial, relativa a un movimiento de las figuras de tipo anatómico y físico, explica adecuadamente la representación de la gestualidad egipcia. En el caso de que esta expresividad no hubiera podido ser validada a partir de la hipótesis de partida, se hubiera tenido que volver a formular dicha hipótesis.

#### 2.1.5.1.3. Presentación

Finalmente, y en el marco de la técnica cualitativa, se dio paso a la comunicación de lo investigado, es decir, a la presentación de las conclusiones y argumentos que sustentan la hipótesis inicial, en forma de texto o documento narrativo, lo que implica un enfoque interpretativo del tema. Para ello se confeccionó un discurso sistematizando una serie de explicaciones relacionadas con el objeto de estudio, en el que los autores de las referencias citadas, reciben el correspondiente crédito mediante un sistema de citados de tipo anglosajón, según las recomendaciones de la asignatura “Métodos y técnicas de elaboración de un trabajo de investigación” (2013-2014) del presente “Máster universitario en métodos y técnicas avanzadas de investigación histórica, artística y geográfica”.

Capítulo 3  
ESTADO DE LA CUESTIÓN E HISTORIOGRAFÍA

### 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN E HISTORIOGRAFÍA

Las referencias utilizadas en el presente trabajo han sido especialmente útiles en dos sentidos, en primer lugar por la aportación que suponen para el tema que se está tratando, y en segundo lugar, por las reproducciones de las escenas que contienen, aunque ya indicó Tefnin en *Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne* (Tefnin, 1991) que estas imágenes están descontextualizadas con respecto a su procedencia original, lo que dificulta establecer relaciones entre ellas. También la profesora Vivas se alinea a esta idea, pero en *Teaching Ancient Egyptian Art Online: Experiences and Proposals from U.N.E.D. Spain* (Vivas Sáinz, 2016b), expone que los estudios sobre el Antiguo Egipto, en virtud de la dificultad del acceso presencial al objeto real de estudio, pueden desarrollarse actualmente mediante los recursos online de calidad, que permiten la visualización y familiarización con las piezas.

#### 3.1. La expresividad regular y predecible

Por lo general, la tradición bibliográfica referida a la figuración egipcia ha centrado sus esfuerzos en interpretar la figura a través de las divinidades, los reyes y la nobleza funcional, cuya impronta gestual, tendente a la moderación, ha promovido en los autores una interpretación estática del movimiento. Los estudios sobre el canon, la frontalidad y los jeroglíficos, contribuyen a esta idea, puesto que el movimiento como tal, al estar relacionado con lo cambiante y lo transitorio, entra en contradicción directa con los ideales de permanencia e inmortalidad de la figuración egipcia.

##### 3.1.1. Construcción de la figura egipcia

En el marco de la recién iniciada egiptología, Erman publica su obra *Life in ancient Egypt* (Erman, 1894), donde recoge las características generales de la práctica figurativa egipcia. Un poco más tarde, los descubrimientos de Lepsius y sus colaboradores en Saqqara, fueron publicados en doce volúmenes bajo el nombre de *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien* (Lepsius, Naville, Borchardt, Sethe, Wreszinski, Grapow, 1897), donde se analizan la proporcionalidad y armonía de la figura, lo que serviría a Le Blanc para desarrollar el canon humano más allá de la tradición vitruviana perpetuada por Leonardo, en *Grammaire des arts du dessin architecture, sculpture, peinture par Charles Blanc* (Blanc, 1867). Por su parte Lange en *Darstellung des Menschen in der Älteren Griechischen Kunst* (Lange, 1899), continúa con este interés por el canon, y en *Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst* (Lange, 1903) menciona la *frontalidad* como una de las claves de la figuración egipcia, concepto que será retomado por Schäfer en 1919, al publicar *Principles of Egyptian Art* (Schäfer, 1986[1919]).

Stratz, en su trabajo *La figura humana en el arte* (Stratz, 1926), ve en el canon algunas regularidades que se repiten, extrayendo una serie de reglas. Badawy interpreta la novedosa ley de la frontalidad propuesta por Lange, y rechaza el movimiento de las figuras en *La loi de frontalité dans la statuaire égyptienne* (Badawy, 1954). Más tarde, Iversen publica *Canon and Proportions in Egyptian Art* (Iversen, 1975), donde reconstruye y analiza los distintos cánones que había detectado en la figuración egipcia. Kielland en *Geometry in Egyptian Art* (Kielland, 1955) y Fournier en *La proportion égyptienne et les rapports de divine harmonie* (Fournier des Corats, 1985[1957]), aportan un sentido antropométrico a la representación, y establecen relaciones entre las distintas partes del cuerpo representado. Brunner-Traut retoma lo iniciado por Schäfer años antes y acuña el término de *Aspective* (Brunner-Traut, 1974), contribuyendo a dotar al estudio del arte egipcio de una serie de características que estandarice y regularice la expresividad de las figuras para hacerlas más predecibles.

Una aportación actual al estudio del canon en el arte en general es *El canon en el arte. Reglas y prescripciones en torno a la figura humana* (Bautista Durán, 1993) de Bautista, donde propone el canon, sobre todo, como un sistema de creencias o conjunto de normas y reglas que la sociedad utiliza como marco conceptual de su cultura, en cuyo seno y de acuerdo a dicho sistema de creencias, se producen las representaciones del cuerpo. Relativa a la Historia del Arte, se publica *Historia de las teorías de la figura humana, el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognimia* (Bordes, 2003) de Bordes, cuyo tema central es la representación de la figura en la Historia del Arte, dedicando un pequeño apartado a la figuración egipcia.

### 3.1.2. Fundamentos de la iconografía real

Un grupo de trabajos se centran en el estudio de los fundamentos de la iconografía real, lo que sin duda supone uno de los aportes fundamentales para comprender la figura y la clave de la expresividad de su movimiento. Estos fundamentos se establecen prácticamente desde los inicios de la civilización egipcia. Un trabajo tangencial pero revelador es *The Study of Sociology* (Spencer, 1874), cuyo autor explica la importancia sociológica que tiene la visión mítica de las figuras masculinas de poder y su influencia en los relatos históricos posteriores. También destacan *The Pharaoh Smites His Enemies: A Comparative Study* (Swan, 1986), por el estudio de la ideología de la guerra y sus imágenes, que tienden a desaparecer hacia finales del Reino Nuevo; *Ancient Egyptian concepts and uses of the past. 3rd to 2nd millennium BC evidence* (Baines, 1989); *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art* (Davies, W., 1989); *Restricted Knowledge, Hierarchy, and Decorum: Modern Perceptions and Ancient Institutions* (Baines, 1990); *Egyptian Myth and Discourse: Myth. Gods and the Early Written and Iconographic Record* (Baines, 1991); *Iconography of the Predynastic and Early Dynastic Periods*

(Hendrickx, 2011) y *The Narmer Palette: a new interpretation* (O'Connor, 2011). Otros trabajos que se centran especialmente en la importancia de la guerra para el relato faraónico son *Egyptian Warfare and Weapons* (Shaw, 1991), *Égypte pharaonique. Nouvelles recherches sur l'histoire juridique, économique et sociale de l'ancienne Égypte* (Menu, 2005), *Una visión antropológica de la guerra en Egipto* (Pérez Largacha, 2005) y *Early Dynastic Egypt* (T.A.H. Wilkinson, 2002). El surgimiento del estado egipcio tiene implicaciones directas en la figura del rey y su iconografía. En este aspecto se centran varias obras, tres de Campagno, como son *De los jefes-parientes a los reyes-dioses. Surgimiento y consolidación del Estado en el Antiguo Egipto; del período Badariense al dinástico temprano, ca. 4500 - 2700 a.C.* (Campagno, 2002); *De los modos de organización social en el Antiguo Egipto: Lógica de parentesco, lógica de Estado* (Campagno, 2006) y *De jefes, reyes y patronos. Liderazgo y lógicas sociales en los comienzos del Antiguo Egipto* (Campagno, 2017), y otras dos de Cervelló, *La aparición del Estado y la época Tinita* (Cervelló Autuori, 2011a) y *Narmer-Menes: discontinuidad histórica y refundación mítica* (Cervelló Autuori, 2011b).

### 3.1.3. Una visión estática de la expresividad figurativa egipcia

Otra razón que promueve una interpretación estática de la figuración egipcia, es el concepto de evolución aplicado al arte. Los tres teóricos capitales del Neoclasicismo, Winckelmann en *Historia del arte de la Antigüedad* (Winckelmann, 2011[1764]), Lessing en *Laocoonte ó sobre los límites de la pintura y la poesía* (Ephraim Lessing, 1957[1766]) y Mengs en *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura* (Mengs, 1989[1762]), pusieron las bases de la Arqueología y de la Historia del Arte, promoviendo la comparación entre la figuración egipcia y la occidental posterior, es decir, la griega y la romana. Por su parte, Hegel en *Lecciones sobre la estética* (Hegel, 2007[1832]), Weigall en *An Ancient Egyptian Funeral Ceremony* (Weigall, 1915), Badawy en *La loi de frontalité dans la statuaire égyptienne* (Badawy, 1954), Bakir en *Remarks on some aspects Of Egyptian art* (Bakir, 1967), Gombrich en *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Gombrich, 1979) y Panofsky en *El significado en las artes visuales* (Panofsky, 1985), interpretan que la figura egipcia en su aspecto exterior es deficiente, estereotipada, estática, rígida y carente de organicidad y de movimiento naturalista, debido en su opinión, a los insuficientes conocimientos que el artista egipcio tenía del movimiento humano. En esta línea, la obra de Frankfort, *Ancient Egyptian Religion: An Interpretation* (H. Frankfort, 2012), publicada por primera vez en el año 1948, interpreta la inmovilidad de las figuras egipcias como uno de los fundamentos de su religión, que obedece al principio de Maat.



### 3.1.4. El concepto occidental de movimiento

En esta visión del movimiento de las figuras egipcias, subyacen algunas ideas relacionadas con el concepto occidental de movimiento. Ya Platón en el *Timeo o de la naturaleza* (Platón, 2015[360 a.C.]) había relacionado el movimiento con la idea del cambio continuo. Galeno, por su parte, en *De motu musculorum. Testo greco a fronte* (Galeno, 2009[169-175 d.C.]), y Aristóteles en *De motu animalium* (Aristóteles, 1937[384-322 a.C]), estudian los conceptos de movimiento, reacción y acción, tanto en el ámbito de lo humano como en el ámbito animal, respectivamente. Más tarde, en el Renacimiento, Leonardo (Vinci, L. da, 1827[1550]) también se referiría al movimiento, pero muy ligado a la velocidad, a la física y a la eficiencia. Así mismo Borelli en también con el título *De motu animalium*, compara el cuerpo humano a una máquina, como afirma Parlebas en *Contribution à un lexique commenté en science de l'action motrice* (Parlebas, 1981). Ya en el siglo XIX, Lineo despoja al hombre de cualquier influencia intangible, vitalista y espiritual, para insertarlo en el mundo físico y material, cuando lo incorpora a la categoría de primate, en su conocida taxonomía de los seres vivos, como atestigua su obra *Systema naturæ, sive regna tria naturae systematice proposita per classes, ordines, genera et species* (Linnaei, 1872).

Con la popularización de la velocidad gracias a la industria, el movimiento se puede medir, según expone Studeny en *Christophe Studeny: L'Invention de la vitesse. France, 18e-20e siècles* (Studeny, 1995), y a principios del siglo XX, y bajo los embates del Constructivismo, en *The realist manifesto* (Gabo, N. y Pevsner, 1987) se promueven los ritmos cinéticos como fundamento esencial del arte, condenando a las figuras del arte egipcio, y definiéndolas como ingenuas e inmaduras. Así pues y tras la aparición de la fotografía, los estudios de Muybridge acerca del movimiento de humanos y animales vivos en *The Human Figure in Motion* (Muybridge, 1901) y *Animals in Motion* (Muybridge, 2012[1957]), son una referencia para la representación del movimiento cinético en el mundo del arte, según se afirma en *Movimiento, mecánica y arte, momentos posibles para un arte cinético* (Moreno de Redrojo De la Peña, 1998). Algunos pensadores referidos al origen del hombre, reflexionan sobre el movimiento humano a través de su vertiente funcional. En este sentido, las estructuras orgánicas del cuerpo, como las articulaciones, tal y como se estudia en *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur als neuen* (Ernst, 2015 [1877]) o en *Der Mensch und die Technik: Beitrag zu einer Philosophie des Lebens* (Spengler, 2016 [1931]), son descritas como palancas y poleas, cuyos engranajes funcionan como una máquina.

### 3.2. Vitalismo y comportamiento de los miembros

La concepción egipcia del cuerpo está íntimamente relacionada con lo sobrehumano, como se infiere de la temprana obra *State Festivals in Egypt and Mesopotamia* (H. Frankfort, 1952), que estudia cómo los festivales egipcios inciden en aspectos como reintegración, reajuste o renovación del cuerpo. Desde este punto de vista, otros autores modernos de corte filosófico también analizan la concepción del cuerpo a través de los miembros, afectados por un importante componente mágico y vital que los dota de voluntad y movimiento. Así pues, las figuras de las escenas pueden albergar más de un significado, con el consiguiente peligro que pueden tener las interpretaciones literales, como explica Tefnin en *Image et histoire: réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne* (Tefnin, 1979).

El *vitalismo* es un concepto utilizado por algunos autores para referirse al cuerpo y su comportamiento. Algunas obras de corte filosófico que tratan este aspecto son *El templo del cosmos: la experiencia de lo sagrado en el Egipto antiguo* (Naydler, 2003) y *Egiptosophia: Relectura del mito al logos* (Piulats Riu, 2006); y de carácter más egiptológico *Egyptian Mythology: A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt* (Pinch, 2004). La obra *The Instruction of Ptah-Hotep and the Instruction of Ke'Gemni. The Oldest Books in the World* (Battiscombe Gunn, 2009), analiza algunos aspectos relativos a la utilización que los antiguos egipcios debían hacer de esta energía vital, en el marco de su idiosincrasia.

#### 3.2.1. Dinamismo del lenguaje jeroglífico

En el ámbito del sistema jeroglífico, en virtud de la influencia que ejerce este sistema sobre la figuración egipcia, Baud en *Les dessins ébauchés de la nécropole thébaine: (au temps du nouvel empire)* (Baud, 1935), afirma que la decoración jeroglífica de la pared de las tumbas es una escritura desarrollada como dibujo. Más tarde Aldred en *Egyptian Art: In the Days of Pharaohs 3100-320 BC* (Aldred, C., 1994) se reafirma en lo dicho por Baud años antes. Por otro lado, la obra de referencia de Gardiner *Egyptian Grammar: Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs* (Gardiner, 1994), clasifica los símbolos jeroglíficos en una serie de categorías, entre las que destacan los grupos relativos a las formas humanas. Recientemente, Baines en *Visual and Written Culture in Ancient Egypt* (Baines, 2007) y Wengrow en *The Invention of Writing in Egypt* (Wengrow, 2011), están de acuerdo en afirmar que los símbolos jeroglíficos además de remitir a seres u objetos de la realidad, también indican procesos, es decir, acciones. Otros autores como Vivian Davies en *Egyptian Hieroglyphs* (Vivian Davies, 1987) y Wilkinson en sus obras *Cómo leer el arte egipcio: guía de jeroglíficos del antiguo Egipto* (R.H. Wilkinson, 1995) y *Magia y símbolo en el arte egipcio* (R.H. Wilkinson, 2003) se hacen eco de la clasificación de Gardiner y la recogen en sus trabajos.

Frente a esto, Barry Kemp en *100 Jeroglíficos: Introducción al mundo del Antiguo Egipto* (Kemp, 2006) afirma que sólo una pequeña parte del sistema jeroglífico, *los ideogramas*, se utilizan en las composiciones de las escenas. Sin embargo, autores como Fischer en *The Orientation of Hieroglyphs. Reversals* (George Fischer, 1977) y Thomson en *Frontal shoulders in Amarna royal reliefs: Solutions to an aesthetic problem* (Thompson, 1981), estudian la composición de la escena a través de la orientación izquierda-derecha de las figuras, así como las conexiones que se establecen entre ellas por medio de las direcciones de las miradas, lo que implica que el artista diseña un entramado de líneas invisibles, en el marco del sistema jeroglífico de las escenas.

### 3.2.2. El Ritual de la Apertura de la Boca

Otros aspectos relacionados con el vitalismo, importantes para comprender el mecanismo de la voluntad y la acción en las figuras egipcias, son los relativos a los rituales de transferencia de movimiento. Uno de estos aspectos es el ritual de La apertura de la boca, cuyo estudio tiene una larga trayectoria. Las fases que componen dicho ritual han sido analizados por las obras clásicas de referencia *Notes on the Ritual of Opening the Mouth* (Baly, 1930) y *Das Ägyptische Mundöffnungsritual* (Otto, 1960), y con respecto a la interpretación *Remarks on the Egyptian ritual of Opening the Mouth and its interpretation* (Bjerke, 1965). Otros autores en *The psš-kf and the 'Opening of the Mouth' Ceremony: A Ritual of Birth and Rebirth* (Roth, 1992) y *Le Livre pour Sortir le Jour. Le livre des Morts des anciens Egyptiens* (Cenival, 1992), asocian el ritual a la metáfora de nacimiento. La obra *Fingers, Stars, and the 'Opening of the Mouth': The Nature and Function of the nṯrwj-Blades* (Roth, 1993), aborda este tema pero analizando las partes del cuerpo que intervienen en el proceso mágico de “apertura de la boca”.

Más recientemente, y paralelo al surgimiento de los aspectos performativos en las prácticas culturales humanas, los trabajos *The Theology of cult statues in ancient Egypt* (Lorton, 1999); *Performance And Drama in Ancient Egypt* (Gillam, 2005); *Images et rites de la mort dans l'Égypte ancienne: l'apport des liturgies funéraires* (Assmann, 2000); *Altägyptische Totenliturgien: Totenliturgien in den Sargtexten des Mittleren Reiches* (Assmann y Bommas, 2002); *Mort et au de-là dans l'Égypte ancienne* (Assmann, 2003a) y por último, *Nouvelles données concernant le ritual del'Ouverture de la Bouche: la tombe de Djehouty (TT 11)* (Serrano, 2015), han dado otro impulso al conocimiento de este ritual.

### 3.2.3. Libro de los Muertos

Otra fuente para comprender la indicación de movimiento en las escenas, es el conocido como Libro de los Muertos, o Libro de la salida al día. En *Entre angoisse et espoir: Le Livre des Mort* (Bickel,

2001, p. 117), *Journey through the Afterlife. Ancient Egyptian Book of the Dead* (Taylor, 2010) y en *Book of the Dead, Book of the Living: BD Spells as Temple Texts* (Lieven, 2012) se explica el proceso de la momificación y el peligro de la desintegración corporal. Un autor que se ocupa de la parte espiritual del difunto es Assmann en *Death and Salvation in Ancient Egypt* (Assmann, 2005, p. 332). La propia composición del ritual es analizada en varias obras, Lichtheim en *Ancient Egyptian Literature. Volume II. The New Kingdom* (Lichtheim, 2006); *El Libro Egipcio de Los Muertos. El papiro de Ani* (Wallis Budge, 2007); *Cómo leer el “Libro de los Muertos”* (Kemp, 2007); *Il Libro dei Morti dall’Epoca Faraonica all’Epoca Greco-Romana* (Lucarelli, 2008); Lüscher en *Studying the Book of the Dead*, (Lüscher, 2010) y *The Evolution of the Book of the Dead* (Munro, 2010). Por otra parte, la sucesión de eventos, performans y demás actos que componen este ritual, es definido por Díaz-Iglesias Llanos en *Commentary on Heracleopolis Magna from the theological perspective (I): the image of the local lakes in the vignette of chapter 17 of the Book of the dead*, como un proceso intelectual, en el que los egipcios se esfuerzan por confeccionar a base de creencias y lenguaje, un contexto revivificante para el difunto (Díaz-Iglesias Llanos, 2005).

#### 3.2.4. Esencias compartidas con los animales

Por su parte, la representación animal juega un papel clave en la indicación de movimiento a nivel visual, sobre todo en las figuras más hieráticas. Una parte de las referencias que se ocupan de la iconografía animal con respecto a la humana hace hincapié en las similitudes entre ambos. Por un lado, los autores se ocupan de un aspecto del fundamento monárquico egipcio, que tiene que ver con el control del entorno. La obra *Hierakonpolis* (Quibell, Green y Petrie, 1900) trata de explicar este fenómeno. Más tarde se publica *El animal divino* (Bueno, 1985), trabajo de corte filosófico que indirectamente aborda la esencia de la religión egipcia, al explicar las causas de la aparición de los animales en la religión desde la antigüedad hasta nuestros días, relativas al control del medio. *Bullfight Scenes in Ancient Egyptian Tombs* (Galán, 1994), es una pequeña aportación de Galán al simbolismo relacionado con el humano y los animales, en este caso, mediante la iconografía del toro. Otra obra de enfoque novedoso que se reafirma en la idea de que la representación animal en la pintura del paleolítico tiene que ver con los aspectos numinosos o sagrados que los hombres atribuyen a los animales, es *La mente en la caverna: La conciencia y los orígenes del arte* (Lewis Williams, 2005). Por su parte, en *Animals in the symbolic world of Pre-Pottery Neolithic Göbekli Tepe, south-eastern Turkey: a preliminary assessment* (Peters y Schmidt, 2004), se exponen los hallazgos que se produjeron hace unos años en Gobekli Tepe, y que evidencian algunos síntomas de las primeras manifestaciones de la voluntad humana sobre el reino animal. La constatación de este control que las

civilizaciones posteriores desarrollaron, puede analizarse a través del estudio de la hibridación antro-zoomórfica de las religiones, especialmente la egipcia. Trabajos como *Conceptions of God in Egypt: The One and the Many* (Hornung, 1982); *Religion in Ancient Egypt: Gods, Myths, and Personal Practice* (Baines, Lesko y Silverman, 1991); *Creation stories in Ancient Egypt* (Quirke, 2008) y *The Gods of Egypt* (Traunecker, 2001), abordan este enfoque a partir de la combinación hombre-animal de las imágenes de los dioses egipcios.

Otro grupo de autores se ocupan del agotamiento de la iconografía animal como símbolo religioso de poder y acción, evidenciando, para su mejor comprensión, la transición de la religión egipcia hacia el período romano. Las obras utilizadas en este sentido son *Who Knows Not what Monsters Demented Egypt Worships?: Opinions on Egyptian Animal Worship in Antiquity as Part of the Ancient Conception of Egypt* (Smelik y Hemelrijk, 1984); *Egypt After the Pharaohs, 332 BC-AD 642: From Alexander to the Arab Conquest* (Bowman, 1996) y *An Eternal Aviary: Bird Mummies from Ancient Egypt* (Ikram, 2012).

Con respecto a los animales, Lytton Day publica la obra *25,000 years to trap a shadow. A History of the birth of moving pictures* (Lytton Day, 1933), donde analiza la vocación de fidelidad de los artistas en la representación realista de los animales. A este respecto, Houlihan en *The Birds of Ancient Egypt* (Houlihan, 1988), explica que el detalle con que se representan dichos animales permite hoy día distinguir especies muy parecidas entre sí. Más recientemente se publica *La Préhistoire du cinéma: Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe* (Azéma, 2015) de Azéma, que aunque referido a las pinturas parietales del Paleolítico, pone de relieve el notable interés que, desde la prehistoria, ha tenido el humano para comprender el comportamiento y el movimiento animal.

### 3.2.5. Ritmo y regularidad

Por otra parte, las indicaciones de movimiento y acción en la figuración egipcia comparten entre ellas dos ideas claves, el ritmo y la regularidad. Las manos de los músicos y de otros personajes que intervienen en la interpretación de la música tienen una función relevante en la producción de ritmo y regularidad, como se desprende del trabajo *La chironomie dans l'Égypte ancienne* (Hickmann, 1958), aunque actualmente no se ha esclarecido la función exacta de la música, como explica Careddu en *L'art musical dans l'Égypte ancienne* (Careddu, 1991).

En este sentido, la figura del arpista es un tema clásico entre los especialistas, como se desprende de la temprana contribución de Sethe *Das 'Denkmal memphitischer Theologie' der Schabakostein des britischen Museum* (Sethe, 1928); de *The Songs of the Harpers* (Lichtheim, 1945); de *Les chants du*

*harpiste au Nouvel Empire* (Osing, 1992); y de *Les chants du harpiste au Nouvel Empire Ancient Egyptian Literature. Volume II. The New Kingdom* (Lichtheim, 2006).

Por su parte, Manniche en *Symbolic Blindness* (Manniche, 1978) habla de la ceguera simbólica del personaje como método para trascender, y Parkinson en *Voices from Ancient Egypt: An Anthology of Middle Kingdom Writings* (Parkinson, 1991) explica la importancia que estos músicos lograron a través de su intervención en los rituales de la Diosa Hathor. Frente a esto, las obras *Der verkommene Harfenspieler* (Thissen, 1989); *Einige Beobachtungen zu Mimik und Gestik von Singenden* (Schlott, 1996) y *Le “harpiste dévoyé”* (Collombert, 2003), ponen de relieve el desmerecimiento que le fue atribuido a este personaje por cuestiones relacionadas con la falta de talento y el sobrepeso que se aprecia en estas figuras.

A nivel iconográfico Manniche analiza no sólo la música y a los arpistas masculinos, sino a las intérpretes femeninas en *Music and Musicians in Ancient Egypt* (Manniche, 1991), como hacen otros autores, por ejemplo Emerit en *Music and Musicians* (Emerit, 2013); Sourouzian en *La statue du musicien Ipi jouant de la flûte et autres monuments du règne de Snofrou à Dahchour* (Sourouzian, 1999); Lieben en *The social standing of musicians in ancient Egypt* (Lieven, 2006); y Koch en *Die den Amun mit ihrer Stimme zufriedenzustellen: Gottesgemahlinnen und Musikerinnen im thebanischen Amunstaat von der 22. bis zur 26. Dynastie* (Koch, 2012).

### 3.3. El dinamismo de la línea como sinónimo de movimiento

#### 3.3.1. Una visión neutra acerca de la movilidad

Otros autores parecen abordar los gestos de las figuras desde una mirada más neutra, cuyo trabajo toma como eje de estudio el análisis de la regularidad en la representación figurativa. Una monografía de referencia en esta línea es *Arte y civilización de Egipto* (Michalowski, 1977). Por su parte, *Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches* (Dominicus, 1994), valora la gestualidad en la escultura de los reinos Antiguo y Medio, como herencia para la estatuaria de la Dinastía XVIII. Los trabajos *L'art du contour: le dessin dans l'Égypte ancienne* (Andreu-Lanoë, Labbé-Toutée y Rigault, 2013); *Regards sur le dessin égyptien* (Delvaux, Huyge y Pierlot, 2013); y *L'Art des Ostraca en Égypte ancienne* (Delvaux y Pierlot, 2013), también ponen de manifiesto la pervivencia de las ideas de inmutabilidad de la figuración egipcia, aunque dan cuenta de algunas estrategias del artista egipcio para indicar movimiento.

### 3.3.2. La línea como elemento estilístico

Otros autores han tratado el movimiento de las figuras a partir de cuestiones estilísticas y métodos de análisis propios del estudio de las obras de arte. A partir de los años 50 y 60, la Egiptología se nutre de nuevos puntos de vista, como apuntan Urruela (Urruela Quesada, 2012) y Grimal (Grimal, 2004), y después de la revisión de los métodos de la Historia del Arte que hace Kulterman en 1966, *Historia de la Historia del arte* (Kultermann, 1996), los autores se centran en analizar cuestiones metodológicas, dando pie a otras interpretaciones del arte más allá de lo estrictamente cartesiano. Dos obras que revisan la tradicional visión del arte egipcio son por un lado, *El mito del progreso artístico* (Hazan, 2010), cuyo enfoque es contrario a la idea del progreso artístico, es decir, denuncia la creencia clásica de que la figuración egipcia es torpe e ingenua. Por otro lado, *Historiography of Ancient Egyptian Art* (Bergman, 2015) también analiza esta idea y estudia el superficial tratamiento que la historiografía ha hecho acerca del arte egipcio a lo largo de la historia.

La línea como elemento formal, permite evidenciar diferencias estilísticas entre artistas, como se desprende del texto *Bilder im wandel: die kunst der ramessidischen privatgräber* (Hofmann, 2004). Este tema también es abordado por Hartwig a través de una serie de trabajos como *Tomb of Nakht* (Hartwig, 2001); *Style and visual rhetoric in Theban tomb painting* (Hartwig, 2003); *Tomb painting and identity in the ancient thebes, 1419-1372 BCE* (Hartwig, 2004); *Tomb of Menna. Conservation and documentation project. Final report 2007-2009* (Hartwig, 2010); *An examination of Art historical method and theory. A Case study* (Hartwig, 2011) y *Style* (Hartwig, 2014). Más enfocado hacia la iconografía, Kiser-Go publica *A stylistic and iconographic analysis of private post-amarna period tombs at Thebes* (Kiser-Go, 2006).

La línea pues, permite atribuir la autoría a un artista o a otro, lo que ayuda a determinar la cronología de las imágenes, que en el caso egipcio presenta una problemática particular. Laboury en sus obras *Les artistes des tombes privées de la nécropole thébaine sous la 18e dynastie: bilan et perspectives* (Laboury, 2010a) y *Tracking ancient egyptian artists, a problem of methodology. The case of the painters of private tombs in the Theban Necropolis during the Eighteenth Dynasty* (Laboury, 2010b), plantea que el arte egipcio es de carácter colectivo y anónimo, frente a la tradición vasariana que promueve el protagonismo de un creador concreto.

La línea como elemento rector en la plástica y en las artes no es nueva. Obras renacentistas ya la tienen en cuenta, y la relacionan con la percepción del espectador, como atestigua una de las que ha promovido en la Historia del Arte, la participación del observador, el *Codex Huygens* de Urbino (Urbino, 1510). Vasari por su parte, había concedido a la línea una gran relevancia en la práctica

pictórica, como se desprende de su obra *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Vasari, 2005[1550]), y Lomazzo, en el *Trattato dell'arte della pittvra, scoltvra, et architettvra di Gio* (Lomazzo, 1584) referido a la figuración del renacimiento, dijo que era la rectora del movimiento figurativo.

### 3.3.2.1. Percepción del observador

En *Le caractere du dessin en Egypte ancienne* (Baud, 1978) Baud expone algunas cuestiones relativas al diseño de las escenas egipcias, y también otras relacionadas con la percepción del observador, cuyas implicaciones han sido analizadas, fuera del ámbito plástico egipcio, por autores como Shimon Ullman en *The interpretation of visual motion* (Ullman, 1977); Ramachandran y Hirstein en *The science of art a neurological theory of aesthetic experience* (Ramachandran y Hirstein, 1999); Gibson en *The ecological approach to visual perception: classic edition* (Gibson, 2014 [1979]); Freedberg y Gallese en *Motion, emotion and empathy in esthetic experience* (Freedberg y Gallese, 2007) y recientemente *Reception and Perception* (Verbovsck, 2015). En este sentido, parece aceptado que los conceptos de profundidad y naturalismo suelen estar muy relacionados en el arte, como se explica en la obra *Visual order. The nature and development of pictorial representation* (Freeman y Cox, 2009), y como desarrolla Settis, en una serie de conferencias ofrecidas en el Museo Nacional del Prado en 2010, de las cuales destaca la conferencia *Reliquias del trazo y del dibujo en Grecia, Roma y Egipto* (Settis, 2010, vol. 2), por su atención al dibujo egipcio, como precursor del contorno, el volumen y el movimiento de las figuras en la cultura occidental posterior.

### 3.3.3. Nuevas expresividades y gestualidades

Robins a través de su obra *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art* (Robins y Fowler, 1994), busca la diferencia, lo irregular, y lo impredecible del sistema, en virtud de las fluctuaciones estilísticas que experimenta la figuración egipcia a lo largo del tiempo. Es precisamente la línea la que acusa estas variaciones, al mostrarse más o menos dinámica, en función de su organicidad. Autores como Stevenson en *Art and Architecture of Ancient Egypt* (Stevenson Smith, 2000); Donadoni en *El arte egipcio* (Donadoni, 2002) y Valdesogo *El arte egipcio: cómo interpretar y comprender la obra plástica del Antiguo Egipto* (Valdesogo Martín, 2011), dan cuenta de ello al afirmar que existen variaciones estilísticas que son recogidas por el canon de representación. Los trabajos de la profesora Vivas van en esta línea, pero más enfocados hacia la práctica del artista, como se puede apreciar en *Egyptian artists in the New Kingdom: Travelling artists and travelling ideas?* (Vivas Sáinz, 2016a) y *Nuevos enfoques en la investigación del arte egipcio: el artista en su contexto* (Vivas Sáinz, 2017a).



Por otro lado, el concepto que se utiliza para abordar la movilidad de las figuras es “dinamismo”, término generalmente utilizado para explicar algunos gestos que indican acción, lo que implica además que dichos gestos sean considerados como novedosos, inesperados o inusitados, como se desprende de la obra de Bryan *The disjunction of text and image in Egyptian art* (Bryan, 1996); de dos obras de El-Shahawy *The funerary art of Ancient Egypt* (El-Shahawy, 2005) y *Recherche sur la décoration des tombes thébaines du Nouvel Empire: originalités iconographiques et innovations* (El-Shahawy, 2010); de la obra de Russmann *Art in transition: the rise of the Eighteenth Dynasty and the emergence of the Thutmoside style in sculpture and relief* (Russmann, 2005); de la obra de Dziobek en *The paradigms of innovation and their application to the early New Kingdom of Egypt* (Dziobek, 2010); de la obra de Dorman en *Innovation at the dawn of the New Kingdom* (Dorman, 2010); y de la obra de Bernhauer, aunque referida a la escultura del Reino Nuevo, *Innovationen in der Privatplastik: die 18. Dynastie und ihre Entwicklung* (Bernhauer, 2010).

Otros trabajos se refieren a la representación de los extranjeros, en la novedad de su apariencia, en las actitudes que muestran, las actividades que desarrollan y la estereotipización al modo egipcio que hacen los artistas para adaptarlos a la iconografía egipcia. Algunas obras en este sentido son *Foreigners in the Tomb of Amenemḥab (No. 85)* (N. de G. Davies, 1934), obra en la que se describe e interpreta las escenas de tributos de la tumba de Amenemḥab (TT 85); *Wall drawings and monuments of El Kab. The Tomb of Paheri* (Tylor, 1895); *Aegeans in the Theban tombs* (Wachsmann, 1987); *Zum Konzept der Fremdheit im alten Ägypten* (Assmann, 1996); *Mitanni enslaved. Prisoners of war, pride, and productivity in a new Imperial Regime* (Morris, 2010) y *Im dienst des pharao - loyalität und selbstdarstellung: innovative bilder in thebanischen beamtengräbern der 18. Dynastie* (Hofmann, 2012). En un sentido más iconográfico, *La iconografía de las “escenas de tributo” de inicios del Reino Nuevo: simbolismo e historicidad* (Vivas Sáinz, 2015), de Vivas, se centra en las representaciones de extranjeros en las escenas del Reino Nuevo.

### 3.3.3.1. Hatshepsut

Uno de los períodos estudiados recurrentemente desde el punto de vista de la creatividad artística, es el de Hatshepsut. La propia imagen de la reina como modelo de poder es el tema central de las obras *Models of authority. Hatshepsut's predecessors in power* (Roth, 2005); *La transición ontológica del sujeto ritual: una aproximación a la figura regia de Hatshepsut* (Laporta, 2013), *The power of the elite. The officials of Hatshepsut's regency and coregency* (Shirley, 2010) y *How and Why Did Hatshepsut Invent the Image of Her Royal Power?* (Laboury, 2010c).

Otro motivo para la originalidad en este período es el influjo extranjero que va a repercutir en la plástica, como se puede ver en los trabajos *A fragment of a Punt scene* (N. de G. Davies, 1961) de Davies; y en dos obras de Creasman *Hatshepsut and the politics of Punt* (Creasman, 2014) y *Expeditions to Punt* (Creasman, 2017). Finalmente Bryan, en *Hatshepsut and cultic revelries in the New Kingdom* (Bryan, 2010a), da cuenta de algunos de los gestos y posturas de las escenas, como apoyo a su argumentación, que evidencian los diversos tipos de rituales de embriaguez comunales que tienen lugar en este período.

### 3.3.3.2. Amenhotep III

Por otro lado, el reinado de Amenhotep III es el otro período analizado desde lo novedoso y lo innovador. En torno a este tema, se publican *Tomb paintings from the reign of Amenhotep III: problems in iconography and chronology* (Kozloff, 1990); *Monuments and monumental art under Amenhotep III: evolution and meaning* (Johnson, 2001); *Antecedents to Amenhotep III* (Bryan, 2001a); *Overview of Amehotep III and his reign* (Berman, 2001); *Egypt's dazzling sun. Amenhotep III and His World* (Kozloff y Bryan, 1992); *Amenhotep III: Egypt's Radiant Pharaoh* (Kozloff, 2012); y *Las pinturas egipcias de Malkata: ¿arte egipcio con sabor minoico? Una nueva perspectiva sobre las pinturas del palacio de Amenofis III y las influencias del Egeo* (Vivas Sáinz, 2013b).

### 3.3.3.3. La expresividad amarniana

Las referencias especializadas están de acuerdo en afirmar que uno de los factores que ha influido en la expresividad amarniense es el religioso, como se manifiesta en *El culto a Atón en el Egipto de la Dinastía XVIII. Sus antecedentes* (Gestoso Singer, 1991); *The Social History of Art* (Hauser, 1999, vol. 1); y *Moisés el egipcio* (Assmann, 2003b); *Jan Assmann: "Oriente es parte de nuestro tiempo"* (Assmann, J., 2015).

Las influencias estilísticas que afectan directamente a la representación figurativa, son analizadas en *Images of Amenhotep IV and Nefertiti in the style of the previous reign* (Ertman, 2009). A partir de esto, la figuración amarniana es quizás la más estudiada en cuanto a gestos o expresiones corporales peculiares, como se desprende de las obras de Laboury *L'art selon Akhénaton, une révolution dans la tradition et dans l'histoire de l'art pharaonique* (Laboury, 2009) y *Amarna Art* (Laboury, 2011). La obra *The Akhenaten Colossi of Karnak* (Manniche, 2010), centra su atención en explicar el período amárnico como una manifestación estilística, capaz de influenciar a épocas posteriores. El interés se centra no sólo en la configuración corporal, sino también en los gestos y actitudes, como se desprende de *The Royal Tomb at El-'Amarna II. The reliefs, inscriptions, and architecture* (Martin, 1989) y de

*The Royal Necropolis at Tell el-Amarna* (Gabolde y Dunsmore, 2004), cuyo análisis recoge algunas escenas de la muerte de Meketaton, una de las princesas hija del matrimonio real.

Algunas interpretaciones que se han hecho del arte amarniano han sido analizadas por Gestoso en *Atonismo e imperialismo* (Gestoso Singer, 2002). Las categorías que plantea Gestoso comprenden lo enajenante o revolucionario, conceptos que ya aparecían a principios del siglo XX en *Development of religion and thought in ancient Egypt* (Breasted, 1912). Otros trabajos relativos a este tema son *Ikhnaton: the great man vs. the culture process* (White, 1948); *Ikhnaton: legend and history* (Giles, 1970); *Akhenaten, the heretic king* (Redford, 1987); *An artistic revolution: the early years of king Amenhotep IV / Akhenaten* (Arnold, 1996a); *Aspects of the royal female image during the Amarna period* (Arnold, 1996b); *Youth and old age: the post-Amarna period* (Arnold, 1996c) y *Akhenaten, King of Egypt* (Aldred, 1988).

Lo artísticamente extraño y caricaturesco es evidenciado en clave iconográfica por Assmann a través de *Ikonographie der schönheit im alten Ägypten* (Assmann, 1988) y por Thompson en *The term 'caricature' as applied to Amarna art* (Thompson, 2010). En relación a esto, pero fuera de lo estrictamente egiptológico, los ensayos *Qué es la caricatura* (Columba, 2007) y *Principios de la caricatura: seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica* (Grose, 2011), analizan algunas claves de la representación, con capacidad para caricaturizar un retrato. Otro texto relativo a esta técnica plástica es *Aspectos estéticos e icónicos del cuerpo* (Bruchon Schweitzer y Maisonneuve, 1985), donde se analizan algunos de los conceptos que atribuidos al cuerpo influyen en su representación plástica.

El concepto de enfermedad para describir a la figura amarniense es recurrente en las referencias, tanto a partir de restos arqueológicos hallados en los proyectos como Amarna Project, de Barry Kemp, o como Akhenaten Temple Project, de Redford, como a partir de datos antropológicos y médicos, según se expone en *La construction de l'image du corps de l'élite égyptienne à l'époque amarnienne* (Spieser y Sprumont, 2004) de Spieser y Sprumont.

#### 3.4. La motricidad humana, clave interpretativa del gesto de las figuras

La representación del cuerpo en el arte egipcio se ha interpretado tradicionalmente como algo exclusivamente cultural, por lo que la parte biológica no se ha incluido en el estudio de las figuras. Sin embargo, en las últimas décadas, la Antropología ha impulsado otros enfoques de las prácticas y actividades humanas, no solo desde el punto de vista social, sino también biológico. El resto de las ciencias sociales, y por ende la Egiptología, se han hecho eco de ello, y tienden a incluir en sus estudios la idiosincrasia del cuerpo.

En relación a la danza, Lexová publica en la primera mitad del siglo XX, su trabajo *Ancient Egyptian Dances* (Lexová, 1935), donde indaga acerca de las antiguas danzas egipcias del Reino Antiguo, como hacen también Brunner-Traut en *Der Tanz im Alten Ägypten nach bildlichen und schriftlichen Zeugnissen* (Brunner-Traut, 1938) y Jeyaraja en *Culture, Thought, and social action: an anthropological perspective* (Jeyaraja Tambiah, 1985), cuyo trabajo se centra en exponer otra visión de la danza influida por el concepto de “performance”. Gillam por su parte, y referida a este mismo período, en *Performance And Drama in Ancient Egypt* (Gillam, 2005), desarrolla el concepto de performance, al igual que Kinney en *Dance, dancers and the performance cohort in the Old Kingdom* (Kinney, 2008), donde se buscan, entre otras cosas, las poses y los gestos más significativos. Con respecto a la danza arcaica del Reino Medio, Herb explica en *Der wettkampf in den marschen. Quellenkritische, naturkundliche und sporthistorische untersuchungen zu einem altägyptischen szenentyp* (Herb, 2001) la gran representatividad que un mismo gesto podía tener en este momento de la representación de la danza.

### 3.4.1. Psicología y emotividad

Las figuras expresan intencionalidades con su cuerpo, cuyo movimiento es un medio que tiene el pintor para contar historias, afirmación que ya había hecho Alberti en *De la estatua* (Battista Alberti, 1464) referido al arte de su tiempo. En este sentido, las figuras también tendrían un componente dinámico de índole psicológica que estaría repercutiendo en el exterior. Evers en su obra de dos volúmenes *Staat aus dem stein: denkmäler, geschichte und bedeutung der ägyptischen plastik während des mittleren reichs* (Gerhard Evers, 1929, 2 vol.), además de describir anatómicamente una imagen egipcia, subraya su aspecto psicológico. Por su parte Gestermann en *Sesostris III. König und nomarch* (Gestermann, 1997) ante la escultura de Sesostris III, pone de manifiesto el matiz melancólico que la caracteriza. Más recientemente en *Le Geste et l'expression* de Pasquinelli (Pasquinelli, 2005), se estudia la preocupación de los artistas de la antigüedad por establecer correspondencias entre apariencia y carácter. Este aspecto de la representación de los personajes en el Reino Nuevo, referido a la explicitación de las emociones, es el tema central de Vivas en *¿Los hombres también lloran? Representaciones masculinas en actitudes de duelo del Reino Nuevo* (Vivas Sáinz, 2017b).

#### 3.4.1.1. Estado de alerta

La actitud hierática evidenciada claramente en la figuración de los personajes de la élite, fue interpretada como un estado “vigilante” por Groenewegen-Frankfort en la principal obra de referencia sobre el movimiento en el arte egipcio *Arrest and movement: an essay on space and time in the*

*representational art of the ancient near east* (Groenewegen-Frankfort, 1951), en virtud del papel preventivo que parece tener el difunto con respecto a la adversidad. También Silverman en *The nature of egyptian kingship* (Silverman, 1995) sugiere esta actitud vigilante. Sin embargo Baines prefiere matizar esta aparente calma definiéndola como reposada y digna en *Visual and written culture in Ancient Egypt* (Baines, 2007). Una aportación desde la disciplina teatral, que resulta estimulante para la comprensión de este estado, es *La vigencia de la extracotidianidad escénica* (Jiménez Draguicevic, 2014), cuyo eje de estudio es la actitud que adopta el actor en escena, en el preciso instante que precede a la acción posterior.

### 3.4.2. Los roles de las figuras

Munro, en el contexto del impulso que los estudios sobre comunicación no verbal experimentaron en la década de 1960, publica *Untersuchungen zur ägyptischen bildmetrik* (Munro, 1971), donde propone una sintaxis figurativa que se establece entre el espacio y los personajes. Un poco más tarde, Tefnin en *Discours et iconicité dans l'art égyptien* (Tefnin, 1984) señala que no se ha estudiado debidamente la cuestión de la composición, dando a entender que hay sinergias implícitas no atendidas por los especialistas. Así mismo, Bateson, Birdwhistell, Goffman, Hall, Jackson, Scheflen, Sigman, y Watzlawick en *La nueva comunicación* (Bateson, Birdwhistell, Goffman, Hall, Jackson, Scheflen, Sigman y Watzlawick, 1984) atribuyen al arte características propias de la lingüística y la comunicación. En esta línea, Harpur en *Decoration in Egyptian tombs of the Old Kingdom: studies in orientation and scene content* (Harpur, 1987) da sentido a la posición de los elementos en la escena.

Esto suscita en los autores un interés por el estudio de la figura en relación al grupo, y por las dinámicas que se producen en estas interacciones. Así pues, un aspecto actualmente en boga son las relaciones sociales entre la realeza y el resto de los ciudadanos, lo que supone una línea de investigación en expansión, como se puede apreciar en las obras *La tombe thébaine d'Aménémopé, vizir d'Amenhotep II* (Bavay, 2007); *Les peintures de la chapelle de Sennefer TT 96* (Angenot, 2007) y *Representation and reality in private tombs of the late Eighteenth Dynasty, Egypt an approach to the study of the shape of meaning* (Leigh Molyneaux, 2011). En este último trabajo, el autor busca diferencias y conexiones entre las figuras del difunto y el rey, atendiendo a sus propias imágenes al margen de otros elementos que las acompañan.

Cabrol por su parte se centra en el papel que desempeñaron algunos propietarios en *Remarques au sujet d'une scène de la tombe de Neferhotep (TT 49): Les fonctions de Neferhotep, la représentation des abords ouest de Karnak et son contexte* (Cabrol, 1993). Assmann también establece relaciones

entre dioses y hombres en base a la idea egipcia de justicia social en *Maat: l'Egypte pharaonique et l'idée de justice sociale* (Assmann, 1989).

Otras obras se centran en las conexiones entre personajes, especialmente en los personajes femeninos. Robins analiza estas cuestiones en *Some images of women in New Kingdom art and literatura* (Robins, 1989); *Some principles of compositinal dominance and gender hierarchy in Egyptian art* (Robins, 1994); *Las mujeres en el Antiguo Egipto* (Robins, 1996); *Hair and the construction of identity in Ancient Egypt, c. 1480-1350 B.C.* (Robins, 1999); *The art of Ancient Egypt* (Robins, 2008), y *Constructing elite group and individual identity within the canon of 18th Dynasty Theban tomb chapel decoration* (Robins, 2016). Roth, por su parte se centra en el papel femenino con respecto al difunto en *The absent spouse: patterns and taboos in Egyptian tomb decoration* (Roth, 1999). Por otro lado, Sweeney también analiza las imágenes femeninas en *Forever young? The representation of older and ageing women in Ancient Egyptian Art* (Sweeney, 2004) y Fitzenreiter los roles de género en *Zur Präsentation von Geschlechterrollen in den Grabstatuen der Residenz im Alten Reich* (Fitzenreiter, 2004). También el universo de las relaciones familiares es analizado en *The tomb and beyond: burial customs of Egyptian officials* (Kanawati, 2001) y en *Sennefer et Aménémopé, une affaire de famille* (Laboury, 2007). Finalmente, del papel de los niños en las escenas del Reino Nuevo se ocupa Seco en *El papel del niño en las pinturas de las tumbas tebanas de la XVIII Dinastía* (Seco Álvarez, 2010).

### 3.4.3. Motricidad

Schnusenberg, en *The mythological traditions of liturgical drama: the eucharist as theater* (Schnusenberg, 2010), apunta a la posibilidad de que el artista egipcio pueda escenificar ciertas escenas rituales, utilizando ciertas estrategias narrativas como recursos dramáticos para los personajes. En esta línea, pero fuera de lo estrictamente egiptológico, las ciencias sociales aportan algunas consideraciones *sociomotrices* relativas al movimiento humano, especialmente interesantes para comprender el referente natural de la representación de la movilidad en las figuras egipcias. Referidos al movimiento del cuerpo en el ámbito de la representación teatral, autores como Grotowsky en *Hacia un teatro pobre* (Grotowski, 1974); Barba y Savarese en *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral* (Barba y Savarese, 1988); Barba en *La canoa de papel: tratado de antropología teatral* (Barba, 1992) y Prieto en *Teoría del arte dramático* (Prieto, 2001), se interesan por la gestión de la energía corporal como método para controlar el cuerpo y su entorno. También en esta línea, el trabajo *La interpretación grotesca en el teatro-danza* (Fons Sastre, 2012), aporta algunas notas sobre la importancia del concepto *bíos escénico*, concepto que define la expansión del movimiento en el plano de una expresividad cercana a lo grotesco.

De corte más funcional y anatómico, *El cuerpo y sus movimientos. Bases científicas* (Gowitzke y Milner, 1999) de Gowitzke y Milner y *El problema formal en la representación escultórica de la figura humana en movimiento* (Arriba del Amo, 2001) de Arriba del Amo, estudian algunos comportamientos micro-musculares del cuerpo, como estrategia para comprender el regio hieratismo egipcio. Por su parte *Investigación y Docencia en Bellas Artes* (Mayor Iborra, 2013), pone de relieve que el estudio científico del movimiento humano resulta especialmente útil para contextualizar la propia realidad del cuerpo humano, ya que la representación del movimiento corporal ha supuesto, a lo largo de la Historia del Arte, un desafío para los artistas.

En otros trabajos como *Kinesiología y anatomía aplicada: la ciencia del movimiento humano* (Rasch, y Burke, 1973) de Rasch y Burke; *Hacia una ciencia del movimiento humano: introducción a la psicokinética* (Le Boulch, 1992) de Le Boulch; *Aspectos anatómicos y semióticos de la mano en el arte* (Rivas Salmerón, 1992) de Rivas; *Significado de la postura y de la marcha humana* (Viladot Pericé, 1996) de Viladot y *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad* (Aguado, 2004) de Aguado, se expone el movimiento y las habilidades motrices como una muestra de la conciencia del cuerpo.

Con una vocación más anatómica y artística, los trabajos *Dibujando la cabeza humana* (Calderón, 2001) y *Anatomía de la cabeza* (Velayos, 2007) aportan una referencia científica de esta parte concreta del cuerpo. También de corte anatómico, pero orientado hacia el movimiento y la funcionalidad, las obras *De la laxitud a la hipermovilidad articular* (Menéndez Alejo, 2005) y *Anatomía y movimiento humano. Estructura y funcionamiento* (Palastanga, Field y Soames, 2007), dan una visión científica del cuerpo en movimiento.

### 3.5. El contexto de las escenas. Las tumbas

#### 3.5.1. Decoración

Por otra parte, las obras relativas a la decoración de las tumbas ayudan a contextualizar el movimiento de las figuras de las escenas, abordando, entre otros, los elementos decorativos pictóricos, arquitectónicos y fundamentalmente epigráficos. Un trabajo generalista, en este sentido, es *Arte y eternidad. La decoración de las tumbas privadas en el Reino Nuevo* (Pino Fernández, 2003). Un recurso online que elabora meticulosas descripciones relativas a algunas tumbas tebanas es el recurso osirisnet.net, que dedica un apartado denominado *Tombs of the Nobles and others outside the Valley of Kings and Queens* (Weeks, K., Weeks, S., Ikram, Hetherington, Mahmaud Hassan, Ishak Bakhaum, Kaéiénik, Chan, El-Hadidi, Jones y Abuhmed Ali, 1978) al estudio de las tumbas privadas en el Valle

de los Nobles, en Luxor. También relativos a Tebas, y desde un enfoque epigráfico, son especialmente importantes los textos clásicos de referencia como *Le tombeau de Rekhmara, préfet de Thèbes sous la XVIIIe dynastie* (Virey, 1889b); *Le tombeau de Phsuktor* (Virey, 1889a); *Tombeau de Neferhotpou, fils d'Amenemanit* (Bénédite, 1894) y *Report on some excavations in the Theban Necropolis during the winter of 1898-9* (Compton, Newberry y Spiegelberg, 1908). De carácter más arqueológico son *The Egyptian Expedition 1916-17* (Lythgoe, 1918) de Lythgoe, donde el autor reflexiona sobre el propio contexto de la expedición a Tebas, y *Friesziegel in Grabbauten* (Borchardt, Königsberger y Ricke, 1934).

El matrimonio Davies, Nina y Norman, juntos o separados, o en colaboración con otros autores, han formado a través de los años un importante corpus bibliográfico, fundamental para el estudio de las escenas funerarias. Por su parte Norman Davies publica en solitario *The Rock-Cut Tombs of Sheikh Abd El Qurneh, at Thebes* (N. de G. Davies, 1911); *Five Theban tombs:(being those of Mentuherkhepeshef, User, Daga, Nehemawäy, and Tati)* (N. de G. Davies, 1913); *The Egyptian Expedition 1918-1920: III. The work of the Tytus Memorial Fund 1919-20* (N. de G. Davies, 1920) y *Davies, Norman de Garis: The tomb of two sculptors at Thebes* (N. de G. Davies, 1925), donde analiza las cuestiones históricas y decorativas para interpretar el contexto de la tumba. Un poco más adelante, publica *The graphic work of the Egyptian Expedition* (N. de G. Davies, 1929). También ve la luz la obra *Paintings from the tomb of Rekhmire at Thebes* (N. de G. Davies, 1935) con facsímiles realizados por Nina Davies y Charles K. Wilkinson. Otro trabajo en dos volúmenes *The tomb of Rekh-mi-Rē at Thebes: Volume I* (N. de G. Davies, 1943, vol. 1) y *The tomb of Rekh-mi-Rē at Thebes. Volume II* (N. de G. Davies, 1943, vol. 2), son relativos a la misma tumba. Pocos años antes ya había publicado *The Tomb of the Vizier Ramose* (N. de G. Davies, 1941).

Con otros autores elabora, años antes, los textos *The Theban tombs series* (N. de G. Davies, Gardiner, y Nina M. Davies, 1915); *The tomb of Nakht at Thebes* (N. de G. Davies, Crane, Unwin, Davies, N. de G., 1917) y *The Egyptian Expedition, 1916-1919. Excavations on the pyramid of Sesostris I at Lisht. Seasons of 1916-17 and 1917-18* (N. de G. Davies, Lansing y Evelyn-White, 1920).

Por otro lado, de temática amarniana y postamarniana, pero incidiendo en el contexto histórico de las tumbas, publica otros trabajos en solitario, pero también con otros especialistas como Gardiner. Algunas de estas obras son *Akhenaten at Thebes* (N. de G. Davies, 1923a); *The tomb of Huy, Viceroy of Nubia in the reign of Tutankhamun (no. 40)* (N. de G. Davies y Gardiner, 1926) y la obra en dos volúmenes *The tomb of Nefer-hotep at Thebes: Volume I* (N. de G. Davies, 1933, vol. 1) y *The tomb of Nefer-hotep at Thebes. Volume II* (N. de G. Davies, 1933, vol. 2).



Por su parte los facsímiles de Nina Davies son especialmente relevantes actualmente para el estudio de las escenas de las tumbas, puesto que algunas de éstas han desaparecido hoy. Si bien las láminas aparecen en trabajos como los de Norman Davies, también las publica con otros autores como Gardiner en el título *Facsimiles of Theban wall-paintings by Nina de Garis Davies, lent by Dr. Alan H. Gardiner* (Nina M. Davies y Gardiner, 1923). En solitario crea otra en tres volúmenes, cuyos títulos son *Ancient egyptian paintings: selected, copied and described: plates I-LII* (Nina M. Davies, 1936, vol. 1); *Ancient egyptian paintings: selected, copied, and described: plates LIII-CIV* (Nina M. Davies, 1936, vol. 2) y *Ancient egyptian paintings: selected, copied and described* (Nina M. Davies, 1936, vol. 3). Otras colaboraciones con su marido Norman Davies son *The tombs of two officials of Tuthmosis the Fourth (nos. 75 and 90)* (N. de G. Davies y Nina M. Davies, 1923); *The tomb of Ken-Amūn at Thebes* (N. de G. Davies, 1930) y *Scenes from some Theban tombs: (nos. 38, 66, 162, with excerpts from 81)* (Nina M. Davies y N. de G. Davies, 1963).

Avanzado el siglo XX, además de continuar con las interpretaciones de las escenas, como hace Manniche en *The beginning of the festival calendar in the tomb of Neferhotep TT 50 at Thebes* (Manniche, 1985), tema que continúa en *City of the Dead: Thebes in Egypt* (Manniche, 1987) y en *El arte egipcio* (Manniche, 1997), cuyo objetivo es retomar la línea de descripción e interpretación de la decoración y analizar algunos símbolos de la misma, se publican algunas revisiones de trabajos publicados anteriormente, como muestran las obras *Early squeezes made in the Tomb of Khaemhet (TT 57)* (Malek y Miles, 1989), relativa al período de Amenhotep III, y *La tombe thébaine du père divin Neferhotep (TT 50)* (Hari, 1985), en la que Hari retoma lo publicado por Benedict relativo a la tumba de Neferhotep (TT 50). Por su parte, Laboury también revisa lo publicado relativo a la tumba de Nakht (TT 52) en *Une relecture de la Tombe de Nakht* (Laboury, 1994), y Pino reinterpreta el significado de las imágenes de mercado que aparecen en la tumba de Khaemhat en *The market scene in the Tomb of Khaemhat (TT 57)* (Pino Fernández, 2005).

También se retoma el interés por los elementos arquitectónicos como objeto de estudio, como hacen por un lado Kampp (Kampp, 1996) y por otro lado las obras de Hodel-Hoenes *Life and death in Ancient Egypt: scenes from private tombs in New Kingdom Thebes* (Hodel-Hoenes, 2000); de Yomaha *La tumba como espacio ritual* (Yomaha, 2009); de Carnap *Unconventional versions. The Theban Tomb of Puiemra, second prophet of Amūn under Hatshepsut* (Engelmann-von Carnap, 2010); de Freed *The tomb of Rekhmire. The tombs and the funerary temples of Thebes West* (Freed, 2011) y de Hartwig dos trabajos, *An examination of art historical method and theory. A Case Study* (Hartwig, 2011) y *The tomb chapel of Menna: the art, culture and science of painting in an egyptian tomb* (Hartwig, 2013).

Un tipo de decoración muy particular, que provoca el interés de los autores, es el relativo a los motivos celestes de la tumba de Senenmut (TT 353). Obras de referencia que tratan este tipo de decoración es *Recherches sur plusieurs points de l'astronomie égyptienne, appliquées aux monumens astronomiques trouvés en Égypte* (Biot, 1823) y *The astronomical ceiling-decoration in the Tomb of Senmut (XVIII Dynasty)* (Pogo, 1930). Sobre los aspectos arquitectónicos de la decoración y otros elementos se ocupan los trabajos de Dorman *The tombs of Senenmut: the architecture and decoration of Tombs 71 and 353* (Dorman, 1991) y *The Tombs of Senenmut* (Dorman, 2005).

### 3.5.2. Los elementos espacio temporales de las escenas

El planteamiento dramático de las escenas implica situar a las figuras en coordenadas espacio temporales. De nuevo Groenewegen-Frankfort (1896-1982) en *Arrest and movement: an essay on space and time in the representational art of the Ancient Near East* (Groenewegen-Frankfort, 1987) analiza el espacio no desde el punto de vista estilístico, sino a través de su estructura, es decir, para descubrir las conexiones de la escena a partir de sus elementos. En una línea similar de investigación, pero fuera del ámbito egiptológico, Hall, en *The hidden dimension* (Hall, 1966), estudia la organización espacial a través de las distancias entre los cuerpos en el marco de las interacciones sociales. Tefnin en *Réflexions liminaires sur la peinture égyptienne, sa nature, son histoire, son déchiffrement et son avenir* (Tefnin, 1997) y en *Reflexiones sobre la imagen egipcia antigua: la medida y el juego* (Tefnin, 2000), aporta a la figuración egipcia la sistematización del elemento espacial, como también lo hace la obra *Space and movement in pre-Amarna Eighteenth Dynasty Theban tomb chapels* (Robins, 2010) de Robins, cuya aportación es significativamente relevante para el tema que nos ocupa.

En relación al tiempo, Kantor en *Narration in egyptian art* (Kantor, 1957) habla de las actividades de los trabajadores reflejadas en las tumbas, como secuencias o fases, lo que indica temporalidad en el plano pictórico. Más tarde Gaballa en *Narrative in Egyptian Art* (Gaballa, 1976), explica cuáles son los elementos necesarios para que se produzca la narratividad, tales como un evento específico, personajes que lo lleven a cabo, un lugar y un momento en el tiempo. Assmann en *Die gestalt der zeit in der ägyptischen kunst* (Assmann, 1983) se refiere concretamente al tiempo como elemento sobre el que gira la representación egipcia, frente a la tradición marcada por Lessing en la obra neoclásica *Laocoonte ó sobre los límites de la pintura y la poesía* (Ephraim Lessing, 1957[1766]), en la que el tiempo es solo indicado a través de la representación de un instante, que no corresponde con el real, y es que el tiempo ha sido interpretado de forma literal por los pensadores neoclásicos y no ha sido aceptado por su carácter transitorio en el ámbito de lo pictórico.

### 3.5.3. La práctica pictórica

La práctica pictórica, por su parte, es el eje sobre el que gira el trabajo de Mekhitarian *La peinture égyptienne* (Mekhitarian, 1978), y referido a la pintura de Amarna *Wall paintings from the workmen's village at El-'Amarna* (Kemp, 1979) de Barry Kemp. En esta línea, son una referencia destacada las obras de Bryan, *Painting techniques and artisan organization in the Tomb of Suemniwet, Theban Tomb 92* (Bryan, 2001b) y *Pharaonic Painting through the New Kingdom* (Bryan, 2010b). También Vivas aporta *Solving problems and pleasing patrons: the case study of the Egyptian artists who decorated the XVIIIth Dynasty private Theban tombs* (Vivas Sáinz, 2014).

Otros trabajos que analizan la impronta plástica son *La couleur dans la peinture et l'émaillage de l'Égypte ancienne: actes de la Table ronde, Ravello, 20-22 mars 1997* (Colinart, 1998); *La pintura egipcia* (Thomas Garnet Henry, 1999) y *La pintura del Antiguo Egipto* (Yarza Luaces, 1991). Vivian Davies se concentra en el color y la pintura en *Colour and painting in Ancient Egypt* (Vivian Davies, 2001), como hace Richard Parkinson en *The painted tomb-chapel of Nebamun* (Parkinson, 2008), siendo uno de los ejes la localización de los fragmentos de la tumba de Nebamun (TT 90), atendiendo al estilo pictórico del artista.

### 3.5.4. Topografía y localización

La expresión del movimiento y la trama de los personajes se desarrolla en los soportes físicos que ofrece la arquitectura funeraria, elemento que ha sido estudiado ampliamente desde los orígenes de la Egiptología. A principios del siglo XX algunos autores ya publicaban los estudios preliminares de la necrópolis tebana. El estudio de las tumbas en estos trabajos gira en torno a su topografía y localización en el tiempo y en el espacio. Autores como John Gardner Wilkinson en *Topographie of Thebes, and general view of Egypt* (J.G.Wilkinson, 1835).

Por su parte Norman Davies, realiza una serie de obras en seis volúmenes *The Rock Tombs of El-'Amarna* (Davies, N. de G., 1903, 1905a, 1905b, 1906, 1908a, 1908b), relativa a las tumbas de Amarna en las que documenta la ubicación de las tumbas y su estado, incluyendo dibujos lineales complementados con fotografías.

Por su parte Gardiner y Weigall catalogan las tumbas privadas de Tebas bajo el título de *A topographical catalogue of the private tombs of Thebes* (Gardiner, A. H. y Weigall, 1913), en relación al nombre de su propietario, fecha y ubicación. Dos años más tarde y casi consecutivamente, de nuevo Davies publica, con un marcado matiz “meta-arqueológico”, una serie de descripciones objetivas del estado de las tumbas, como se puede ver en *The Egyptian Expedition 1914-15. I. The work of the Robb*

de Peyster Tytus Memorial Fund (Davies, N. de G., 1915); *The work of the Robb de Peyster Tytus Memorial Fund at Thebes* (Davies, N. de G., 1918); *The Egyptian Expedition 1920-1921: II. The work of the Tytus Memorial Fund* (Davies, N. de G., 1921a); *The tomb of Puyemrê at Thebes* (Davies, N. de G., 1922) y *The tomb of Puyemrê at Thebes. The chapels of hope* (Davies, N. de G., 1923b). Otra publicación de corte arqueológico, relativa a la tumba de Neferhotep (TT 50), es *Excavations at Sheikh Abd el Gurnah, 1925-26 Vol I* (Mond y Walter, 1927) de Mond y Walter. Más adelante Winlock también hace un ejercicio de “meta-arqueología”, en el que valora e interpreta lo hallado en la expedición a Tebas entre 1925 y 1927 *The Egyptian Expedition 1925-1927: The museum's excavations at Thebes* (Winlock, 1928). En *A report on the inspectorate of upper Egypt* (Fakhry, 1947), se expone lo relativo al estado de algunas tumbas tebanas, durante una inspección en 1944. Una década más tarde ve la luz otro trabajo del matrimonio Davies, consistente en un registro muy detallado de la decoración de cuatro tumbas privadas de Tebas, *Four Eighteenth Dynasty tombs* (Säve-Söderbergh, N. de G. Davies y Nina M. Davies, 1957) del que salieron otros trabajos posteriores relevantes.

Bien entrados los años sesenta, los anteriores trabajos de las expediciones a Tebas son revisados por Porter y Moss en *Topographical bibliography of Ancient Egyptian hieroglyphic texts, reliefs, and paintings. I. The Theban Necropolis. Part 2. Royal tombs and smaller cemeteries* (Porter y Moss, 1964) y en *Topographical bibliography of Ancient Egyptian hieroglyphic texts, reliefs, and paintings. I. The Theban Necropolis. Part 1. Private tombs* (Porter y Moss, 1970). En estos estudios, las autoras dividen la necrópolis tebana en dos partes, sirviendo la primera para referenciar las tumbas privadas numeradas y relacionarlas con otras consideradas como perdidas, y la segunda para el análisis del resto de la necrópolis. Más tarde se publica la obra *The Private Tombs of Thebes: Excavations by Sir Robert Mond, 1905-1906* (Collins, 1976), donde la autora estudia el trabajo realizado por Mond, cuyo objetivo fue contribuir a la preservación de las tumbas tebanas, en un momento en que el empezaban a ser relevantes para el país. Años después el trabajo *Excavations in The Royal Necropolis at El-'Amarna 1984* (Khouli y Martin, 1987) de Khouli y Martin, estudian las tumbas relacionadas con los reyes amarnienses.

De nuevo la obra *Die thebanische Nekropole* (Kampp, 1996) destaca por su gran aportación a la catalogación y cronología de las tumbas tebanas. Más recientemente, la de Wasmuth, como se puede apreciar en *Innovationen und extravaganz: ein beitrag zur architektur der thebanischen beamtengräber der 18 Dynastie* (Wasmuth, 2003), se centra por un lado en las cuestiones arquitectónicas de las tumbas, y por otro lado en las comparaciones tanto geográficas como cronológicas. Así mismo Sakurai, Yoshimura y Kondo, de cuya obra ya hemos hablado anteriormente, también establecen relaciones y diferencias entre una serie de tumbas privadas tebanas, a partir de las

excavaciones que la Universidad de Waseda venía realizando desde 1972 y cuyas conclusiones se reflejan en *Comparative studies of noble tombs in Theban necropolis* (Sakurai, Yoshimura y Kondo, 1988).

#### 3.5.4.1. Contexto histórico

Por otra parte, los aspectos relativos a la decoración, la topografía y la localización de las tumbas, muchas veces están inmersos en los aspectos puramente históricos, económicos y sociales. Un trabajo recopilatorio de dibujos, referido al contexto general histórico, es la monografía dedicada a la colección de facsímiles que elaboró el Metropolitan Museum de Nueva York, denominado *Egyptian Wall Paintings: The Metropolitan Museum of art's collection of facsimiles* (C.K.Wilkinson y Hill, 1983). *El Imperio Nuevo egipcio* (Presedo, 1990, vol. 2); *Bemerkungen der grabbenutzung in der thebanischen nekropole* (Polz, 1990); *Thebes in Egypt: a guide to the tombs and temples of Ancient Luxor* (Strudwick y Strudwick, 1999); *Exploring Ancient Egypt* (Shaw, 2003); y *Chronicle of the Pharaohs* (Clayton, 2006) enfocan distintos aspectos de la cultura antigua egipcia, sociedad, religión y prácticas funerarias, desde un punto de vista histórico.

Finalmente, en relación al contexto histórico y referido al período amarniense, son de interés los títulos *Le décret d'Horemheb: traduction, commentaire épigraphique, philologique et institutionnel* (Kruchten, 1981); *Los últimos años del período amarniense* (Pérez Largacha, 1994); *La XVIII Dinastía antes del período amárnico (c. 1550-1352 a.c.)* (Bryan, 2007); *Egipto y el mundo exterior* (Shaw, 2007); *El período amárnico y el final del Reino Nuevo (c.1352-1069 a.C.)* (Dijk, 2007) y *Auge y caída del antiguo Egipto* (T.A.H. Wilkinson, 2011).

## Capítulo 4

### DINAMISMO IMPLÍCITO DE LOS MIEMBROS

## 4. DINAMISMO IMPLÍCITO DE LOS MIEMBROS

### 4.1. Desde Ahmose I hasta Tutmosis II

El periodo que se conoce como Reino Nuevo (1570-1085 a.C.) (Avdiev, 1986, pp 83-84), comienza a partir de la expulsión de los *Hicsos*, como se conoce hoy a uno de los pueblos asiáticos que ocuparon Egipto durante al menos cien años. El país inmediatamente experimenta una significativa expansión territorial hacia Nubia, además de entrar en relaciones económicas con uno de los centros neurálgicos del comercio, Asia (Pérez Largacha, 2007, p. 324), territorios con los que ya mantenía ciertos contactos iniciados desde la Dinastía XII (Grimal, 2004, p. 219). Mediante el flujo de riquezas hacia Egipto, el éxito político se convierte en una de las claves del orgullo estatal, que junto a la ideología monárquica, dejan su impronta en el arte, a comienzos del Reino Nuevo, durante la Dinastía XVIII. Así pues, los funcionarios exaltan su propio éxito profesional por medio de novedosas expresividades y gestualidades figurativas, diseñadas sobre la base de la tradicional representación del cuerpo, como respuesta a las nuevas circunstancias de una sociedad triunfante. En este sentido, si bien los artistas disponen de repertorios iconográficos para inspirarse (Wachsmann, 1987, p. 49) a través de escenas de la Dinastía XII (Russmann, 2005, pp. 23-43) o bien a través de “libros de modelos” (Braun, 2015, p. 348) que podrían haberse heredado de padres a hijos (Vivas Sáinz, 2014, p. 23), se enfrentan a nuevos problemas plásticos que plantean las figuras en movimiento, en el marco de los temas y composiciones habituales. Las actitudes y actividades representadas en la tumba son de suma importancia, puesto que tienen la función de mantener viva la personalidad del difunto después de la muerte, siendo la tumba por otra parte, una garantía de preservación de la vida (Tefnin, 1979, pp. 218-244; Bryan, 1996, pp. 161-168; Hartwig, 2003, pp. 298-313; Galán, 1994, pp. 81-86; Robins, 2010, p. 203).

#### 4.1.1. *Expresividad bidimensional*

La expresividad de las figuras en los primeros momentos de la Dinastía XVIII, desde Ahmose I hasta Tutmosis II, es esencialmente de tradición canónica, es decir, hierática y solemne, cuyas actitudes y gestos se basan en la gestualidad de escenas de tumbas anteriores debido a cuestiones de identidad nacional y de legitimidad monárquica. Una de esas tumbas adscritas al Reino Medio que sirve de inspiración es la de Antefoker (TT 60)<sup>5</sup> (Polz, 1990, pp. 301-336; Porter y Moss, 1964, pp. 121-123; Seton Williams y Stocks, 1993, p. 586; Donadoni, 2002, p. 194; Russmann, 2005; N. de G. Davies;

<sup>5</sup> (*Jn-jt.f-jqr, Jnjtjif-jqrw, Jn-jt.f-jkr* Antefaker, Intefoker). Reinado de Sesostris I, Dinastía XII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa V, D-4, e, 9 (Kampp, 1996, pp. 275-277).

Gardiner et al., 1920), ubicada cerca de la de Ineni TT 81<sup>6</sup> (Nina M. Davies y N. de G. Davies, 1963); (Gardiner, A. H. y Weigall, 1913, pp. 14, 22, 40; Porter y Moss, 1964, pp. 159-163; Seton Williams y Stocks, 1993, p. 585; Dziobek, 1992; Armijo Navarro-Reverter et al., 2006).

La impronta gestual de las figuras comparte algunas similitudes con ciertos símbolos jeroglíficos relativos a la figura humana (Baud, 1935; R.H. Wilkinson, 1995, 2003, pp. 168-169; Bryan, 1996, p. 161; Eco, 1996, pp. 103-111), principalmente el carácter bidimensional de la representación (Kemp, 2006, pp. 13-17), que deviene en lo que conocemos como perfil egipcio (Verbovsck, 2015, p. 146). Podríamos decir que este perfil funciona en la plástica egipcia como la posición de referencia del cuerpo (Hartwig, 2014, p. 49), al modo de la posición anatómica occidental, aunque con la particularidad, entre otras, de que el modelo egipcio dispone la cabeza en una posición similar a la de “Frankfort” (Velayos, 2007, pp. 80-81) (lám. III). La gestualidad en dos dimensiones se desarrolla a través de las coordenadas alto-ancho, lo que ha sido definido en la historia del arte como frontalidad (Lange, 1903; Schäfer, 1986[1919]), y que supone en la figuración egipcia una postura clave codificada, cargada de significado iconográfico (Andreu-Lanoë et al., 2013).

Los símbolos jeroglíficos además de remitir a seres u objetos de la realidad, también indican procesos (Baines, 2007, pp. 281-297; Wengrow, 2011, pp. 99-104) o acciones, que se representan con todo el cuerpo o con una parte del mismo. Gardiner recogió y agrupó en categorías los símbolos más recurrentes de la escritura jeroglífica, como *el hombre y sus ocupaciones* (anexos A1-A6), *la mujer y sus ocupaciones* (anexo B), *deidades con forma humana* (anexo C), y *partes del cuerpo humano* (anexo D), entre otras (Gardiner, 1994, pp. 442-457).

A veces el artista orienta las manos o los pies hacia el mismo lado (Michalowski, 1977, p. 170), quizás no por error, sino por utilizar literalmente el jeroglífico en el ámbito pictórico. Para evitar la disrupción de los planos (Moreno de Redrojo De la Peña, 1998, p. 18; Tefnin, 2000, p. 16) el artista dota a la figura de una continuidad lineal, es decir, de un contorno figurativo (Yarza Luaces, 1991, p. 32) que sigue una lógica anatómica (lám. IV), contribuyendo a reducir el carácter fragmentado del cuerpo. La continuidad en la trama no sólo se consigue con dicha continuidad lineal, sino también mediante las miradas de los personajes, como indican Richard H. Wilkinson, (R.H. Wilkinson 2003, pp. 171), George (George Fischer, 1977) y Thompson (Thompson, 1981, pp. 78-98).

---

<sup>6</sup> Ineni (*Jnnj*, *Jnn.j*, Enene, Inene, Anna, Anena). Reinado de Amenhotep I, Tutmosis I, Tutmosis II, Hatshepsut y Tutmosis III, Dinastía XVIII. La tumba fue excavada en el Reino Medio en Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa V, D-4, d, 9 (Kampp, 1996, pp. 323-326).





Lámina III. *Ineni entrando en su tumba.* Tumba de Ineni TT 81 (Armijo Navarro-Reverter et al., 2006; p. 34, lám. 6)



Lámina IV. *Ineni y su esposa segando los campos de Osiris.* Tumba de Ineni TT 81 (Armijo Navarro-Reverter et al., 2006; p. 42, lám. 7)

En el contorno lineal se puede detectar la impronta de cada artista, y por tanto, es donde se acusan algunas de las variaciones estilísticas que tienen lugar a lo largo del tiempo. Estas innovaciones surgen para solucionar los viejos problemas plásticos de la representación, entre ellos, la indicación de un movimiento anatómico y naturalista. Bajo el contorno y sujeto a las normas de representación egipcias, subyace la estructura básica de la figura, construida modularmente según el canon de representación, que es el elemento que la dota de proporción, medidas que pueden cambiar durante la Dinastía XVIII de una altura de dieciocho puños (figs. 3, 4), a otra de diecinueve (Valdesogo Martín, 2011, p. 70).

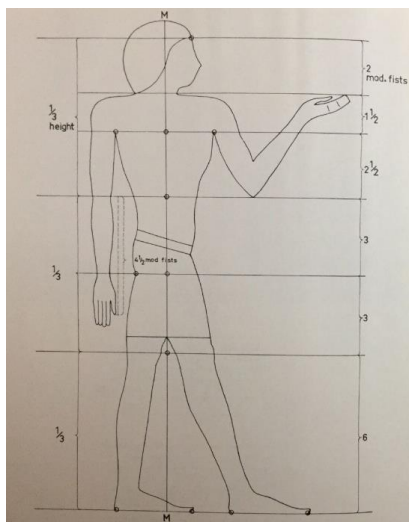


Figura 3. Estructura del canon (Iversen, 1975, p. 27, fig. 2)

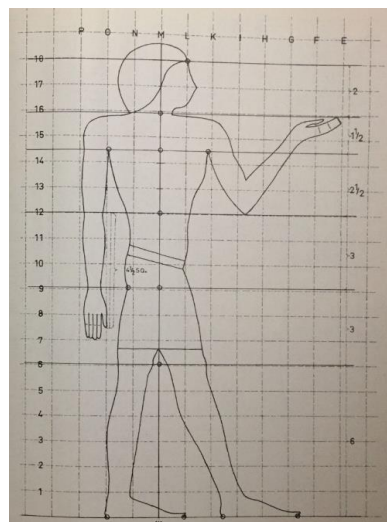


Figura 4. Estructura del canon (Iversen, 1975, p. 28, fig. 3)

En esta etapa, el movimiento del cuerpo y de las partes del cuerpo se expresan mediante posturas canónicas tradicionales, que el artista egipcio utiliza para mostrar tareas, actividades y trabajos específicos mediante una selección de los gestos más básicos del movimiento humano. Así pues, estos gestos estereotipados, identifican a las diferentes actividades egipcias que forman parte del repertorio funerario privado (lám. V). Ocurre algo similar en la representación de los animales, como se puede observar en la escena de caza de Ineni TT 81, en cuyas escenas se detecta la acción estereotipada de la caza (lám. VI).

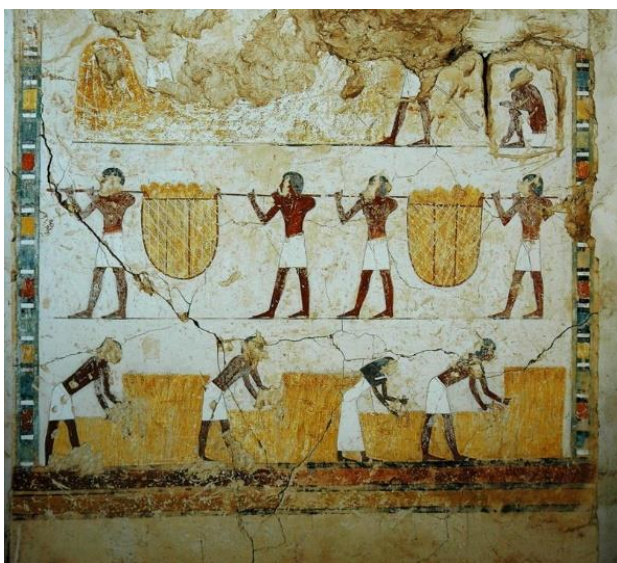


Lámina V. Diferentes fases de la misma. Tumba de Ineni TT 81 (Dziobek, 1992, lám. XIII)

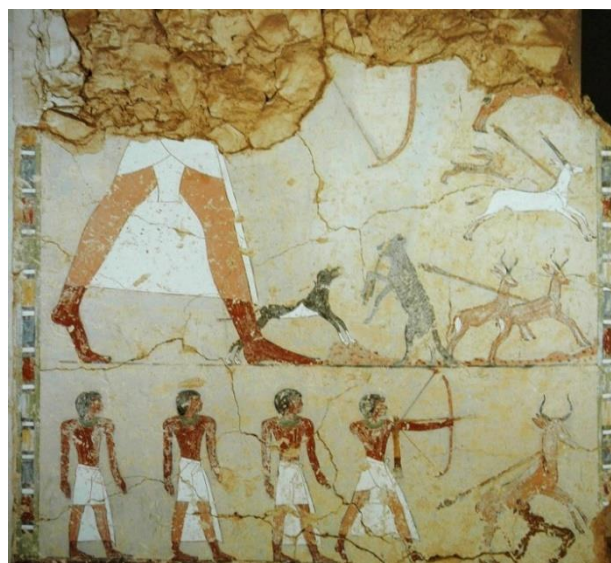


Lámina VI. Escena de caza. Tumba de Ineni TT 81 (Dziobek, 1992, lám. XVI)

Los gestos estereotipados del difunto consisten básicamente en movimientos básicos de brazos y piernas, como se observa en la escena en la que Ineni TT 81 utiliza sus extremidades bajo una lógica de flexión-extensión (lám. VII). Por su parte, la representación de las manos varía desde una posición de pronación, hacia la supinación (lám. VIII). Estos movimientos básicos se basan en las articulaciones que claramente marcan los hombros, los codos, las muñecas, la cadera, las rodillas y los tobillos, que se comportan como si fueran bisagras.



Lámina VII. *Escena de caza*. Tumba de Ineni TT 81 (detalle de la lám. VI) (Dziobek, 1992, lám. XVI)








Lámina VIII. *Escena de preparación del vino*. Tumba de Ineni TT 81 (Dziobek, 1992, lám. Xb)

La postura clave del perfil egipcio es la bipedestación, a partir de la cual parten el resto de movimientos. Por lo general, las figuras se representan o bien con las piernas juntas, lo que indica que están quietas en un lugar, o bien con las piernas separadas, lo que puede indicar la intención de caminar. En este sentido, el canon de representación tiene previsto dos intensidades según la longitud entre las puntas de los pies<sup>7</sup>, caminar lento o caminar rápido. Así pues, la indicación de dar un paso, el llamado “paso ritual” (Viladot Pericé, 1996, p. 186), es una pose recurrente en las figuras egipcias. Esta postura denota arraigo en la tierra, pero también presencia en el espacio vertical proyectada hacia el cielo, lo que permite comprender el entorno y controlarlo.

<sup>7</sup> La marcha rápida se indica con una separación de diez unidades y media entre las piernas, y la marcha lenta, con una separación de cuatro unidades y media o cinco y media (Rivas Salmerón, 1992, p. 196).

Por el contrario, la posición horizontal pocas veces se utiliza para representar al cuerpo vivo. Los pocos símbolos jeroglíficos que muestran cuerpos en esta posición, son recogidos por Gardiner bajo el epígrafe del *hombre y sus ocupaciones* (Gardiner, 1994) (figs. 5, 6, 7, 8, 9).

				
Figura 5. A14 hombre tumbado sangrando por la cabeza (Gardiner, 1994, p. 443)	Figura 6. A14A hombre tumbado sangrando por la cabeza (Gardiner, 1994, p. 443)	Figura 7. A15 hombre caído (Gardiner, 1994, p. 443)	Figura 8. A54 momia yacente, determinativo para muerte o muerto (Gardiner, 1994, p. 443)	Figura 9. A55 momia yacente sobre una mesa, determinativo para estar tendido, o pasar la eternidad, cadáver (Gardiner, 1994, p. 443)

#### 4.1.2. Movimiento vitalista

Para los egipcios, el ser humano está compuesto por varios elementos, todos espirituales menos uno, el cuerpo, que es material, tangible y soporte para el resto de elementos no tangibles. El concepto cuerpo, en la cultura egipcia es a veces mencionado en plural como Hau, que puede significar miembros (Piulats Riu, 2006, p. 129), que a su vez están impregnados de un vitalismo mágico adquirido al nacer. En esta línea, los miembros de los dioses, también pueden ser a su vez pequeñas deidades, como el Ojo de Ra o la Mano de Atón (Pinch, 2004, pp. 111-128), por lo que tienen la capacidad de funcionar por sí solos. Algunas de estas partes tienen facultades propias, como la nariz “que respira”, la boca “la que habla”, el oído “el que oye” (Naydler, 2003, p. 213). Las piernas y los brazos por su parte, representan la voluntad del individuo (Naydler, 2003, p. 221; R.H. Wilkinson, 1995, p. 51). En la representación, los miembros o las partes de las figuras tienen otros significados relacionados con la voluntad, pero es el conjunto de ellos lo que hace al cuerpo una unidad viva, con plena autonomía de acción y movimiento.

Según la versión de Plutarco del *Mito de Isis y Osiris* (Plutarco, 1996[90-117 d.C.]), Isis debe reconstruir el cuerpo desmembrado y muerto de Osiris, ya que en esta circunstancia, el dios ha perdido no solo la vida, sino también la oportunidad de revivir en el Más Allá, puesto que su cuerpo ha perdido la unidad, aunque finalmente Isis lo reunifica, lo momifica y lo revive. El proceso de la momificación tiene por objetivo restituir el cuerpo y evitar la desintegración (Taylor, 2010, p. 16), lo que implica la restitución de la voluntad, de la acción y del movimiento. Los egipcios afrontan este hecho ineludible de formas proactivas rituales muy concretas (H. Frankfort, 1952, p. 1). El Ritual de la Apertura de la Boca (Bjerke, 1965, pp. 201-216; Cenival, 1992, p. 43) por su parte, tiene por objetivos superar el

entumecimiento que el cuerpo ha padecido durante la momificación (Bickel, 2001, p. 117) y restituir las facultades perdidas, lo que es interpretado por algunos autores como una metáfora del nacimiento (Roth, 1992, pp. 113-147; Roth, 1993, pp. 57-79; Baly, 1930, pp. 173-186). En la tumba de Djehuty TT 11<sup>8</sup> (Galán, 2007, pp. 777-788; Borrego Gallardo y Galán, 2006; Compton et al., 1908, lám. 10; Porter y Moss, 1964, pp. 21-24, se han recuperado algunas escenas de este ritual de forma parcial (Serrano, 2015, pp. 1237-1245), lo que supone superar al clásico estudio de Otto (Otto, 1960, pp. 173,183). La obra de Lichtheim (Lichtheim, 2006, p. 120), reproduce un pasaje del Libro de los Muertos que describe esta revivificación;

*My mouth is opened by Ptah,  
My mouth's bonds are loosed by my city-god.  
Thoth has come fully equipped with spells,  
He looses the bonds of Seth from my mouth.  
Atum has given me my hands,  
They are placed as guardians.*

*My mouth is given to me,  
My mouth is opened by Ptah  
With that chisel of metal  
With which he opened the mouth of the gods.  
I am Sakhmet-Wadjet who dwells in the west of heaven,  
I am Sahyt among the souls of On.*

*As for any spells, any spells spoken against me,  
The gods shall rise up against them,  
The entire Ennead, the entire Ennead!*

Con este proceso, que ha sido definido como “performativo” (Gillam, 2005, pp. 27-35), se pretende que el difunto supere las pruebas físicas descritas en el *Libro de Los Muertos o Libro de Salida al Día* (Lüscher, 2010, p. 289; Wallis Budge, 2007; Lieven, 2012, pp. 249-267; Munro, 2010, p. 55; Lucarelli 2008, p. 211; Kemp, 2007, pp. 21-22), y así evitar el olvido social permanente (Assmann, 2000; Assmann y Bommas, 2002; Assmann, 2005, p. 332). Se trata finalmente de un proceso intelectual diseñado por los egipcios mediante creencias y lenguaje, como explica Díaz-Iglesias Llanos, para proporcionar un medioambiente con capacidad para revivificar al difunto (Díaz-Iglesias Llanos, 2005, pp. 31-106).

---

<sup>8</sup> (Dhwjtj, Dhout). Reinados de Hatshepsut - Tutmosis III, Dinastía XVIII. Dra Abu al Naga, Tebas, Egipto, mapa II, D-6, j, 1 (Kampp, 1996, pp. 190-192, fig. 93).

#### 4.1.3. *Fundamentos de la iconografía canónica*

Frente a esta profunda concepción dinámica del humano, la tradición historiográfica ha interpretado las figuras egipcias a partir de su impronta gestual, concibiéndolo como rígido o arcaico, y por tanto, como carente de movilidad (Baines, 1989, p. 132), pero también como torpe e ingenuo, según los estándares de los precursores de la Historia del Arte, que se basan en tres creencias “a) poseen una concepción lineal y determinista de la historia; b) traen consigo juicios de valor sobre las épocas y las culturas estudiadas y c) confunden representación y percepción, al considerar que el arte tiene que reflejar a la vez la naturaleza y la historia” (Hazan, 2010, pp. 343-344). Lo cierto es que el conjunto de normas sociales que los egipcios utilizan para comprender el mundo y para estar en él, se sintetizan en una serie de directrices canónicas que aplican a todas las esferas del ámbito social, y a la figura en la práctica artística (Bautista Durán, 1993, p. 109). El cuerpo es un elemento que simboliza claramente estas creencias que no desaparecen por los cambios de estilo, sino que se adaptan a ellos.

La imagen de la realeza tiene que ver con la primigenia necesidad de control del territorio y de los animales (Pérez Largacha, 2007, pp. 72,159), lo que implica apropiación y unificación (Cervelló Autuori, 2011a, pp. 69-124; Cervelló Autuori, 2011b, pp. 479-510; Campagno, 2017, pp. 13-32). Así pues, la iconografía de la monarquía en la representación está relacionada con su propia supervivencia. En las imágenes, el rey aparece recurrentemente aplastando y destruyendo a los enemigos, sean éstos humanos o animales (Pérez Largacha, 2005, pp. 81-92; Baines, 1991, pp. 81-105), a veces con una maza y otras veces con su propio pie, parte del cuerpo que por lo general denota poder y agresividad (Viladot Pericé, 1996, pp. 26-28). Los fundamentos de la iconografía monárquica se establecen a nivel estatal prácticamente desde el principio de la civilización egipcia (Childe, 1981, pp. 265-277), y sientan las bases de la imagen del rey, convirtiéndose en clichés, en el marco de dicho Estado, lo que presenta algunas similitudes con la “teoría del gran hombre” de Spencer, por la que los individuos, en el contexto de su entorno, pueden construir una especie de fama trascendente que los convierte en seres legendarios (Spencer, 1874, pp. 25-47). Los fundamentos a los que nos referimos son la guerra, el dominio, la caza, el ritual regio y la dialéctica orden-caos (Hendrickx, 2011, pp. 75-82; O’Connor, 2011, pp. 145-152), aspectos de la identidad real que tienen como denominador común a la acción. Así pues, estas ideas sobre la realeza se convierten en criterios en la representación, que se expanden gracias a la normalización de la representación del cuerpo en el arte, y la estandarización de las técnicas plásticas (Aldred, 1994), entre ellas la cuadrícula (Davies, W., 1989; Iversen, 1975[1955]; Robins y Fowler, 1994), desde la Dinastía III en adelante (Davies, W., 1989, pp. 20-27; Lepsius et al., 1897, pp. 266-267). Esta unificación de directrices permiten reproducir y hacer comprensibles las figuras en cualquier zona del país (Robins, 2008, p. 7).

## 4.2. Hatshepsut

Durante el período de Hatshepsut se perpetúan los fundamentos de la representación figurativa y otros aspectos estilísticos (Engelmann-von Carnap, 2010, p. 347), planteados al principio de la Dinastía XVIII como se observa en la tumba de Ineni TT 81, y que fueron copiados después por otros funcionarios de Hatshepsut, como Senenmut, cuyas tumbas son la TT 71 (Dorman, 1991, pp. 84,147; Hayes, 1942, pp. 3-9 lám. I; Porter y Moss, 1964, pp. 139-142; Wasmuth, 2003, p. 83) y la TT 353<sup>9</sup> (Dorman, 2005, pp. 131-132; Porter y Moss, 1964, pp. 417-418; Winlock, 1928, pp. 36-37), y como Useramun, cuyas tumbas son la TT 131 (Porter y Moss, 1964, pp. 245-247; Wasmuth, 2003, p. 116) y la TT 61<sup>10</sup> (Porter y Moss, 1964, pp. 123-125). Estos elementos estilísticos trascienden al resto de tumbas de este período (Dorman, 2010, p. 4). También tienen lugar ciertas innovaciones plásticas, relativas a nuevas expresividades corporales (Hartwig, 2014, p. 100; Manniche, 1997, p.156; Armijo Navarro-Reverter et al., 2006, p. 113).

### 4.2.1. Actitud vigilante

Por la necesidad de legitimar su nuevo papel de reina-faraón (Presedo, 1990, p. 221), Hatshepsut transforma su imagen de reina en rey, es decir, su cuerpo se representa como hombre, pero los textos la mencionan como mujer (Dorman, 2010, p. 75) con lo que se promueve una “transición ontológica”, es decir, el cambio de la naturaleza vital de la reina (Laporta, 2013, p. 303), para adaptarse al nuevo papel de faraón. Este hecho implica que la reina debe hacer suya la iconografía masculina real, y así transmitir sus intenciones de asumir y demostrar las capacidades y acciones propias de un rey (Laboury, 2010c, pp. 50, 66, 68, 76), como ella misma manifiesta “*I became conscious of myself as efficient king, and I seized what he (Amun) has put in front of me*” (Laboury, 2010c, p. 91). Así pues, hace suya la ideología y la iconografía real, cumpliendo con las obligaciones que tiene asociadas como faraón determinadas desde el inicio de la época dinástica (Roth, 2005, pp. 9-14), y continuando con el decoro tradicional, es decir, con una suerte de reglas que dictan la forma y el contexto en que se presenta un objeto, imagen o elemento, en este caso, la representación adecuada del cuerpo y su conducta (Baines, 1990, p. 20; Baines, 2007, pp. 16-17).

<sup>9</sup> (Sn-n-mw.t) *Senmut*. Reinado de Hatshepsut, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa V, D-4, e, 7 (Kampp, 1996, pp. 298-302). Con respecto a la 2ª tumba de Senenmut (TT 353): Deir el Bahari, Tebas, Egipto, mapa III, C-4, h, 9 (Kampp, 1996, p. 588).

<sup>10</sup> Useramun (Jmn-wsr(w), Amonuser, Amonwosre, User-Amon, User). Reinado de Tutmosis I, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa V, D-4, g, 10 (Kampp, 1996, pp. 419-422). Con respecto a la segunda tumba de Useramun (TT 61): Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa V, D-4, f, 9 (Kampp, 1996, pp. 277-279).

Sin embargo, el hieratismo no parece que sea utilizado por los egipcios como sinónimo de inmovilidad, o como algo estático, rígido o inmutable, aunque generalmente una expresividad excesivamente hierática es percibida como poco natural, sino como una forma de solemnidad, que pretende ante todo perpetuar en el tiempo la capacidad de acción, según se infiere del trabajo de Groenewegen-Frankfort, donde se propone que el difunto no permanece inactivo en la escena, sino que participa en ella contemplándola (Groenewegen-Frankfort, 1951, p. 25). Esta particular concepción egipcia de la expresividad de las figuras, contrasta con el concepto occidental que los autores tienen del movimiento, más relacionado con lo cambiante y lo transitorio, y por tanto cuantificable y medible, como apunta Studeny (Studeny, 1995, p. 408). Este enfoque del movimiento entra en contradicción directa con los ideales de permanencia e inmortalidad que la Historia del Arte le ha atribuido a la figuración egipcia, es decir, el universo para los egipcios, según la interpretación tradicional de la historiografía, es inmutable y, por tanto, la apariencia de las cosas debe excluir ideas de cambio o cualquier otra condición que afecte a su universo estático (H. Frankfort, 2012, p. 64). En relación a esto, se aprecia en el artista un interés por mostrar el paso del tiempo, como atestigua la representación de arrugas, pliegues y flaccidez corporal de Senenmut, en su retrato del conocido ostrakon hallado en su Tumba Tebana TT 353 de Deir el-Bahari (lám. IX), así como en otra figura de la Tumba de Intef TT 155<sup>11</sup> (Porter y Moss, 1964, pp. 263-265; Säve-Söderbergh et al, 1957, pp. 11-21; Wasmuth, 2003, p. 118) que muestra similares características (fig. 10).



Lámina IX. Boceto de Senenmut<sup>12</sup>



Figura 10. Personaje que acusa el paso del tiempo y el trabajo esforzado. Tumba de Intef TT 155 (Säve-Söderbergh et al., 1957, lám. XVII)

<sup>11</sup>Antef, intef (*Jn(j)-jt.f*). Reinado de Hatshepsut - Tutmosis III, Dinastía XVIII. Dra Abu el Naga, Tebas, Egipto, mapa I, C-7, c, 7 (Kampp, 1996, pp. 441-443).

<sup>12</sup> Dibujo en tinta sobre ostraca de caliza, Anónimo (Senenmut), ca.1479-1458 a.C., reinado de Hatshepsut - Tutmosis III, Dinastía XVIII, Reino Nuevo. Tumba de Senenmut TT 353, Deir el-Bahari, Tebas, Egipto, nº 31.4.2. Extraído de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544456> (27/09/2016).



En otra escena de esta misma tumba de Intef TT 155, el artista contrasta la vejez con la juventud a través de una muchacha y un anciano que dialogan una frente al otro (fig. 11).

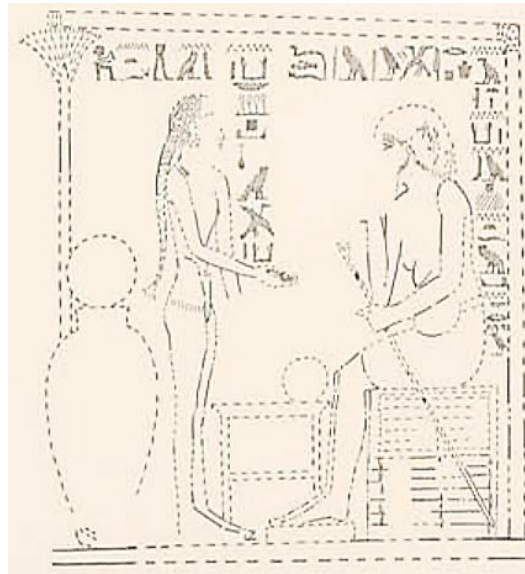


Figura 11. *Muchacha y anciano*. Tumba de Intef TT 155 (Säve-Söderbergh et al., 1957, lám. XV)

Esta actitud contemplativa del propietario de la tumba, podría interpretarse como un estado vigilante o de alerta, como indican la rectitud de sus extremidades y la mirada fija en el horizonte (Silverman, 1995, pp. 66-67). Así pues, la aparente calma es en realidad una forma de acción poderosa, capaz de imponerse al otro, así como doblar las voluntades de la multitud (Erman, 1894, p. 407). Se podrían distinguir dos tipos de estados vigilantes, en primer lugar, el de “alerta general”, en el que figura permanece en calma pero a la expectativa, y en segundo lugar, el de “alerta específica”, en el que la figura explora el entorno y la realidad a través del desarrollo de actividades tales como la caza, la recepción de recompensas, la gestión de los tributos, etc. Esto puede indicar que el dueño de la tumba aún después de la muerte, está, por un lado, participando en la vida social (Fitzenreiter, 2004, p. 81) y por otro lado, ocupando el centro de atención rodeado por sus amigos y familiares (Robins, 1994, pp. 33-40).

Un análisis más profundo del hieratismo revela que la representación egipcia de la figura, es un compendio de ideas relativas a la acción y al movimiento físico, en virtud del estado de alerta que denota. En términos escenográficos, es lo que se conoce como “ante-movimiento” o “sats”, concepto noruego referido al momento lleno de energía o potencia que emana del tronco, y que el actor trata de controlar antes de la actuación (Jiménez Dragucevic, 2014, pp.158-159). El cuerpo en esta situación evidencia una tensión corporal, que pone en marcha una gran actividad muscular interna, cuyo objetivo

es estabilizar la postura, lo que implica micro-movimientos musculares de impulso y contra-impulso, que evitan el bloqueo de las articulaciones y permiten prepararse para una acción inminente. Así pues, la estabilidad se consigue mediante dinámicas de contracción-relajación (Gowitzke, B.A. y Milner, 1999, p. 171), lo que hace pensar en el hieratismo como una situación dinámica que invade a la figura. Otro término escenográfico opuesto al “sats” o “momento de impulso”, es el “Kraft” o “derroche de fuerza” (Jiménez Draguicevic, 2014, pp.159), cuyo fundamento es el desbordamiento de la acción, lo que parece alejarse de los ideales egipcios de medida y adecuada gestión de la fuerza y el poder, como promueve la “Máxima 26” conocida como “De la justa utilización de la energía”, del conjunto sapiencial de “Las Enseñanzas de Ptahhotep” de la V Dinastía, que aboga y aconseja sobre el uso responsable de dicha energía (Battiscombe Gunn, 2009, pp. 41-61). Para contener el movimiento, el actor teatral utiliza el ritmo por su efecto regulador y estabilizador, puesto que ayuda a organizar y estructurar la fluidez del dinamismo creando distintas fases temporales, tal y como hace el artista egipcio, al segmentar la acción en una serie de gestos representativos.

Los personajes de la élite siguen este patrón de comportamiento medido y controlado, pero las figuras de la clase trabajadora, se muestran más expresivas a nivel corporal, es decir, describen giros y torsiones, dando una gran coherencia a todas las partes del cuerpo; brazos, hombros, tronco y piernas, que se unen en un solo objetivo, como se puede ver en la sorprendente escena de la Tumba de Intef TT 155, en la que dos trabajadores tiran de dos cuerdas, para lo cual arquean inevitablemente la espalda hacia atrás por el esfuerzo que están haciendo (fig. 12).

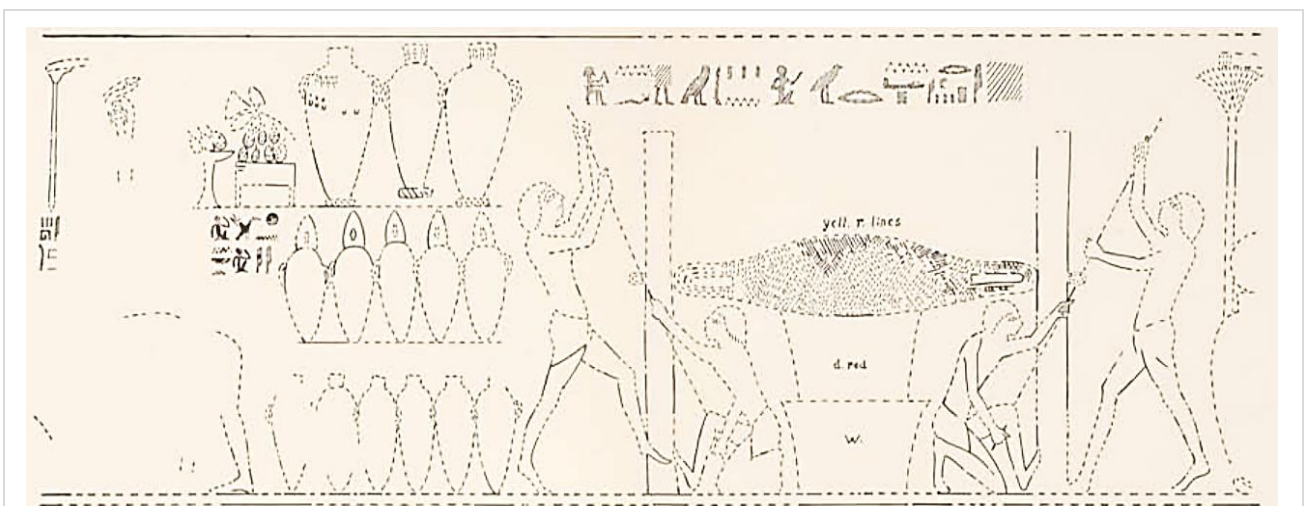


Figura 12. *Movimiento esforzado de los trabajadores vitivinícolas* (registro superior). Tumba de Intef TT 155 (Säve-Söderbergh et al., 1957, lám. XV)

Otro personaje, en el registro inferior de la misma figura, se encorva hacia delante, pero gira hacia atrás y mira arriba, al personaje que está de pie detrás suyo, y que porta una gran vasija (fig. 13).

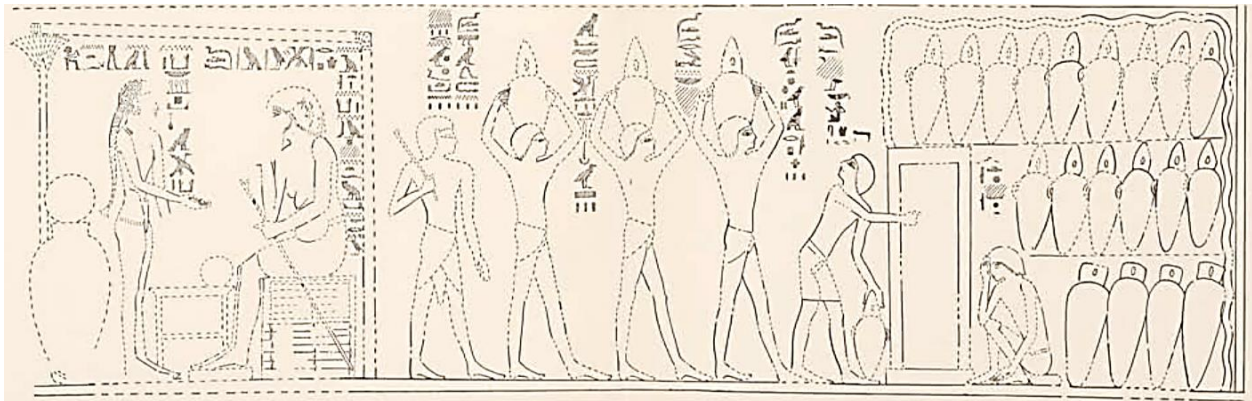


Figura 13. *Movimiento esforzado de los trabajadores vitivinícolas* (registro inferior). Tumba de Intef TT 155 (Säve-Söderbergh et al., 1957, lám. XV)

Así mismo, en la escena del pisado de uvas (fig. 14), se puede observar el gusto por el movimiento humano de los personajes, cuya expresión dinámica es el fruto de una colectividad de individuos colaborando en una tarea común.



Figura 14. *Personajes pisando uvas en el lagar con gran dinamismo* (registro inferior). Tumba de Intef TT 155 (Säve-Söderbergh et al., 1957, lám. XIV)

#### 4.2.1.1. Control del entorno

Tras la entrada de Egipto en las redes políticas y económicas internacionales (Pérez Largacha, 2007, p. 334), se resitúan ciertos aspectos sociales y culturales del país, y los artistas egipcios sintetizan las expresividades de otras culturas para adaptarlas a la norma canónica. En las escenas del *Templo de Deir el-Bahari*, se puede ver a la reina de Punt con un cuerpo peculiarmente mórbido, y sin embargo el artista la representa bajo el estándar del perfil egipcio y con gestos estereotipados de brazos y piernas (fig. 15).



Figura 15. *La reina de Punt*<sup>13</sup>

La representación de la expansión comercial a Punt (Creasman, 2014, pp. 395-405; Creasman, 2017, pp. 21-22) atestiguada en las escenas del templo de Deir el-Bahari (Presedo, 1990, pp. 196), parece tener el objetivo de expresar la capacidad de control de la reina-faraón sobre el territorio, como una victoria similar a la militar, si bien no se constatan campañas bélicas significativas en este período, salvo las actividades de esta índole que Senenmut TT 71 registra en su tumba (Galán, 2010). Actualmente se comparan las escenas de Deir el-Bahari con otras de la tumba de Puiemra TT 39<sup>14</sup> (N. de G. Davies, 1922, 1923b; Gardiner y Weigall, 1913, p. 18; Porter y Moss, 1964, pp. 71-74; Sakurai, 1988, p. 3,6, fig. 5, láms. XXXIII, XXXIV, XXXV; Wasmuth, 2003, p. 83, Shirley, 2010, p. 202), lo que podría indicar la importancia política del evento. El propio Djehuty TT 11 se hace representar recibiendo a un jefe de Punt, como lo haría la propia reina (Assmann, 1996, pp. 77-99). El estilo de este período, cuyas tumbas están inmersas en innovaciones temáticas y estilísticas, va a influir en la figuración de períodos posteriores (N. de G. Davies, 1961, pp. 19-23), lo que hace pensar que los artistas tendrán que resolver algunos de los problemas plásticos que la figura plantea cuando se representa en escenas de especial exigencia expresiva.

<sup>13</sup> Bajorrelieve pintado sobre piedra caliza, Anónimo (Hatshepsut) ca. 1490-1470 a.C., reinado de Hatshepsut. Dinastía XVIII, Reino Nuevo. Templo Funerario de Hatshepsut en Deir el-Bahari, Tebas, Egipto, n°34419, Museo Egipcio del Cairo. Extraído de <https://www.britannica.com/place/Punt-historical-region-Africa> (22/01/2018).

<sup>14</sup> (Ipumre). Reinado de Tutmosis III (Hatshepsut - Tutmosis III), Dinastía XVIII. Khokha, Tebas, Egipto, mapa IV, D-5, D, 7 (Kampp, 1996, pp. 230-233).

#### 4.2.2. *Transferencia de movimiento animal*

En la cámara sepulcral de la tumba de Djehuty TT 11, se pueden ver escritas algunas partes del “Libro de los Muertos” o “Libro de Salida al Día”, conocidas como las “transformaciones”, en las que se representan algunos animales, cuyas habilidades motoras tienen el objetivo de ayudar al difunto, que se halla impedido para la acción, por el entumecimiento de la muerte. En esta tumba, se representan la imagen de una golondrina, que provee al fallecido de la facultad de volar, y la imagen de un cocodrilo, que puede proporcionarle la fortaleza necesaria para enfrentar los peligros del Más Allá (Galán, 2010, pp. 247-272). Las aves, por su parte no son sólo metáforas de lo divino (Quirke, 2008, p. 75), sino también formas en las que convertirse, un medio para adquirir algunos de sus comportamientos físicos. El “Ba”, por ejemplo, entidad espiritual del cuerpo, se representa como una combinación de ave y cabeza humana, y simboliza la movilidad del difunto en la otra vida, cuya actividad comienza cuando fallece el difunto reuniéndose con él más tarde, para dotarlo de la capacidad de desplazamiento si previamente lo ha reconocido (Bickel, 2001, p. 117).

En esta línea, la concepción egipcia del hombre como ser espiritual, tradición que perdura hasta el siglo XIX, cuando el estudio de Lineo, relativo a la clasificación de los seres vivos, incluye al hombre en el reino animal bajo el concepto de “primate” (Linnaei, 1872, p. 58), lo hace susceptible de ser contagiado mágicamente por las habilidades animales (H. Frankfort, 2012, pp. 8-9,13). Para Hornung, las facultades animales simbolizan visualmente aspectos específicos del humano pero en su versión divina (Hornung, 1982, pp. 110-117), y para Baines, Lesko y Silverman, son esencias o características que los animales comparten con los humanos (Baines et al., 1991, pp. 13, 145). Así pues, la representación naturalista de los animales quizás se deba a la necesidad de explicitar la función corporal o acción concreta que los caracteriza, entre las que podemos destacar la apariencia, la voluntad, el entendimiento y la regularidad, habilidades que cristalizan en una suerte de formas zoomorfas, antropomorfas y mixtas que componen el panteón politeísta egipcio.

El sentido mitológico que impregna la figuración está en el origen de la domesticación animal, es decir, en el control humano sobre el resto de especies. Este hecho parece atestiguar por primera vez en el yacimiento de Gobekli Tepe (Peters y Schmidt, 2004, pp. 179-218), a través de unas representaciones antropomorfas en unas grandes piedras talladas. La apariencia conceptual de estos personajes parece evidenciar el dominio recién estrenado sobre los animales allí representados, anunciando la disminución del temor humano hacia la fauna como los dominadores absolutos del territorio, y por tanto, su final como divinidades a las que venerar. Desde la perspectiva materialista de la filosofía

occidental, esto supondría el fin de la Fase Primaria de la religión, y el comienzo de la Fase Secundaria (Bueno, 1985), es decir, el comienzo de la hegemonía humana sobre la fauna y el entorno.

El conocido motivo de la Tumba 100 de Hieracómpolis, relativo a una figura humana que contiene con sus manos a dos animales peligrosos (Quibell, Green y Petrie, 1900, lám. XVI), es un ejemplo temprano de este nuevo protagonismo humano. En relación a esto llaman la atención otras escenas de luchas entre dos toros, relativas al reinado de Tutmosis III, cuyas representaciones denotan la reafirmación del difunto como líder social y regional, frente a la amenaza territorial de otro líder (Galán, 1994, pp. 81-86). En este sentido, Vivas analiza la imagen de otra escena, en la que una figura masculina salta por encima de un toro para retarlo (Vivas Sáinz, 2013b, pp. 131-132, fig. 4), que fue encontrada en el palacio de Avaris, también perteneciente al principio de la Dinastía XVIII. Sintomática es también la existencia en Egipto de zoológicos y granjas (Erman, 1894, p. 243), así como el rito de la momificación animal, recordatorio perpetuo de la supremacía humana sobre los animales, como atestigua la ingente cantidad de ibis sacrificados para el culto (Ikram, 2012, pp. 41-48), práctica que aumenta hacia finales de la historia egipcia, y que se acentúa en época romana (Smelik y Hemelrijk, 1984; Bowman, 1996, pp. 175-202), lo que podría ser un síntoma del agotamiento de un panteón egipcio repleto de figuras zoomórficas y mezclas zoo-antropomórficas.

## Capítulo 5

### MOVIMIENTO FÍSICO DE LAS FIGURAS

## 5. MOVIMIENTO FÍSICO DE LAS FIGURAS

### 5.1. Desde Tutmosis III hasta Amenhotep III

#### 5.1.1. *Tutmosis III*

##### 5.1.1.1. Gestos especializados

De la misma manera que para Quirke la hibridación entre formas antropomórficas y zoomórficas, como el caso del *Ba*, representan formas “imagéticas” que se superponen al canon figurativo humano (Quirke, 2008, p. 74), también otras expresividades se acoplan o superponen a dicho canon. Es lo que ocurre con la representación de trabajadores, esclavos y tributarios, que de acuerdo a la naturaleza de su rol en las escenas, deben evidenciar una serie de gestos que diferencien los distintos trabajos entre sí, y que muestren sin lugar a dudas la naturaleza de la actividad. Los artesanos por ejemplo, indican actitudes y posturas que se diferencian de las de un agricultor o un pescador, lo que nos hace pensar, en línea con Aldred, que el flujo de movimiento es gestionado de forma diferente en cada profesión (Aldred, 1994). Para ello el artista necesita explicitar los movimientos con mayor detalle, sirviéndose del repertorio canónico, al que incorpora el resultado de observar la realidad.

Los esclavos de guerra de Mitanni, como personajes, se representan por lo general bajo el estereotipo asiático, y se caracterizan por estómagos abultados, cabezas medio rapadas y a veces barbas en punta, como puede verse en la tumba de Puiemra TT 39, quizás para mostrar las diferencias con el ciudadano egipcio, puesto que en virtud de su condición de esclavos, son símbolos de la subyugación egipcia sobre el norte, desarrollan actividades especializadas y arduas, lo que promueve la representación de movimientos elaborados y tendentes a explicitar la tarea que se está realizando, como se puede ver en las tumbas de Puiemra TT 139 (figs. 16, 17, 18), Senemiah TT 127<sup>15</sup> (Polz, 1990, p. 312; Porter y Moss, 1964, pp. 241-243; Säve-Söderbergh et al., 1957, pp. 11-21) (lám. X), Nebamun TT 90<sup>16</sup> (Porter y Moss, 1964, pp. 183-185; N. de G. Davies y Nina M. Davies, 1923, pp. 1-18; Sakurai, K. et al., 1988, pp. 3, 8, fig. 17, láms. LXX, LXXI, LXXII; C.K. Wilkinson y Hill, 1983, pp. 33, 118; Parkinson, 2008), (fig. 19) y Paheri en Elkab EK 3 (lám. XI).

<sup>15</sup> Senemiah (Sn-m-j'h) fue el primer propietario de la tumba, reinado de Hatshepsut - Tutmosis III, Dinastía XVIII (El segundo propietario se adscribe a la Dinastía XIX y XX). Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa V, VI, E-4, h, 1 (Kampp, 1996, pp. 417-418).

<sup>16</sup> *Nb(.j)-Jmn*). Reinados de Tutmosis IV - Amenhotep III, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa V, D-4, C, 9 (Kampp, 1996, pp. 348-349).





Figura 16. *Esclavos de Mitanni recolectando papiros en los pantanos. Tumba de Puiemra TT 139 (N. de G. Davies, 1922, lám. XVIII)*



Figura 17. *Esclavos de Mitanni preparando pescado para el consumo. Tumba de Puiemra TT 139 (N. de G. Davies, 1922, lám. XVII)*

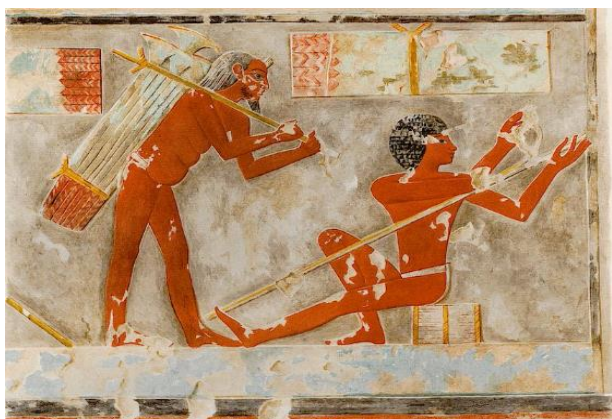


Figura 18. *Esclavos de Mitanni pelando tallos de papiros. Tumba de Puiemra TT 139 (N. de G. Davies, 1922, lám. XV)*



Lámina X. *Esclavos de Mitanni preparando aves para el consumo. Tumba de Senemiah TT 127 (foto cortesía de J.J. Shirley) (Morris, 2010, p. 364, fig. 15.2)*

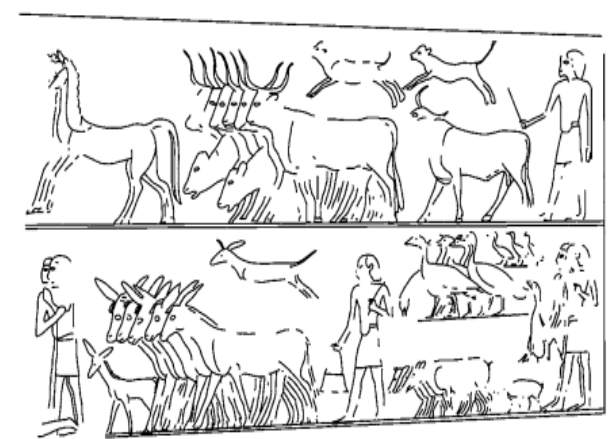


Figura 19. *Esclavos de Mitanni conduciendo el ganado en una escena de la Tumba de Nebamun TT 90 (Morris, 2010, pp. 364, fig. 15.4)*



Lámina XI. *Esclavos de Mitanni preparando pescado. Tumba de Pakeri en Elkab EK 3 (Tylor, 1895, lám. VI)*

Hasta Amenhotep II, y después en algunas tumbas de las Dinastías XVIII y XIX, son populares las escenas de tributos de gentes minoicas o *Keftiu*, como también se les conoce (Vivas Sáinz, 2013a, pp. 69-79; Vivas Sáinz 2013b, pp. 134-137). Por lo general, estos extranjeros están caracterizados con cuerpos afeitados y con narices rectas como los egipcios (Wachsmann, 1987, p. 41). Se representan ofreciendo obsequios al rey, como se puede ver en la tumba de Senenmut TT 71 (fig. 20), lugar considerado el primer sitio donde se halla el más temprano ejemplo de dicho tributo, y fuente última para algunas de las escenas posteriores de estas representaciones minoicas (Wachsmann, 1987, p. 28).



Figura 20. *Portadores minoicos de tributos*. Tumba de Senenmut TT 71 (Nina M. Davies, 1936, vol. 1, lám. XIV)

Estos personajes se representan habitualmente caminando en fila marcando el ritmo, a la vez que portan obsequios, para llegar en ocasiones a postrarse ante el rey, bajo la supervisión del difunto. Una escena curiosa estudiada por Vivas (Vivas Sáinz, 2015, p. 356) y procedente de la obra de Davies, muestra la acción secuenciada de unos tributarios que se acercan respetuosamente al rey, signo de respeto que Davies llamó “proskynesis” (N. de G. Davies, 1934, pp. 189-192). Esta acción de saludar al monarca puede interpretarse como una forma de saludo en varias fases, que va en función de la importancia del propio tributario. En la escena vemos a varios extranjeros, de bastante menor importancia que el rey, puesto que llegan, se arrodillan y se postran en el suelo. El artista a través de varios personajes, representa este ritual de respeto en tres fases diferentes.

### 5.1.1.2. El cuerpo como una máquina simple

En las escenas de la tumba de Reckmire TT 100<sup>17</sup> (N. de G. Davies, 1935; N. de G. Davies, 1943, vol. 1, 1943, vol 2; Freed, 2011, pp. 376-383; Gardiner y Weigall, 1913, pp. 13-44; Porter y Moss, 1964, pp. 206-214; Seton Williams y Stocks, 1993, p. 584; Shortland, 2000; Virey, 1889b; Wasmuth, 2003, p. 110; J.G. Wilkinson, 1835, pp. 151-157; Güell y Quevedo, 2014), están representados gran parte de los trabajos que se desarrollan en los talleres del templo de Amón, actividades que permiten al difunto mantener su estatus (Robins, 2010, p. 204). En esta época los talleres artesanos son relativamente grandes, y pertenecen principalmente a los templos. En las escenas se distinguen artesanos del cuero (fig. 21), carpinteros (figs. 22, 23), trabajadores del metal (fig. 24), constructores (fig. 25), escultores (fig. 26), carniceros (fig. 27) y pescaderos (fig. 28).

<p>Figura 21. <i>Artesano del cuero</i>. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LI)</p>	<p>Figura 22. <i>Carpintero</i>. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LI)</p>	<p>Figura 23. <i>Carpintero</i>. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LI)</p>	<p>Figura 24. <i>Trabajador del metal</i>. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LI)</p>
<p>Figura 25. <i>Constructor</i>. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LVIII)</p>	<p>Figura 26. <i>Escultor</i>. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LX)</p>	<p>Figura 27. <i>Carnicero</i>. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. XLVI)</p>	<p>Figura 28. <i>Pescadero</i>. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. XLVI)</p>

<sup>17</sup> (Reckmire, Rekhmara). Reinados de Tutmosis III - Amenhotep II, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa V, VI, E-4, D, 1 (Kampp, F., 1996, pp. 370-373, fig. 252).

En los trabajos que se representan se pueden distinguir dos ideas centrales, la producción y los tributos, alineadas a su vez a otros conceptos como la eficiencia, la división de las tareas y la especialización técnica de los trabajadores, cuya fuerza es el motor principal de la producción en las sociedades agrarias. En una escena de Reckmire TT 100, vemos por un lado que el recuento del grano se realiza en su presencia (fig. 29), y por otro lado, se castiga a dos trabajadores por no cumplir con el tributo (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, pp. 31-32) (fig. 30), lo que hace pensar en la necesidad del Estado de no interrumpir el flujo de la riqueza, cuyos canales de circulación custodia y defiende, de lo que se infiere el tipo de sociedad centralizada (Avdiev, 1986, p. 107) que los egipcios intentan preservar.

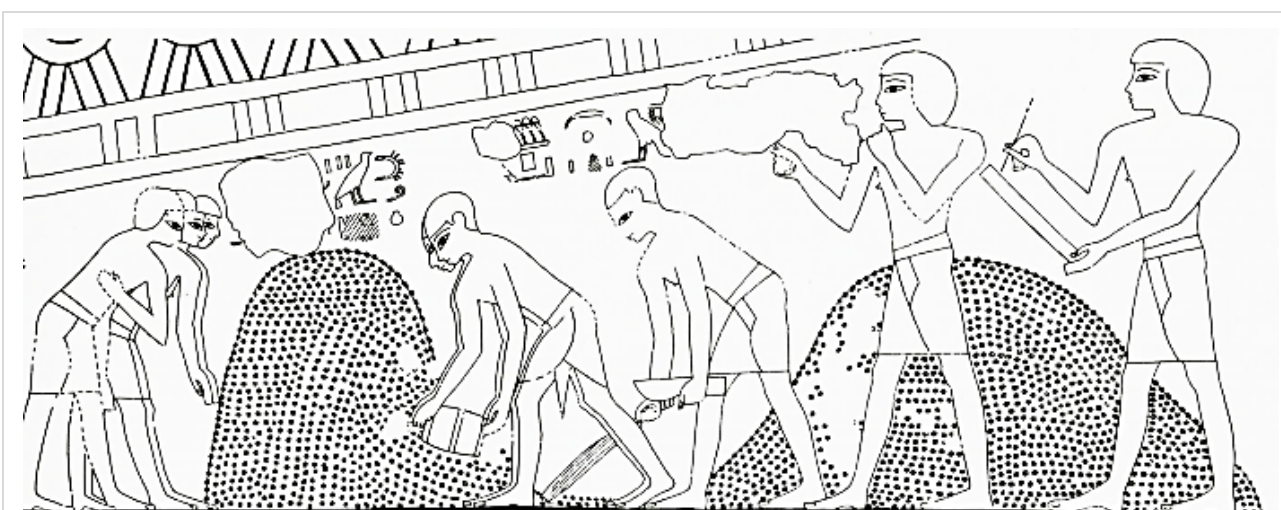


Figura 29. *Recuento del grano en presencia de Reckmire*. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LI)

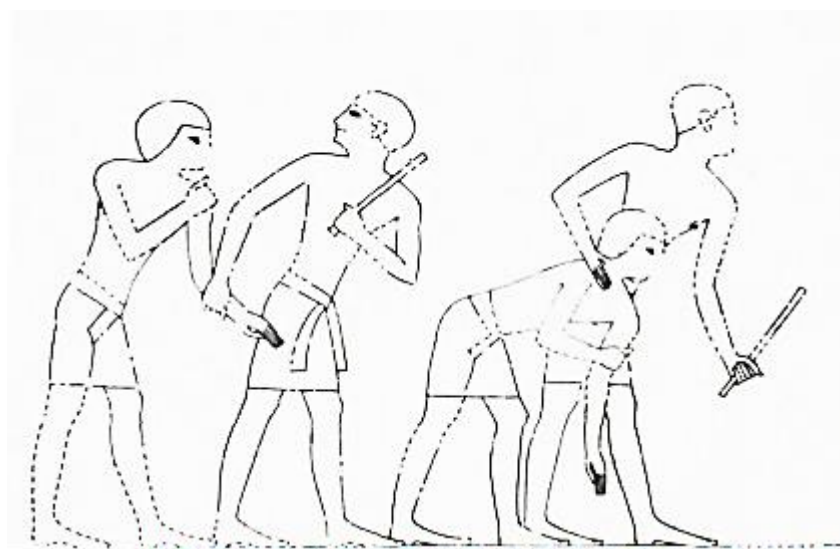


Figura 30. *Escena de castigo*. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. XXV)

El artista observa en la producción artesanal que lo rodea (Stevenson Smith y Kelly Simpson, 1998, p. 143) una gran especificidad de los movimientos, desarrollada por trabajadores que muestran un gran control del equilibrio, así como una utilización técnica del cuerpo, esto es, en el sentido en el que la Filosofía de la Tecnología explica los miembros humanos a partir de su funcionalidad (Ernst, 2015[1877], pp. 50-80), es decir, los brazos, las manos y las piernas, son como tenazas, tornos, poleas o balanzas, y las articulaciones puntos de apoyo, utilizados como palancas, a partir de las cuales el personaje desarrolla la potencia y la resistencia que exigen las múltiples actividades que desarrolla.

Así pues, el artista plantea la figura como una máquina simple, es decir, como un conjunto de palancas capaz de transmitir fuerza y desplazamiento a sí misma y a los objetos y animales que manipula. En este sentido, la movilidad de la parte superior podría definirse como “palanca de primer grado”, y la de la parte inferior, como “palanca de segundo grado” (Palastanga, Field, y Soames, 2007, p. 17). En el contexto laboral del Antiguo Egipto, la repetición continuada de los mismos movimientos una y otra vez, pudo suponer para los trabajadores, según el esfuerzo continuado que se observa en las escenas, frecuentes lesiones articulares y musculares (Ruiz Bremón y San Nicolás Pedraz, 2010, p. 107; Díaz Mena, 2009, p. 31). En la representación, el artista fuerza el perfil egipcio dotándolo de los gestos más significativos, pero también de torsiones y giros, haciendo que los cuerpos resulten más plásticos, y sus movimientos anatómicamente más continuos, donde el uso orgánico de la línea (Donadoni, 2002, p. 271) tiene un protagonismo especial.

Un ejemplo de ello son las escenas de la tumba de Reckmire TT 100, relativas a los portadores procedentes de Nubia, Punt, Siria y Keftiu, que traen obsequios destinados a Tutmosis III, y que son recibidos por el difunto (fig. 31). El artista dedica mucha atención a los brazos, que sujetan de múltiples maneras los más variados objetos y animales, lo que denota una gran observación y una gran habilidad del artista para expresar la gestualidad de la parte alta del cuerpo, como brazos, hombros y tronco. No en vano, durante la Dinastía XVIII, el conjunto de hombros y brazos se vuelve más proporcionado (El-Shahawy, 2010, p. 254; Valdesogo Martín, 2011, pp. 84-86), igual que las piernas, que se reducen sensiblemente. Así pues, el conjunto de personajes desprende la sensación de un dinámico flujo constante a través de gestos anatómicamente realistas (figs. 31, 32, 33).



Figura 31. *Portadores de regalos procedentes del Egeo.* Tumba de Reckmire TT 100 (Virey, P.H., 1889b, lám. IV)

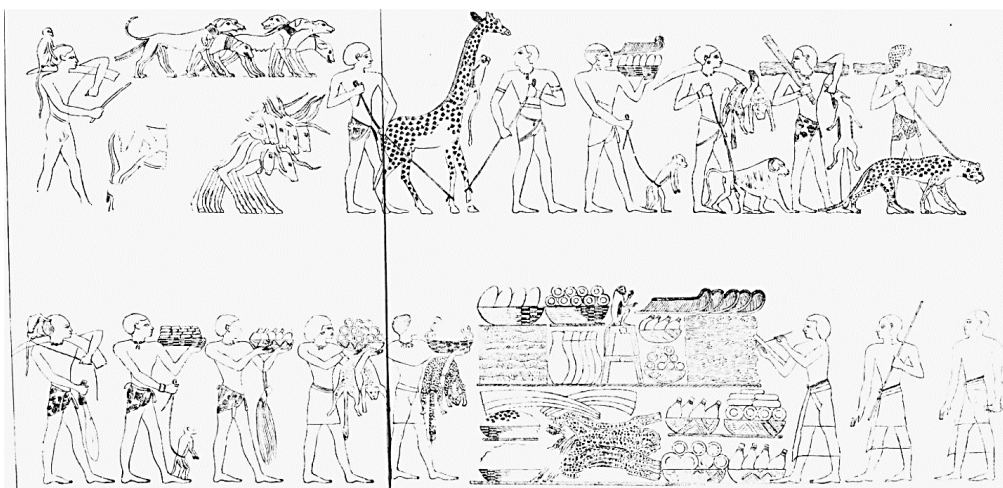


Figura 32. *Portadores de regalos procedentes de Nubia.* Tumba de Reckmire TT 100 (Virey, P.H., 1889b, lám. V)

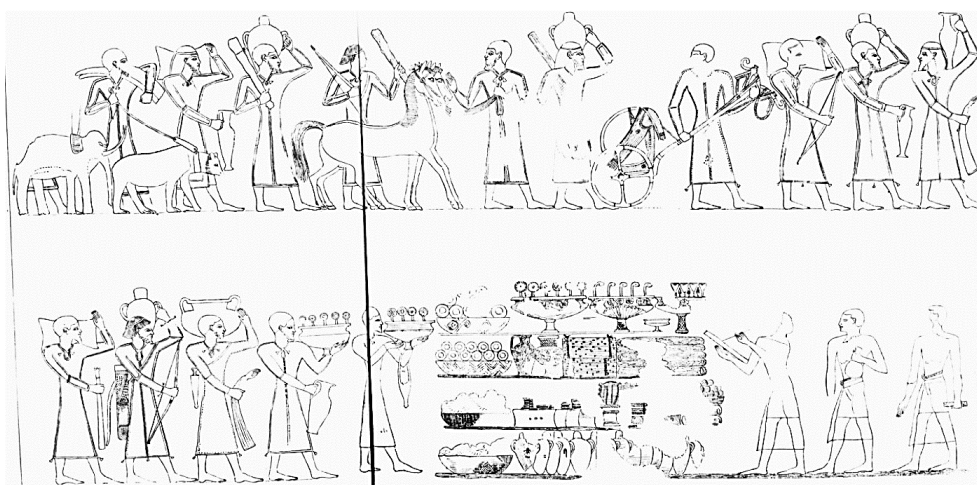


Figura 33. *Portadores de regalos procedentes de Siria.* Tumba de Reckmire TT 100 (Virey, P.H., 1889b, lám. VI)

### 5.1.1.3. La línea como vector de movimiento

Se podría decir que los gestos estereotipados heredados de los períodos anteriores, evolucionan durante la Dinastía XVIII hacia verdaderos ademanes, como hemos visto, por la necesidad de evidenciar un movimiento determinado, o una determinada actitud (Bernhauer, 2010, pp. 20-21). A veces, para representar un gesto un tanto pintoresco e inusual, pero clave de un movimiento mayor, como son los giros y las fugas hacia la profundidad, el artista utiliza la línea del contorno para dar solución de continuidad al movimiento, por lo que a veces el perfil egipcio se vuelve oblicuo (Erman, 1894, pp. 398), visibilizando lo que antes era invisible al espectador. Así unas figuras con respecto a otras se sitúan en términos de delante o detrás, y no tanto a los lados (Leigh Molyneaux, 2011, pp. 116).

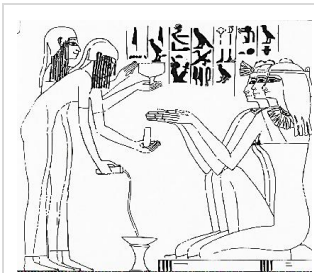


Figura 34. *Servientas totalmente de lado, sirviendo a las damas.* Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXIV)



Figura 35. *Servienta de espaldas, con la cadera en escorzo.* Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXIV)

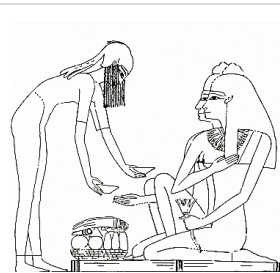


Figura 36. *Atendiendo a las damas con los brazos en escorzo.* Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXV)

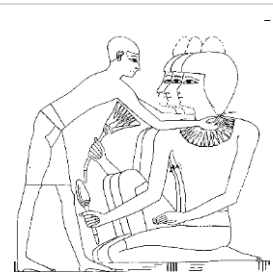


Figura 37. *Atendiendo a los nobles con los brazos en escorzo.* Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXVI)

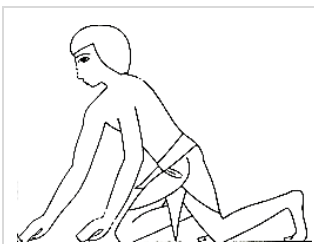


Figura 38. *Brazos en el suelo en escorzo.* Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXXI)



Figura 39. *Brazos en alto del segundo plano, en escorzo.* Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXXII)

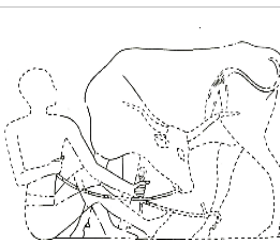


Figura 40. *Vaca con el cuello en escorzo.* Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXXIII)

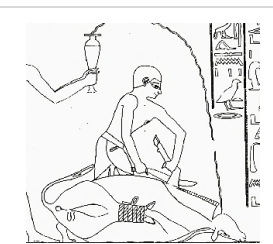


Figura 41. *Hombro en escorzo.* Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXXXIII)

La conocida escena de la sirvienta de espaldas en la tumba de Reckmire TT 100, en la que podemos observar una vista inusual de espalda y glúteos, es un ejemplo de postura proyectada hacia la profundidad, que el artista ha logrado conciliar con las normas canónicas de representación (fig. 35). A partir del tronco del personaje radica toda la fuerza del dibujo, como ocurre en la figuración a lo largo de la Historia del Arte, ya que es el nudo origen para la acción de la figura (Bordes, 2003, p. 58). La investigación actual en Historia del Arte introduce la percepción como un nuevo elemento a considerar (Baud, 1978; Gibson, 2014[1979]), puesto que los objetos se representan en relación al punto de vista del espectador. En este sentido, ya el *Codex Huygens* de Carlo Urbino (Urbino, 1510), se refirió al objeto observado según la situación del que mira. En esta línea, una mayor comprensión de la profundidad suele incluir un aumento del naturalismo en el arte (Freeman y Cox, 2009, pp. 17-76), que en el caso de la figuración egipcia, implica que el sistema canónico sea capaz de absorber las iniciativas creativas de los artistas (Stevenson Smith, 2000, p. 226), como se puede observar en las figuras con alguna parte de su cuerpo en escorzo, de algunas escenas de la tumba de Reckmire TT 100 (figs. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41).

### 5.1.2. Amenhotep II

#### 5.1.2.1. Movimiento a través de la velocidad

Si bien el movimiento en las figuras de los trabajadores y sirvientes se muestra a partir de su propio cuerpo, en las figuras de la élite se indica a través de elementos externos a la figura, como vimos en la tumba de Djehuty TT 11. En la conocida escena de la tumba de Userhat TT 56<sup>18</sup> (Gardiner y Weigall, 1913, pp. 20-44; Hodel-Hoenes, 2000, pp. 65-84; Porter, B. y Moss, 1964, pp. 111-113; Seton Williams y Stocks, 1993, p. 583), el difunto subido a un carro tirado por caballos, animales que se introducen en Egipto tardíamente (Traunecker, 2001, pp. 46, 96), demuestra sus capacidades y habilidades no a través de movimientos anatómicos naturalistas, sino mediante la representación del movimiento animal, es decir, de los caballos a los que dirige y de los animales a los que persigue por el desierto. El carro tirado por caballos es una actividad militar recién estrenada en Egipto, cuya representación se reservaba al rey, siendo por tanto un tema ideológico (Swan, 1986, p. 150; Shaw, 1991, pp. 7; Campagno, 2002, pp. 217-221; T.A.H. Wilkinson, 2002, p. 57; Bryan, 2001a, p. 33), que

<sup>18</sup> (Wsr-h3.t). Reinados de Tutmosis III - Amenhotep II - Tutmosis IV, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa VI, E-4, f. 3 (Kampp, 1996, pp. 262-267).



se incluye posteriormente en la decoración de las tumbas privadas, probablemente porque denota velocidad, una gran energía, agresividad, poder y dominio.

#### 5.1.2.2. Salto rampante y galope tendido de los cuadrúpedos

En cuanto a la representación del movimiento de los animales, el artista sintetiza algunos gestos que ha observado, y los convierte en convenciones plásticas, como se puede observar en la referida escena de Userhat TT 56. Los caballos no se representan al galope, sino en posición “rampante” (lám. XII), es decir, las patas delanteras hacia arriba y las traseras apoyadas en el suelo, mostrando la potencia de propulsión, gesto que supone una convención artística sinónimo de extrema rapidez, frente al verdadero galope de los caballos, cuestión analizada por Muybridge en su conocido estudio fotográfico relativo al movimiento de los animales (Muybridge, 2012[1957]) (lám. XIII). Según este autor, en esta representación del caballo subyace la idea de *salto*, es decir, la acción de brincar e impulsar el cuerpo hacia arriba para superar un obstáculo, lo que se podría interpretar como un símbolo de victoria adecuado para la iconografía real (Muybridge, 2012[1957], pp. 49-57). Cuando la Cronofotografía descompuso en imágenes fotográficas el movimiento locomotor de animales y personas (Muybridge, 2012[1957], pp. 35-64; Muybridge, 1901), se determinaron como convenciones artísticas algunas representaciones de cuadrúpedos en movimiento. Una de estas convenciones es la del galope tendido, es decir, las cuatro patas están en el aire, las delanteras hacia delante y las traseras hacia detrás, que el artista egipcio utiliza para representar los zorros, las liebres, los venados y los perros que persigue Userhat TT 56. Si bien esta manera de representar la carrera de los animales no es real, se trata de una convención naturalista, recurrente desde la prehistoria hasta finales del siglo XIX, que consigue transmitir la sensación de gran velocidad, incluso más eficazmente que las fotografías o representaciones más realistas.

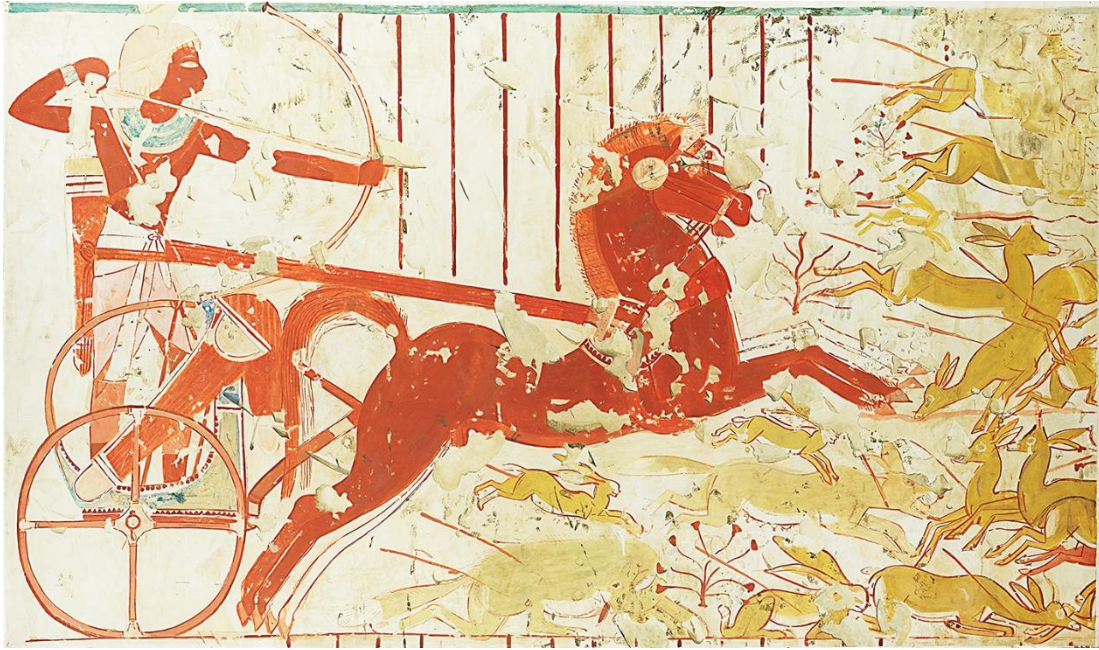


Lámina XII. *Userhat en su carro cazando en el desierto*. Tumba de Usethat TT 56<sup>19</sup>.



Lámina XIII. *Fases del galope de un caballo* (Muybridge, 2012[1957], p. 56)

Por otra parte, el artista de la tumba de Userhat TT 56, dibuja las patas de los caballos para crear un efecto cinético, recurso que por otro lado, fue definido a principios del siglo XX como uno de los objetivos del arte (Gabo, N. y Pevsner, 1987, pp. 8-9), para crear la ilusión de verdadero movimiento y continuidad en la acción.

<sup>19</sup> Facsímil, témpera sobre papel: alto 74 cm; ancho 127 cm.; escala 1:1; enmarcado: alto 76.8 cm; ancho 129.5 cm; grosor 1.9 cm. Charles K. Wilkinson, 1922, Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto. Número de acceso 30.4.42, Galería 135, Fondo Rogers, 1930. Original; pintura mural. *Anónimo* (Amenhotep II), ca. 1427–1400 a.C., Dinastía XVIII, Reino Nuevo. Tebas, Egipto. Extraído de <https://metmuseum.org/art/collection/search/548561> (29/09/2017).



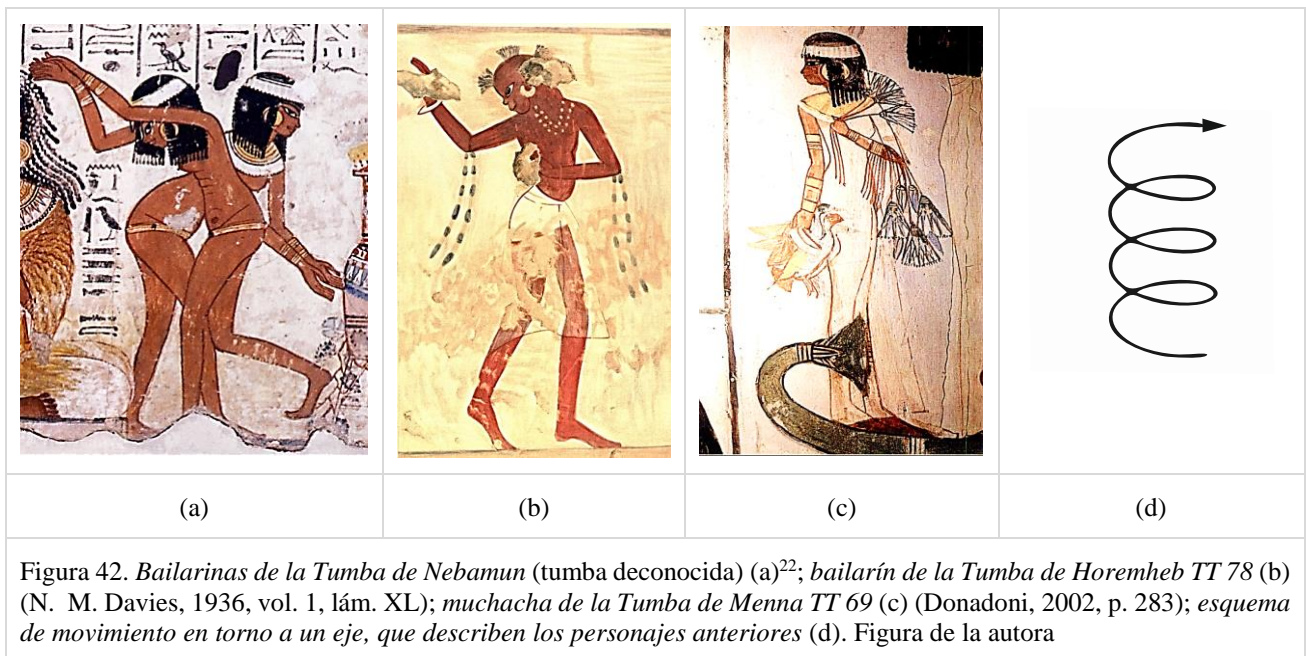
### 5.1.3. Tutmosis IV

Bajo el reinado de Tutmosis IV, la línea es la protagonista del dibujo, puesto que describe posturas y movimientos anatómicos relativamente complejos. Este uso sofisticado de la línea es una práctica figurativa que ha sido interpretada por algunos especialistas como el surgimiento de un nuevo estilo (Donadoni, 2002, p. 278), aunque también podría entenderse como el momento clave de un proceso creativo que comenzó con Tutmosis III. El poder descriptivo de la línea hace posible elaborar análisis estilísticos, por lo que se convierte en un elemento formal para el estudio de las escenas, según señalan Hartwig (Hartwig, 2003, pp 298-299) y Bergman (Bergman, 2015).

#### 5.1.3.1. La furia de la figura

Las conocidas bailarinas de las escenas de Nebamun (fig. 42 a), cuyos fragmentos conservados en el British Museum no se sabe a qué tumba pertenecen, puesto que existen varios funcionarios con el nombre de Nebamun, muestran cuerpos sueltos y ágiles (Robins, 2010, p. 206) y con notables habilidades motoras, lo que atrae la atención del espectador (Robins, 2016, p. 208; Parkinson, 2008, pp. 122-132). Dichas figuras describen algunas fases de la marcha humana, movimiento cuya representación ha supuesto, a lo largo de la Historia del Arte, un desafío para los artistas (Mayor Iborra, 2013, pp. 201-222). La bailarina del primer plano representa la “fase de balanceo”, y la bailarina del segundo plano, la “fase de doble apoyo”. Los brazos de ambas figuras, se proyectan hacia múltiples direcciones (Michalowski, 1977, p. 186), lo que los pintores del Renacimiento llaman la “furia de la figura” (Lomazzo, 1584, p. 23-31), composición en la que la línea del dibujo gira sobre sí misma, es decir, tronco, brazos y piernas se sitúan en torno a una línea vertical imaginaria, desde la garganta

hasta el tobillo, consiguiendo un centro de masas equilibrado. El efecto elíptico o helicoidal que crean ambas bailarinas, produce la ilusión de un movimiento de traslación en torno a un eje, permitiendo al espectador adivinar el gesto parcialmente oculto del personaje más lejano. Algo similar ocurre con el bailarín de la tumba de Horemheb TT 78<sup>20</sup> (Gardiner, y Weigall, 1913, pp. 22,41,44; Porter y Moss, 1964, pp. 152-156; Seton Williams y Stocks, 1993, p. 585) (fig. 42b). En la tumba de Menna TT 69<sup>21</sup> (Porter y Moss, 1964, pp. 134-139; Gardiner y Weigall, 1913, pp. 22, 40, 45; Seton Williams y Stocks, 1993, pp. 582-583; Shortland, 2000, pp. 159-161; Wasmuth, 2003, p. 96), prototipo en muchos sentidos de la tumbas de tebanas (Hartwig, 2013, p. 9), hay una escena en la que una muchacha sobre una barca, y que lleva flores y pájaros en las manos, mira hacia atrás, mostrando un amplio giro del tronco (fig. 42c).



En otra escena de la tumba de Djoserkareseneb TT 38<sup>23</sup> (Gardiner y Weigall, 1913, pp. 18-44; Porter y Moss, 1964, pp. 69-70; Sakurai et al., 1988, pp. 3,6, figs, 1,4, láms. XXX, XXXI, XXXII), otro grupo musical muestra distintas fases de la marcha, esta vez planteando el desplazamiento hacia delante. El movimiento que describen consiste en que unas partes del cuerpo se apoyan en el suelo, mientras otras

<sup>20</sup> (Hrw-m-h3b,Hr-m-hb, Horemheb, Horemhab, Haremhab). Reinados de Tutmosis III - Amenhotep III, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa V, D-4, d, 9 (Kampp, 1996, pp. 316-318, figs, 202-203).

<sup>21</sup> (*Mnn3*, Menna). Reinados de Tutmosis IV - Amenhotep III, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa V, D-4, g, 9 (Kampp, 1996, pp. 294-297, figs. 181-182).

<sup>22</sup> Pintura sobre yeso. *Anónimo* (Tutmosis IV - Amenhotep III), ca. 1400-1300 a.C., Dinastía XVIII, Reino Nuevo. Tumba de Nebamun, Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto. Número de registro 37984, colección online del British Museum. Extraído de [goo.gl/naUhfH](http://goo.gl/naUhfH) (14/11/2016).

<sup>23</sup> (Dsrk3r'-SNB (w), Zeserkara'sonb). Reinado de Tutmosis IV, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa IV, V, D-4, j, 9 (Kampp, 1996, pp. 228-230).

se impulsan provocando el balanceo del personaje (fig. 43). Por su parte, en la tumba de Nakht TT 52<sup>24</sup> (N. de G. Davies, et al., 1917; Gardiner, A. H. y Weigall, 1913, pp. 6-45; Hartwig, 2001a, pp. 390-397; Kozloff y Bryan, 1992, pp. 21-28; Laboury, 1994, pp. 11-16; Porter y Moss, 1964, pp. 99-102; Hodel-Hoenes, 2000, pp. 27-41; Seton Williams y Stocks, 1993, p. 582), el personaje central del conocido grupo de tres personajes femeninos que toca instrumentos, también parece o bien simular un pequeño baile con los pies, o bien alternar el peso del cuerpo mientras interpreta su pieza musical (fig. 44).



Figura 43. *Músicas que dan pequeños pasos mientras tocan.* Tumba de Djoserkareseneb TT 38<sup>25</sup>

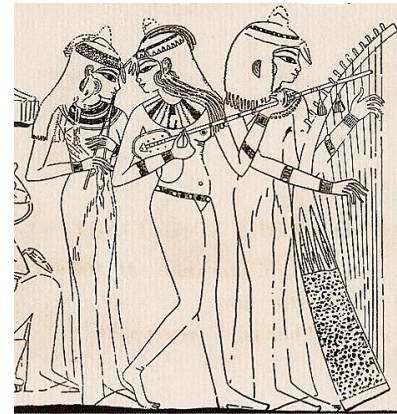


Figura 44. *Intérprete musical que da pasos mientras toca su instrumento.* Tumba de Nakht TT 52 (N. de G. Davies, et al., 1917, lám. XV)

### 5.1.3.2. Reconstrucción del movimiento a partir de gestos

El movimiento de los personajes resulta familiar al espectador no sólo por el notable naturalismo de los gestos, o por la adecuada selección de los mismos, sino también porque entre ellos existe una coherencia suficiente como para que sugieran que forman parte del mismo suceso, y para que sugieran otros gestos que no existen, pero que se intuyen, como se puede inferir de los actuales estudios relativos a la percepción visual del movimiento (Ullman, 1977). En el ámbito de la representación egipcia, los gestos no representados pueden adivinarse a través de la coherencia anatómica de los que sí están presentes. En el Reino Antiguo, esta reconstrucción se dificulta, como ocurre en las escenas de danza

<sup>24</sup> (N {ht). Posiblemente de los reinados de Tutmosis IV - Amenhotep III, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa V, D-4, h, 10 (Kampp, 1996, pp. 257-258, fig. 150).

<sup>25</sup> Témpera en papel, Facsímil: alto 41, ancho 64.8 cm; escala 1:1; enmarcado: alto 42.9, ancho 66.7 cm. C.K. Wilkinson, (1920-1921). Original: pintura sobre yeso. *Anónimo* (Tutmosis IV), ca. 1400-1390 a.C., Dinastía XVIII, Reino Nuevo. Tumba de Djoserkareseneb TT 38, Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto. Número de acceso 30.4.9, Fondo Rogers, 1930. Extraído de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/557727> (14/12/2016).

(Brunner-Traut, 1938; Kinney, 2008), porque las posturas estereotipadas de las figuras no permiten adivinar el evento al que pertenecen (Lexová, 1935), es decir, los gestos son sumamente característicos o extremos, como por ejemplo la pose de los brazos levantados y las manos hacia dentro, que se convirtió en una postura típica del baile ritual (Manniche, 1991, p. 34), y algunas de estas posturas fueron utilizadas tanto para bailarines como para portadores de tributos (Herb, 2001, p. 32). El artista, al percatarse de la necesidad de una expresividad más vívida en la danza, aumenta el naturalismo del dibujo, utilizando la línea algo más fluida.

### 5.1.3.3. El ritmo

De nuevo en los fragmentos de Nebamun conservados en el British Museum, otra célebre escena de cuatro mujeres sentadas, dos de ellas situadas frontalmente al espectador, crea el efecto visual de continuidad, a través de las curvas y contra-curvas que los cuerpos de los personajes describen al ritmo de la música (Robins, 2016, p. 208) (lám. XV), lo que denota el gusto egipcio por la cadencia y la regularidad (Careddu, 1991, pp. 39-59). A través del pelo se puede adivinar la intensidad del movimiento, como muestran las figuras de frente, cuyos rizos actúan como si fueran líneas cinéticas, potenciando visualmente el movimiento lateral de vaivén, frente al pelo de las figuras de perfil, que denotan un dinamismo más pausado.

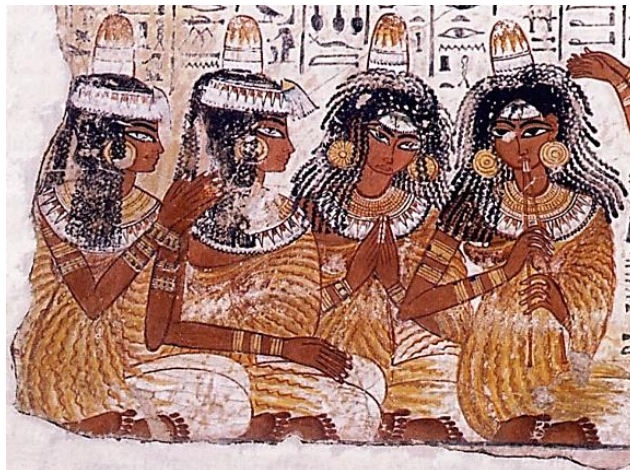




Lámina XV. *Cuatro mujeres sentadas que ayudan en la interpretación musical, se mueven al ritmo de la música.*  
Fragmentos de Nebamun del British Museum <sup>26</sup>

<sup>26</sup> Pintura sobre yeso. *Anónimo* (Tutmosis IV - Amenhotep III), ca. 1400-1300 a.C., Dinastía XVIII, Reino Nuevo. Tumba de Nebamun, Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto. Número de registro 37984, colección online del British Museum. Extraído de <https://goo.gl/naUHFH> (14/11/2016).

Llama la atención en esta escena que el artista haya dispuesto de frente la cabeza de dos personajes, lo que no es común en la figuración, aunque a veces es utilizado para aumentar la intensidad dramática, por la interacción que los personajes establecen con el espectador, a través de la mirada directa, lo que además evidencia el movimiento de giro de la cabeza, desde el perfil hasta el frente (Andreu-Lanoë et al., 2013). En este sentido, existe en el repertorio jeroglífico recogido por Gardiner, el ideograma que muestra una cara de frente (fig. 45), junto a la habitual representación de perfil, cuyo ideograma también fue recogido por el autor (fig. 46).

	
Figura 45. Símbolo jeroglífico D2 para “rostro humano de frente”, también significa “finalidad” (Gardiner, 1994, p. 486)	Figura 46. Símbolo jeroglífico D1 para “cabeza humana de perfil”, determinativo de “cabeza” (Gardiner, 1994, p. 486)

Dos personajes del grupo marcan el ritmo con sus manos, lo que es habitual en otras escenas musicales (Hickmann, 1958, pp. 96-127; Dominicus, 1994, pp. 165-167). La importancia que la profesión musical tiene para el ritual, denota que las mujeres que se dedican a ella gozan de un estatus especial (Koch, 2012, pp. 185-199), incluso algunas pertenecen a la familia real (Emerit, 2013, p. 10). En las escenas, parientes del difunto también fueron representados como arpistas, bailarines, cantantes u otras figuras similares, desde el final de la V Dinastía (Harpur, 1987, p. 256), pero a nivel iconográfico las figuras femeninas tienen una destacada presencia en las escenas de las tumbas (Sourouzian, 1999, pp. 151-167; Lieven, 2006, pp. 355-360), frente a los personajes masculinos (Manniche, 1991, pp. 40-45,53).

La función exacta de la música aún no está clara, pero es habitual en las escenas (Harpur, 1987, p. 253), como también lo es la danza, que junto a la música, es un elemento relacionado con la muerte y el renacimiento del difunto en el *Más Allá* (Emerit, 2013, pp. 8-9), según se infiere de su recurrente presencia en las escenas del cortejo funerario (Lexová, 1935, p. 13). En este sentido, un dios asociado al baile es Bes, cuya figura se representa en objetos depositados cerca del difunto, para que promueva con su danza la regeneración y la vida.

Las manos de los músicos adquieren una importancia especial, al ser representadas generalmente con gran detalle anatómico. Los dedos se representan describiendo un movimiento secuenciado y ordenado, que al doblarse y desdoblarse, forman una estructura en espiral, capaz de sugerir el movimiento preciso para tocar un determinado instrumento, como puede observarse en la Tumba de

Nakht (TT 52) (fig. 47). Llama la atención, por un lado, la aguda observación y la sensibilidad del artista (Manniche, 1997, p. 204), y por otro, la importancia que pudo tener para el difunto la detallada representación de las manos de los músicos como medio o canal de conexión con lo sagrado.



Figura 47. *Representación detallada de los dedos del arpista.* Tumba de Nakht TT 52 (N. de G. Davies, et al., 1917, lám. XV)

A veces los arpistas se representan con los ojos cerrados, quizás para indicar un determinado estado psicológico que le ayude a concentrarse en la melodía (Schlott, 1996, pp. 55-60), o con una venda en los ojos (Manniche, 1978, pp. 13-21), lo que puede debilitar la teoría de la ceguera de los arpistas. Se trata de personajes relevantes para el culto, cuya imagen parece un símbolo de estatus, lo que ascribe al propietario de la tumba al grupo social deseado (Robins, 2016, p. 201). El difunto también eleva su categoría cuando por un lado representa en sus paredes a figuras sofisticadas llenas de energía y vitalidad (Robins, 2016, p. 201), en ambientes prósperos y lujosos (Bryan, 2001a, p. 38), y por otro lado, estas figuras están cargadas del valor de una larga tradición simbólica condensada por las generaciones anteriores (Robins, 2010, pp. 203-204, 208).

Por su parte, la importancia del arpista parece radicar en la relación que existe entre él y la diosa Hathor, en cuyos rituales, le dedica una serie de cánticos (Parkinson, 1991, pp. 126-127). Otros arpistas exaltan al difunto (Sethe, 1928, p. 87) o interpretan la “Canción del Arpista” (Emerit, 2013, p. 9). En contrapartida a este glamour, surge el concepto del “arpista depravado”, referido a la falta de talento y otras malas virtudes como la glotonería, que se infiere por el sobrepeso que muestran estos personajes en muchas escenas, aunque otros especialistas creen que esto se debe a una posible castración en la vida real (Collombert, 2003, pp. 29-40; Thissen, 1989, pp. 227-240).



#### 5.1.4. Amenhotep III

A partir de la última parte de la Dinastía XVIII, la importancia del rey como intermediario entre los hombres y los dioses (Assmann, 1989), experimenta una tendencia a la baja, a la misma vez que Amenhotep III reivindica su condición divina por encima de la monárquica, asociándose al sol a través del proceso denominado deificación solar o “solarización” (Grimal, 2004, p. 245), sinergia conceptual religiosa que culmina con Akhenaton (Johnson, 2001, p. 94). La creciente importancia del carácter astrológico de los dioses, como es en este caso el emergente dios Aton, no es extraña. La tradición religiosa egipcia contempla la presencia divina en el firmamento, como lo atestigua por ejemplo la trayectoria lunar-solar del dios Osiris (Cauville, 1988), o la asimilación de Osiris en la estrella Orión (Belmonte Avilés, 2000, pp. 109-136). En el techo de la tumba de Senenmut TT 353; en la tumba del propio Tutmosis III, cuyo techo de fondo azul se decora con estrellas amarillas; en el *Ramesseum* de la Dinastía XIX (1250 a.C.); o en la tumba de Seti I, en la Dinastía XIX (1300 a.C.) (Pogo, 1930, pp. 301-325), se observa el interés de la religión egipcia por conceptualizar a los dioses, a través de las decoraciones celestes, que podrían ser por otro lado, las precursoras del sistema zodiacal de fines del imperio egipcio y principios del romano. Síntoma de ello son los diseños de estas decoraciones, cuyos trazos circunscriben entre las estrellas del firmamento a las antiguas y divinas formas animales, identificadas con algunos dioses egipcios y romanos (Lull García, 2011; Biot, 1823). Para los egipcios, las observaciones de los astros comienzan a ser muy importantes a partir del Reino Nuevo, puesto que a través de los ciclos que evidencian, pueden fundamentar astrológicamente la agricultura, y por extensión, la religión (Lull García, 2011, pp. 15,61). El sol por su parte, pronto se relaciona con la renovación constante del humano (Robins, 2010, p. 130), y los solsticios, con los muertos.

##### 5.1.4.1. Movimientos controlados. La prestancia de la tradición

Paralelamente al interés de Amenhotep III por “solarizarse”, le sigue el interés por mostrarse joven y fuerte, para lo que utiliza el estilo más regio posible en sus representaciones, lo que puede observarse en las escenas de las tumbas de los nobles. Después del año 30 del reinado del monarca, uno de los objetivos del arte, es conmemorar las fiestas jubilares o Heb-Sed para legitimar su propia condición real. Para ello, el rey junto a Amenhotep, Hijo de Hapu, y sus escribas, va en busca de la versión más genuina y auténtica de dichas ceremonias (Berman, 2001, p. 18; Schnusenberg, 2010, p. 32; Kozloff, 2012, p. 183). Utilizar la expresividad del pasado es un modo que los reyes egipcios han utilizado recurrentemente para continuar la ideología de los fundamentos monárquicos (O’Connor, 1983, p. 189), como se detecta en los movimientos un tanto abruptos de la danza de unas bailarinas en una

escena de la tumba de Kheruef TT 192<sup>27</sup> (Nims et al., 1980, Porter y Moss, 1970, pp. 298-300; Hodel-Hoernes, 2000, pp. 179-202; Dorman, 2009, pp. 65-82; Gardiner y Weigall, 1913, pp. 32-44; Habachi, 1963, pp. 325-350) (fig. 48).



Figura 48. *Bailarinas en la ceremonia de jubileo de Amenhotep III*. Tumba de Kheruef TT 192 (Nims et al., 1980, lám. XXXIV)

Según los especialistas, los antiguos registros del Heb-Sed marcan un refinamiento del estilo de este momento. Las formas más tradicionales se combinan con las influencias de Nubia y Oriente Próximo (Kozloff, 2012, p. 2), matizando la expresividad figurativa (Donadoni, 2002, p. 230). La representación del cuerpo por tanto se relaciona con un naturalismo maduro, sereno y clásico (Johnson, 2001, p. 64), (Nims et al, 1980, pp. 138-146, lám. 33-40; Johnson, 2001:64), lo que se convierte en un nuevo estilo impuesto desde arriba, que va a influir en las escenas de algunas tumbas privadas de la transición entre Amenhotep III y su hijo Amenhotep IV (Berman, 2001, p. 18). Tumbas como la de Khaemhat TT 57<sup>28</sup> (Kozloff y Bryan, 1992, pp. 21-23; Gardiner y Weigall, 1913, pp. 6-44; Loret, 1889, pp. 113-132; Pino Fernández, 2005, pp. 95-106; Porter y Moss, 1964, pp. 113-119; Seton Williams y Stocks, 1993, pp. 583-584; Wasmuth, M., 2003, p. 91, Nims et al., 1980, p. 40; Sakurai et al., 1988, pp. 3,7, fig. 9. láms. XLV, XLVI, XLVII, XLVIII), la de Kheruef TT 192 y la de Ramose TT 55, son ejemplos de ello. A su vez, la tumba de Ramose TT 55 va a servir de referencia para otras tumbas posteriores (Aldred, 1993, p. 174; Manniche, L., 1997, pp. 173, 198) e incluso para templos de Tebas.

#### 5.1.4.2. Juventud

Uno de los valores en alza que promueve el rey Amenhotep III, es la juventud por las prerrogativas de vitalidad que implica. Su propia divinización real convierte su individualidad antropomórfica, cuya

<sup>27</sup> También llamado Sena'a. Reinados de Amenhotep III - Amenhotep IV, Dinastía XVIII. Assassif, Tebas, Egipto, mapa V, A-C 2 (Kampp, 1996, pp. 480-483).

<sup>28</sup> (H'j-m-h3.t, M'hw, Chaemhet). Reinado de Amenhotep III, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa VI, E-4, g, 3 (Kampp, 1996, pp. 267-269).

característica más importante es la lozanía en tanto que es sinónimo de capacidad física y fortaleza, y en motivo para el arte figurativo (Malek y Miles, 1989). En una escena de la tumba de Kheruef TT 192, el rey junto a unos sacerdotes, exhibe la fuerza de sus brazos al elevar el pilar *Dyed* (Nims et al., 1980, p. 56) con unas cuerdas (fig. 49). El movimiento que realiza con la parte alta del cuerpo, hombros-brazos-tronco, resulta anatómicamente coordinado. También los dedos de las manos, como los del resto de personajes, se representan decididamente realistas, prestos para el movimiento y la acción inminente, demostrando, frente a cualquier tipo de adversidad como la infertilidad o la muerte, su buena salud y aptitud para el trono. A este bagaje triunfal hay que sumar los logros representados en la tumba de Paury TT 139<sup>29</sup> (Collins, 1976; pp. 18-40, Porter y Moss, 1964, pp. 252-254; Sakurai et al., 1988, pp. 3,9, figs. 1, 21, láms. 79, 80), como son las riquezas ofrecidas al dios Amon, obtenidas en sus relaciones internacionales (Manniche, 1997, p. 172). A través de la validación del buen estado físico y de las victorias obtenidas, el rey legitima su poder, exigiendo en contrapartida, al resto de personajes y al observador, la debida obediencia. En la tumba de Kheruef TT 192, dos personajes frente a él hacen gestos reverenciales un tanto extremos (figs. 49, 50). También en la tumba de Ramose TT 55<sup>30</sup> (N. de G. Davies, 1941; Gardiner y Weigall, 1913, pp. 6-44; Porter y Moss, 1964, pp. 105-111; Seton Williams y Stocks, 1993, pp. 583; Wasmuth, 2003, p. 90), y en un estilo muy próximo al amarniense, se ven estas reverencias tan acusadas (figs. 51, 52).

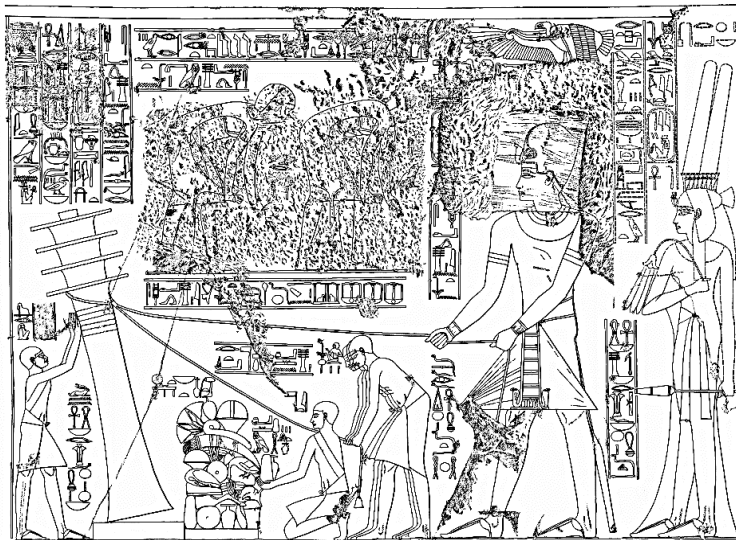


Figura 49. Amenhotep III utiliza su fuerza física, mientras dos sirvientes le hacen una reverencia. Tumba de Kheruef TT 192 (Nims et al., 1980, lám XLVII)


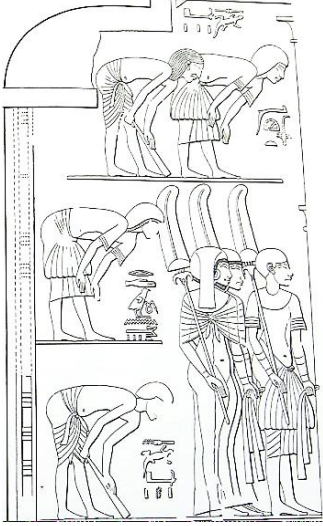



Figura 50. Figuras inclinadas (detalle de la figura 49). Tumba de Kheruef TT 192 (Nims et al., 1980, lám XLVII)

<sup>29</sup> (P3-jrj). Reinado de Amenhotep III, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa VI, E-4, f, 2 (Kampp, 1996, pp. 426-427, fig. 31).

<sup>30</sup> (R'-ms, R'-msjw). Reinados de Amenhotep III - Amenhotep IV, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa VI, E-4, g, 2 (Kampp, 1996, pp. 262-265).

El gesto de respeto extremo tiene un paralelo en el sistema jeroglífico, que también está recogido por Gardiner (N. de G. Davies, 1941) en el Grupo A, denominado “el hombre y sus ocupaciones” (fig. 53).

		
<p>Figura 51. <i>Figuras extremadamente encorvadas</i>. Tumba de Ramose TT 55 (N. de G. Davies, 1941, lám. XXXV)</p>	<p>Figura 52. <i>Sirvientes aún más encorvados que en la figura anterior</i>. Tumba de Ramose TT 55 (N. de G. Davies, 1941, lám. XXXII)</p>	<p>Figura 53. Símbolo jeroglífico A16, que significa “hombre sometido”, y determinativo para “reverenciar” (Gardiner, 1994, p. 479)</p>

En los relieves de las tumbas de Khaemhat TT 57, Kheruef TT 192 y Ramose TT 55, ahora libres de pintura (Nozomu, 2010, p. 212), se percibe un inesperado efecto plástico, que evidencia el turgente tono muscular de unos cuerpos en las antípodas de la decrepitud, como denota una escena en la tumba de Khaemhat TT 57 (lám. XVI) y otra en la tumba de Ramose TT 55 (lám. XVII). La juventud en las figuras femeninas de la realeza se representa con una acentuada “hiperflexión” en las piernas, síntoma del “Síndrome de Hiperlaxitud Articular” (SHA), recurrente en mujeres en edades más allá de la adolescencia, sobre todo en asiáticas y africanas (Menéndez Alejo, 2005, p. 1). Esta particularidad si bien remite a una patología física, en las escenas parece indicar frescura, adolescencia y fertilidad, según se puede observar en la tumba de Ramose TT 55 (lám. XVIII).

Por otro lado, no es raro pensar que los personajes se representen jóvenes, dado que la esperanza de vida en el Antiguo Egipto, debido probablemente a enfermedades infecciosas (Zink et al, 2002, p. 166), se sitúa entre los veinte y los treinta y cinco años de edad, dato que varía según la fuente. Aunque los integrantes de la élite, por lo general, viven algunos años más, la población común muere por varias razones, las mujeres frecuentemente por el parto, los niños por la elevada mortalidad infantil y los hombres por recurrentes accidentes laborales (Taylor, 2010, p. 16).



Lámina XVI. *Figura masculina con apariencia marcadamente juvenil.* Tumba de Khaemhat TT 57 (Loret, 1889, lám. III)



Lámina XVII. *Cuerpos jóvenes en la plenitud de la vida* Tumba de Ramose TT 55 (N. de G. Davies, 1941, lám. XLVI)



Lámina XVIII. *Marcada hiperflexión en las piernas de la reina Tiye.* Tumba de Ramose TT 55 (N. de G. Davies, 1941, lám. XXV)

Capítulo 6  
EXTERIORIZACIÓN DE LA EMOCIÓN

## 6. EXTERIORIZACIÓN DE LA EMOCIÓN

### 6.1. La nueva expresividad

Lo más llamativo de la figuración de las tumbas privadas amarnienses es que Amenhotep IV, más tarde llamado Akenaton, exalta unas partes corporales sobre otras, con respecto al estándar egipcio, como se puede observar en los conocidos “talatats”, ladrillos decorados bajo el nuevo estilo, con imágenes de Amenhotep IV y Nefertiti, hallados en los pilonos de los templos de Horemheb y Ramsés II, pertenecientes al Templo de Amenhotep IV en Karnak (Manniche, 2010, p. 14; Donadoni, 2002, p. 292; Dorman, 2009, 65-82). Se trata de una figura de tendencia “ectomorfa” (fig. 46), frente al tipo tebano “mesomorfo” y atlético, imagen de “salud, resistencia y fuerza” (Bruchon Schweitzer y Maisonneuve, 1985, p. 170) (fig. 47). Para crear esta nueva expresividad, Akenaton, como su precursor, utiliza la conceptualización tradicional del cuerpo, es decir, toma como estructura básica el perfil tebano habitual, que es en esencia un conjunto condensado de las ideas egipcias del mundo, al que incorpora la novedosa interfaz amarniana. La estructura canónica es capaz de absorber las novedades amarnianas, gracias a la flexibilidad que permite, ya que la línea del contorno se vuelve especialmente dinámica, orgánica y fluida. Por otro lado, la propia estructura incorpora dos unidades más de altura en la figura de pie, pasando de dieciocho partes a veinte, y en la figura sentada, de catorce partes a quince (Valdesogo Martín, 2011, p. 86).

A diferencia de los reinados anteriores que promovían sobre todo la expresión de las capacidades físicas, el arte amarniano además incorpora otras habilidades como las psicológicas, cuya expresividad impregna todo el cuerpo, lo que resulta demasiado íntimo para el decoro tradicional del arte tebano (Grimal, 2004, pp. 243-244), como se puede inferir de la escena de comida de la familia real amarniana en la tumba de Huya TA 1 (N. de G. Davies, 1905b, lám. IV). Pero además las figuras de la élite acusan un naturalismo inesperado propio de la clase trabajadora, lo que hace pensar que la expresividad de los personajes más humildes puede estar impregnando la gestualidad de las figuras de la clase alta, a pesar de la superioridad intelectual de ésta (Hauser, 1999, p. 40).

Esto hace reflexionar sobre el proceso que utiliza el artista amarniense para construir la figura, que podría explicarse en tres fases. En un primer momento, el artista observa el contexto que lo rodea (Yarza Luaces, 1991, p. 33; Donadoni, 2002, p. 275), para extraer algunos comportamientos y actitudes (Valdesogo Martín, 2011, p. 93), en una segunda fase, el artista analiza lo observado y comprende anatómicamente el movimiento, y en la última y tercera fase, lo comprendido se adapta al decoro tradicional (Valdesogo Martín, 2011, p. 93) y se incorporan también las características propias del arte amarniense, para finalmente plasmar el resultado en la plástica. El modelo resultante, es un

compendio entre el canon tradicional (fig. 54) y la expresividad amarniana (fig. 55), que va a representar tanto a la monarquía, como al resto de súbditos (Pérez Largacha, 2007, p. 352; Heffernan, 2010, p. 86), como se puede observar en las figuras de Meryra I TA 4 (fig. 56) y su mujer (fig. 57).

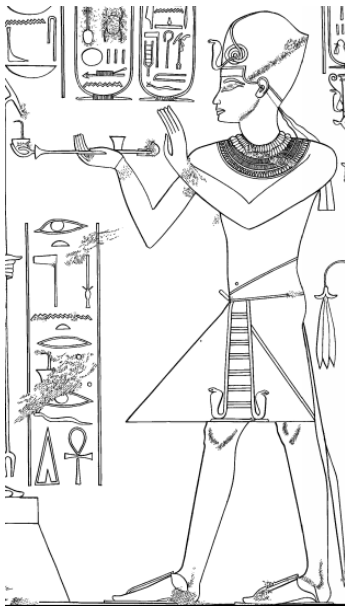


Figura 54. Amenhotep IV ofreciendo vino a Ra-Harakhti. Tumba de Kheruef TT 192 (Nims et al., 1980, lám. IX)



Figura 55. Amenhotep IV – Akenaton, adorando al disco solar. Estela fronteriza N (N. de G. Davies, 1908a, lám. XXXIII)



Figura 56. Figura masculina en la que destaca la cabeza y la barriga. Tumba de Meryra I TA 4 (N. de G. Davies, 1903, lám. XXXVII)



Figura 57. Figura femenina que presenta similitudes con la familia real. Tumba de Meryra I TA 4 (N. de G. Davies, 1903, lám. XXXVI)



Se podrían utilizar conceptos de la Cineantropometría para interpretar el tipo corporal amarniano, cuya constitución se caracteriza por la acumulación de grasa de tipo androide en la barriga, y por la forma de pera (Sirvent Belando y Garrido Chamorro, 2009, pp. 19, 175) en la zona gluteofemoral, lo que le confiere ese aire andrógino a los personajes masculinos, claramente apreciable en posición de bipedestación.

Por otra parte, este tipo figurativo denota cierta inestabilidad estructural causada por una acentuada hiperlaxitud o hiperflexibilidad en las piernas, como se puede observar en la propia pareja real, en una escena de la tumba de Penthu TA 5 (fig. 58). Esta particularidad figurativa también se detecta en reinados anteriores, aunque sólo en las figuras femeninas más distinguidas, como ya vimos. Provoca una excesiva curvatura hacia atrás, con lo que se pierde la alineación antero-posterior (Daza Lesmes, 2007, p. 254), así como el centro de gravedad, que debe situarse delante de la cadera a la altura del hueso sacro (Sirvent Belando y Garrido Chamorro, 2009, p. 49). No sabemos si la familia real estaba aquejada verdaderamente de hiperlaxitud, pero lo cierto es que el artista subraya y acentúa la forma de “s” de las piernas, convirtiendo este recurso plástico en una de las características más acusadas en la familia real. En otra escena de la tumba de Mahu TA 9 de los dos personajes que están en posición de bipedestación, uno presenta dicha inestabilidad, mientras el otro, con las piernas más flexionadas, parece más estable (fig. 59).



Figura 58. *Piernas de la pareja real, arqueadas hacia atrás.* Tumba de Penthu TA 5 (N. de G. Davies, 1906, lám, V)



Figura 59. *Desalineación corporal de la figura de la derecha.* Tumba de Mahu TA 9 (N. de G. Davies, 1906, lám, XIX)

Este nuevo planteamiento artístico provoca que los especialistas determinen dos estilos, el de Aton, promovido por Akenaton, y el de Amon, el clásico tebano, siendo la tumba de Ramose TT 55 en la que convergen las dos tendencias. La inclusión de Aton en la iconografía figurativa, parece rivalizar en un principio con el dios Amon, lo que es interpretado por unos como una disputa religiosa (Teeter, 2015, p. 340; Donadoni, 2002, p. 289), y por otros, como simples cambios políticos (Gestoso Singer, 2002, pp. 163-164). Lo cierto es que dichos cambios, promovidos por Amenhotep III al solarizarse, dieron lugar a un cierto deslizamiento religioso desde lo mitológico hacia lo filosófico (Laboury, 2009, pp. 77-85), como indica por otro lado, el auge celeste del denominado estilo palacial, que promueve la introducción de la luz y del color amarillo como referentes del sol (Hartwig, 2003, pp. 301-303). Esto pudo dar lugar a que su hijo Akenaton, buscara un nuevo compromiso con el dios, promoviendo sus propias innovaciones estilísticas (Gestoso Singer, 2002, p. 186). La conceptualización del dios preferido en disco solar, y la consiguiente pérdida de la corporeidad antropomorfa y zoomorfa de esta divinidad, sugieren la desaparición a nivel visual de la capacidad de acción del dios. El artista soluciona esto añadiendo unos rayos, en cuyo extremo final representa unas manos que ofrecen el símbolo Ankh a los reyes. Las manos en el arte egipcio hacen referencia a la voluntad del individuo (Robins, 1994, p. 33), lo que es utilizado por el artista para establecer una relación entre la imagen del disco, y los cuerpos humanos de los reyes (Ertman, 2009, pp. 89-94; Kemp, 1989, p. 265) (fig. 60), en cuyos rituales, Nefertiti adopta el rol principal (Redford, 1987, fig. 7).

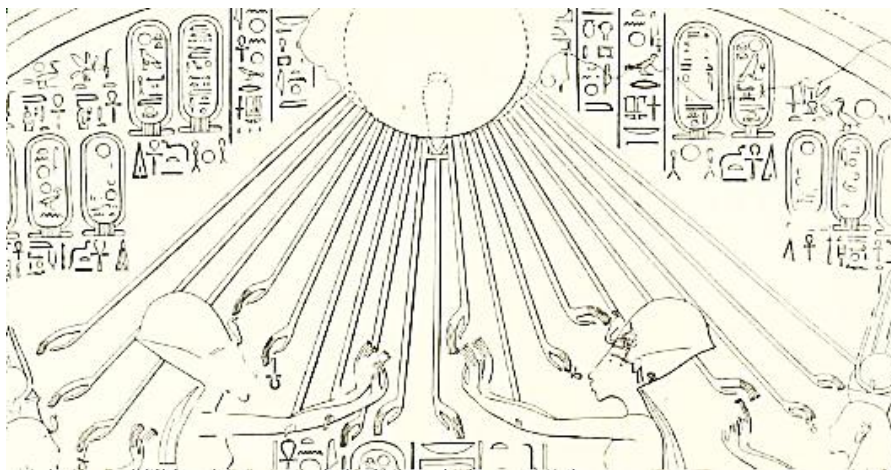


Figura 60. *El disco solar interactúa con los reyes y objetos a través de manos al final de los rayos. Estela fronteriza S (N. de G. Davies, 1908a, lám. XXVI)*

## 6.2. Dramatismo de la familia real

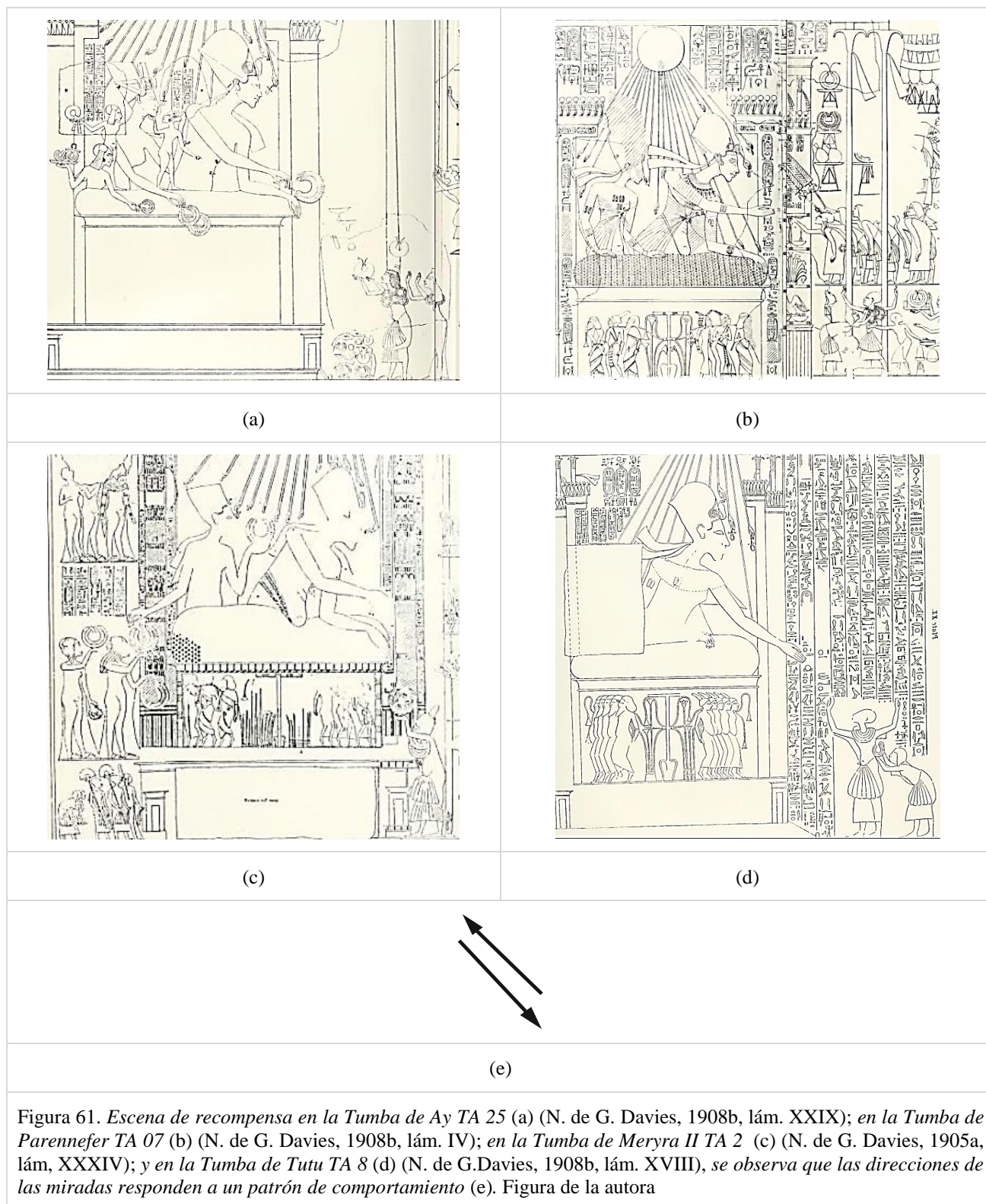
Hasta ahora, la representación egipcia no había sobrepasado los límites del cuerpo, pero la estrategia que utiliza el arte amarniense es la exageración corporal (Aldred, 1993, p. 180), por lo que la tradición bibliográfica ha descrito este arte como “caricaturesco”, “grotesco”, “deformado” y “caprichoso” (Erman, 1894, p. 405; Stevenson Smith, 2000, p. 278; Assmann, 1988, p. 18). El artista, tras observar la realidad, desarrolla un proceso de estilización (Spieser y Sprumont, 2004), que lo lleva principalmente a intensificar los rasgos del monarca, técnica artística que persigue la caricaturización de un retrato (Grose, 2011, p. 76; Columba, 2007, p. 24), convirtiéndolo en grotesco, si lo comparamos con la imagen tradicional de un rey egipcio y según las normas de “decoro” tradicionales.

En la escena de la llamada Tumba Real TA 26 (Martin, 1989, p. 38, fig. 7), construida originalmente para Akenaton, se observa el efecto de gran consternación que la muerte de una de las princesas, Meketatón, produce en sus padres (Gabolde y Dunsmore, 2004, pp. 30-33). La propia reina, inclinada hacia la princesa y con una mano en la cabeza, busca apoyo en el rey con la otra mano, que está en similar trance. El resto de personajes como hombres, mujeres, niñeras, y hasta un visir, interactúan con diferentes gestos emocionales dando muestras de desolación y desconsuelo, en un momento en el que el afecto por los niños se visibiliza en el arte (El-Shahawy, 2010, p. 243; Seco Álvarez, 2010, p. 161). La amplificación de las expresiones faciales, de los gestos y las actitudes, provoca la acentuación del dramatismo (Donadoni, 2002, pp. 300-304, Aldred, 1993, p. 174), técnica que los artistas han utilizado a lo largo de la Historia del Arte para superestimular al observador (Ramachandran. y Hirstein, 1999, pp. 15-51), es decir, cuando la expresividad de los personajes resulta familiar al espectador, se produce una transferencia desde la escena hacia fuera, con capacidad para conmoverlo.

## 6.3. Relaciones entre personajes

En la “Ventana de las Apariciones”, elemento retomado por Amenhotep IV para el desarrollo de las relaciones y recompensas a sus súbditos, como había hecho también su padre Amenhotep III (Kemp, 1976, pp. 81-89), tienen lugar una serie de gestos significativos entre el rey y sus funcionarios, no solo por las distancias que se determinan entre ellos, sino también por las diferentes alturas a las que se sitúa cada uno. En la tumba de Ay TA 25 (fig. 61a), el propietario y su esposa son recompensados con collares de oro por parte de Akenaton, al igual que Parennefer TA 07<sup>31</sup> (fig. 61b), Meryra II TA 2 (fig. 61c) o Tutu TA 8 (fig. 61d), que reciben dichos collares de mano de los sirvientes.

<sup>31</sup> Parennefer (TA 7), Copero del Rey y Superintendente de todas las obras de la morada de Aton, reinado de Amenhotep IV, Dinastía XVIII. Cementerio Sur, Amarna, Egipto (Weeks et al., 1978).



Si analizamos la interacción de los personajes en estas escenas, desde una perspectiva cinematográfica (Aparici, 2006, pp. 112-113), tenemos que el difunto, en su papel de recompensado con respecto a los reyes, está situado en un ángulo contrapicado, lo que denota una situación de inferioridad. Por su parte, los reyes, desde lo alto de la Ventana de las Apariciones, y con respecto al difunto, están situados en

un ángulo picado, lo que les da una posición de superioridad. Por otra parte, y teniendo en cuenta el uso del espacio en las relaciones humanas (Twitchell Hall, 1966), podríamos interpretar que entre los reyes y el funcionario se establece una distancia a medio camino entre la personal lejana y la social cercana, lo que es habitual en actos públicos de la vida real, por el bajo nivel de intimidad física que se crea. Sin embargo, el artista egipcio logra cierto calor emocional, quizás por el aumento de la expresividad de los reyes amarnienses, frente a la frialdad expresiva en los reinados de Tutmosis IV o Amenhotep III (Leigh Molyneaux, 2011, p. 124).

Los miembros de la familia real, aunque se muestran superiores al resto de la población, hacen gala de afabilidad y cercanía, según se puede interpretar de los gestos amigables que expresan con la parte superior del cuerpo, es decir, se inclinan, gesticulan con los brazos y las manos, o se apoyan en la baranda de la ventana. En la tumba de Ahmes TA 3, Akenaton y Nefertiti van en el carro real con una de sus hijas, y a la vez que el rey sujeta las riendas con las manos en puño, la reina se da la vuelta para mirarlo, mientras la princesa se agarra con el brazo al borde del carruaje (fig. 62).

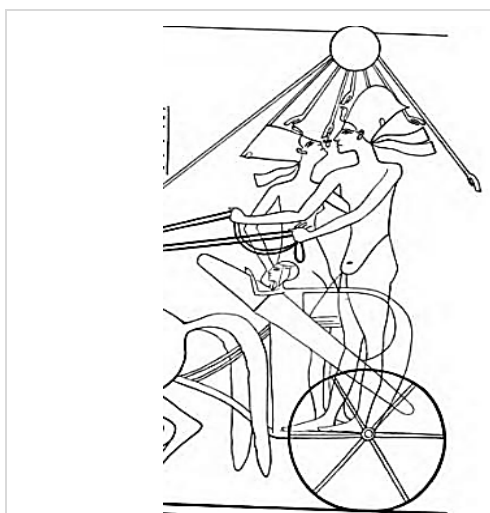


Figura 62. *Akenaton conduce el carro y atiende a Nefertiti.* Tumba de Ahmes TA 3 (N. de G. Davies, 1905b, lám. XXXIIA)

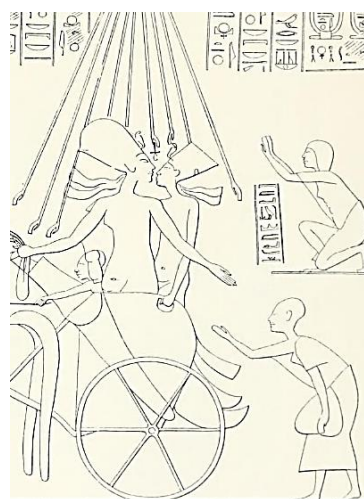
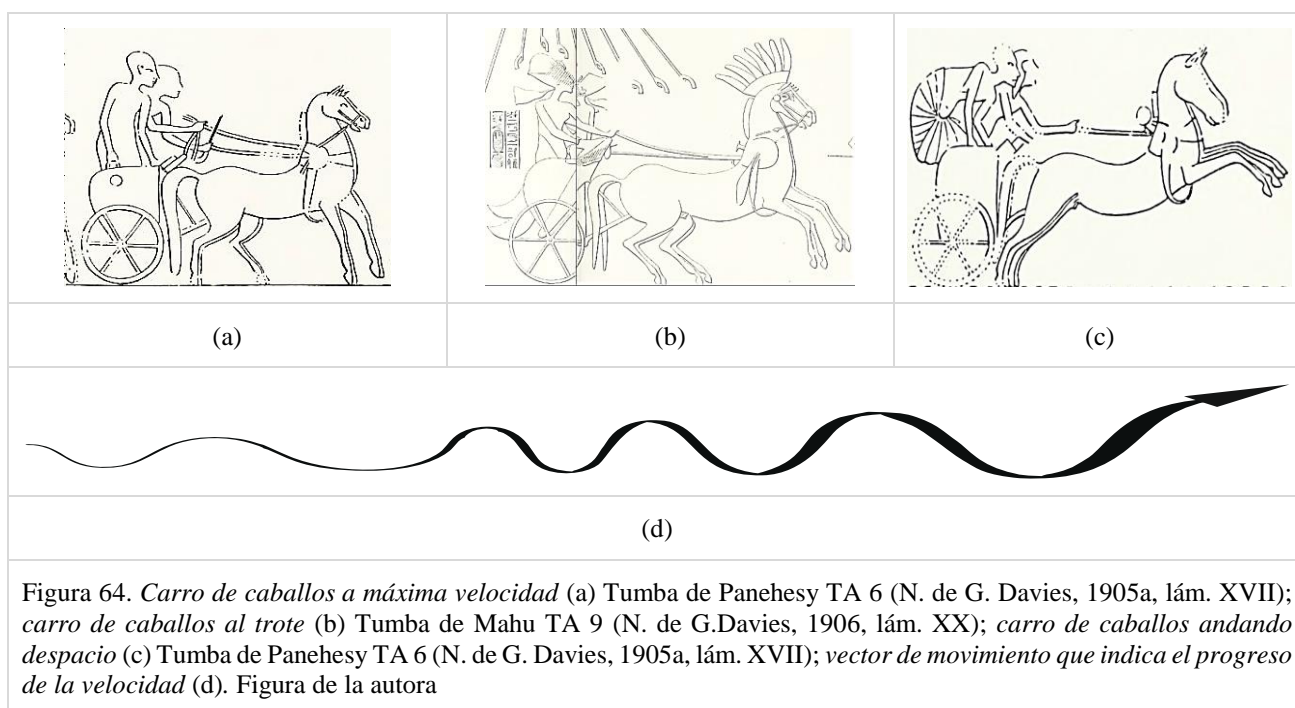


Figura 63. *Akenaton interactúa con un sirviente antes de partir en su carro con Nefertiti.* Tumba de Ahmes TA 3 (N. de G. Davies, 1906, lám. XXII).

En una escena similar en la tumba de Mahu TA 9, el rey se agarra con una sola mano, mientras se da la vuelta y mira a la reina, a la vez que con la otra mano hace una deferencia a un súbdito, que está detrás del carro (fig. 63). Las actitudes resultan notablemente familiares, a la vez que efectistas, puesto que en esta situación el matrimonio real exhibe un duelo de coronas cuando se miran, captando la atención del espectador. Como afirma Robins, esta parte del cuerpo es capaz de dotar de identidad a la figura (Robins, 1999, pp. 55-69; R.H. Wilkinson, 1995, p. 43). La cabeza erguida, en el ámbito teatral, es sinónimo de altivez y arrogancia (Prieto, 2001, p. 98), y para Akenatón y Nefertiti supone

un símbolo de poder, que mueven con total soltura y naturalidad, como si formara parte de su cuerpo, ya que el artista la proyecta hacia detrás y arriba, contrastando con el rostro, a su vez proyectado hacia delante, enfatizando el maxilar con respecto al cráneo, y formando el característico ángulo facial agudo de la familia amarniense. El efecto de supremacía se refuerza con la presencia de caballos, que, como símbolos de poder, aparecen de forma recurrente en las escenas funerarias privadas, como se puede observar en la tumba de Panehesy TA 6 y en la Tumba de Mahu TA 9. Estos animales los podemos encontrar en diferentes momentos de la marcha, es decir, a la carrera (rampante), escena en la que uno de los sirvientes que conduce a los caballos, adopta una postura de extrema velocidad (fig. 64a), al trote (fig. 64b), y andando más despacio (fig. 64c). Se trata de diferentes momentos que juntos componen el esquema del aumento del movimiento en función de la velocidad expresada.

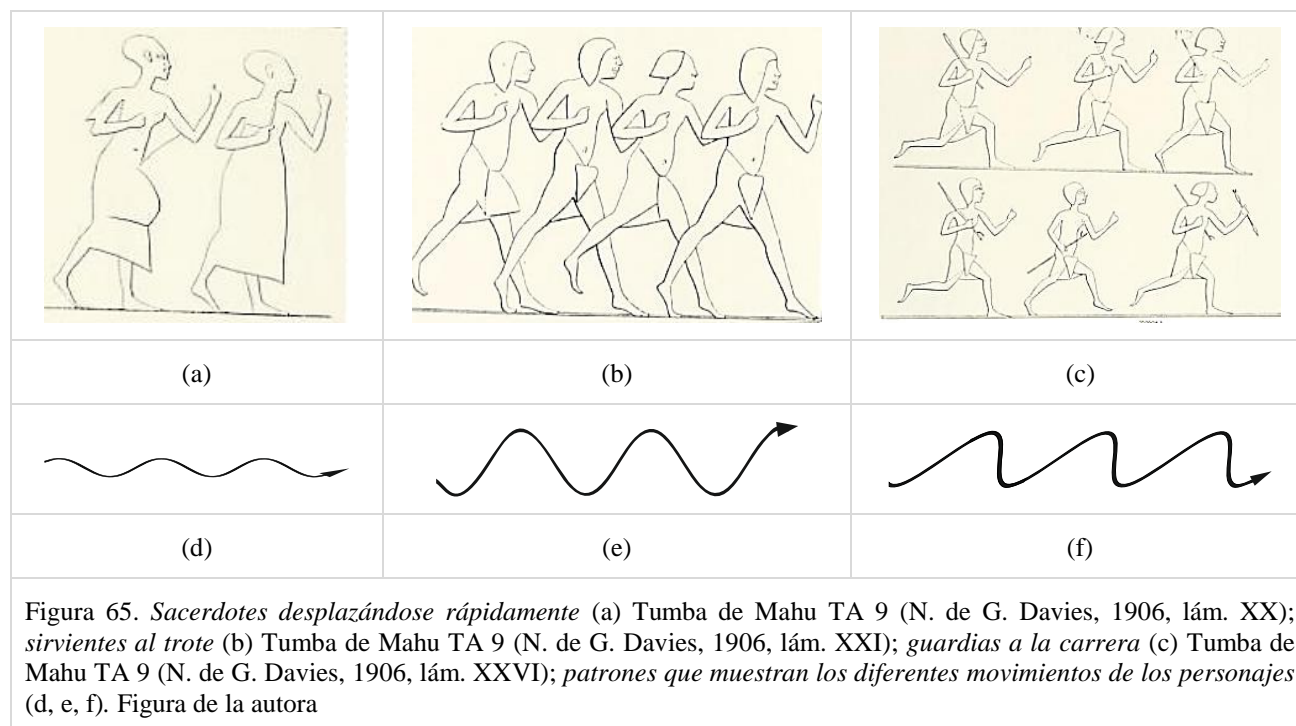


#### 6.4. El bíos escénico

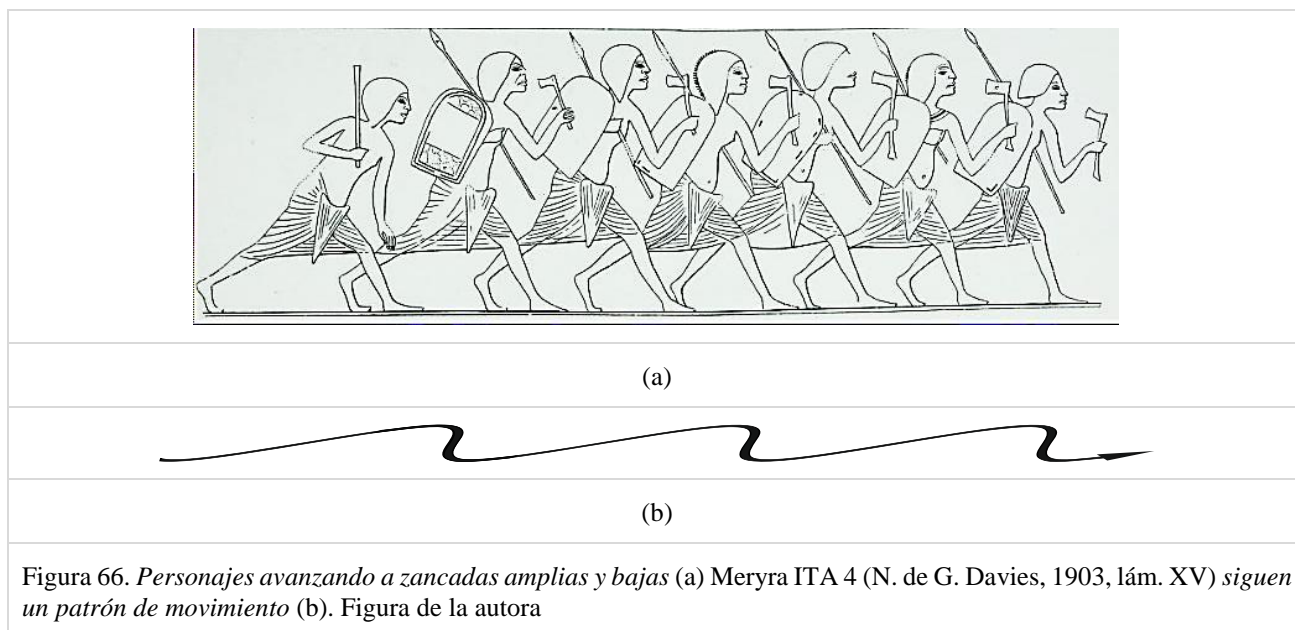
Este incremento en la intensidad del movimiento también se puede detectar especialmente en otros personajes que andan ajetreados de un lado para otro, desarrollando un dinamismo próximo al “bíos escénico”, terminología propia del ámbito teatral, relativa a la fluidez corporal que experimenta un cuerpo al moverse (Fons Sastre, 2012, pp. 177-197). Este dinamismo a veces parece rayar en el exceso, si lo comparamos con la expresividad de los períodos anteriores y posteriores al amarniense. Las figuras se muestran hiperactivas y ágiles, y van marcando un ritmo cuando se desplazan (Donadoni, 2002, p. 301). Sus gesticulaciones, poses y actitudes resultan sumamente realistas al espectador, ya que activan en él respuestas empáticas relativas a procesos de simulación de acciones, emociones y

sensaciones, que hacen que el gesto representado evoque la experiencia real de lo observado (Freedberg y Gallese, 2007, pp. 197-203).

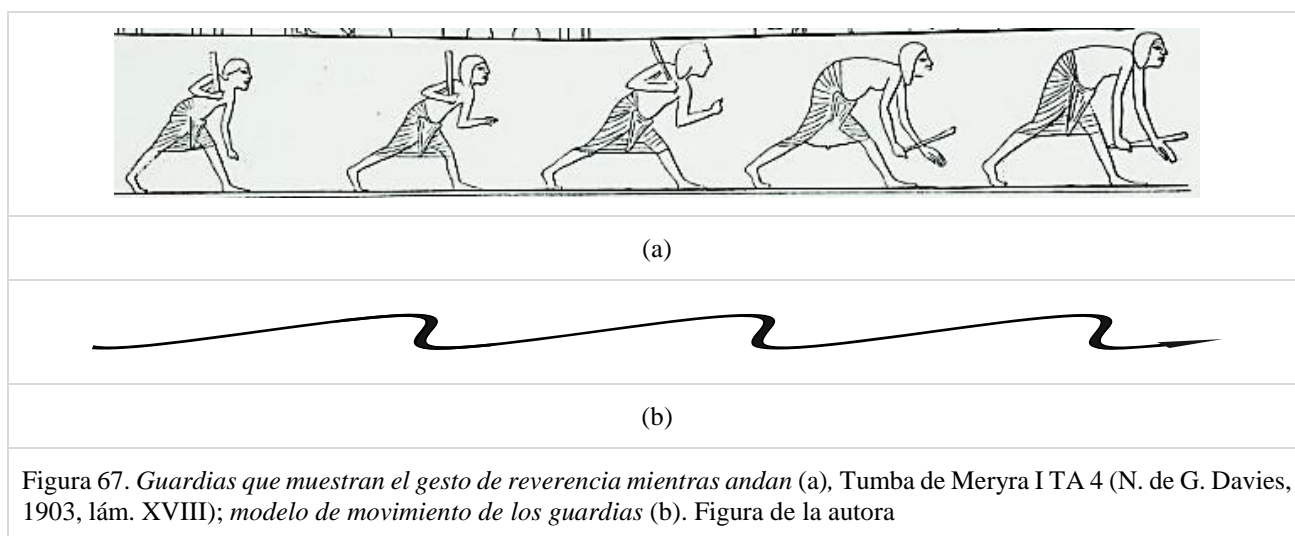
En otras escenas de la tumba de Mahu TA 9, algunas figuras se desplazan apresuradamente. Dos sacerdotes caminan rápidamente dando pasos cortos (fig. 65a), otros sirvientes van al trote describiendo una trayectoria similar a la de una pelota que bota rítmicamente (fig. 65c), y algunos escoltas de la monarquía corren dando grandes zancadas (fig. 65c).



En estos personajes, los pies adquieren un protagonismo especial, sobre todo el que queda detrás cuando el cuerpo avanza, puesto que delatan el movimiento, la velocidad. El pie delantero, por su parte, cuando pisa contra el suelo acusa el peso del personaje, consideración esta última apreciable en otras figuras de la Historia del Arte (Bordes, 2003, p. 61). En otras escenas de la tumba de Meryra I TA 4, se ve por un lado un grupo de personajes fuertemente armado y blandiendo armas en las manos. Se trata de guardias reales, que también van a la carrera en un trote amenazador, pero en una postura forzada hacia adelante (fig. 66).

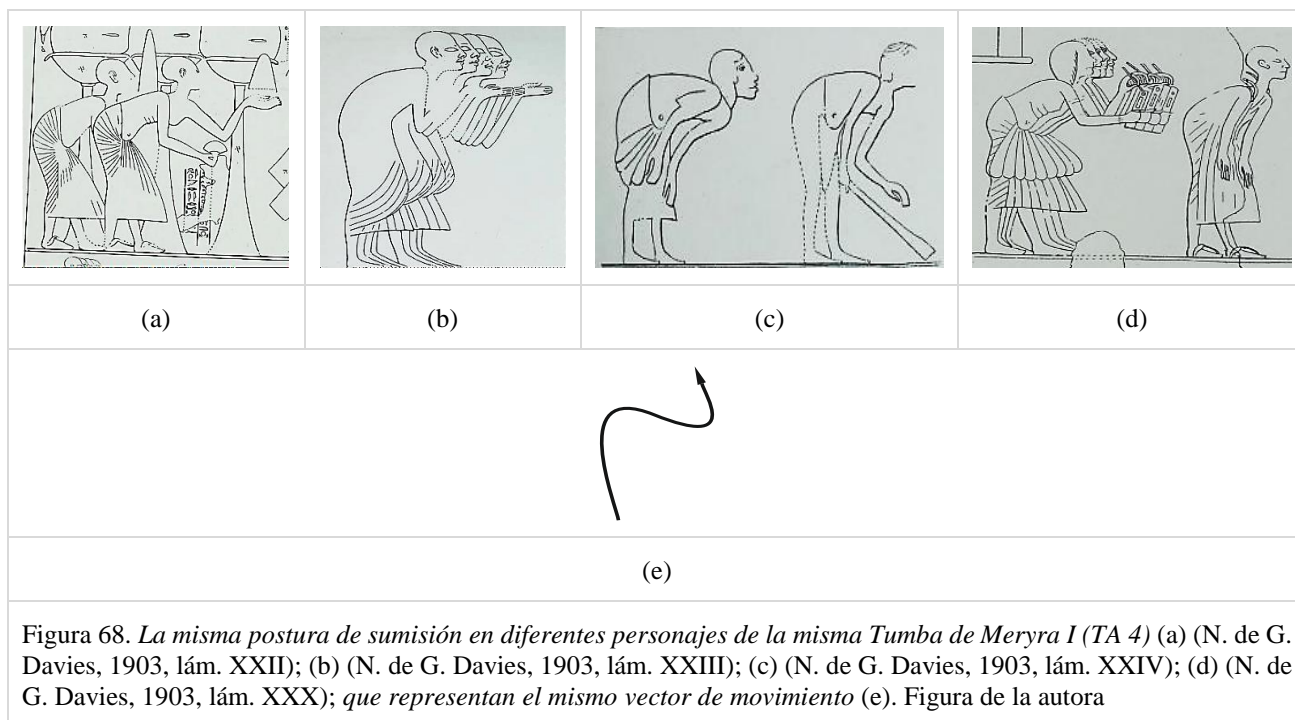


Y, por otro lado, también en la Tumba de Meryra I TA 4 otro grupo de guardias que también corren, todavía más agachados que el grupo anterior, da muestras de la evidente dificultad corporal que supone correr bajo esta fuerte exigencia reverencial (fig. 67).

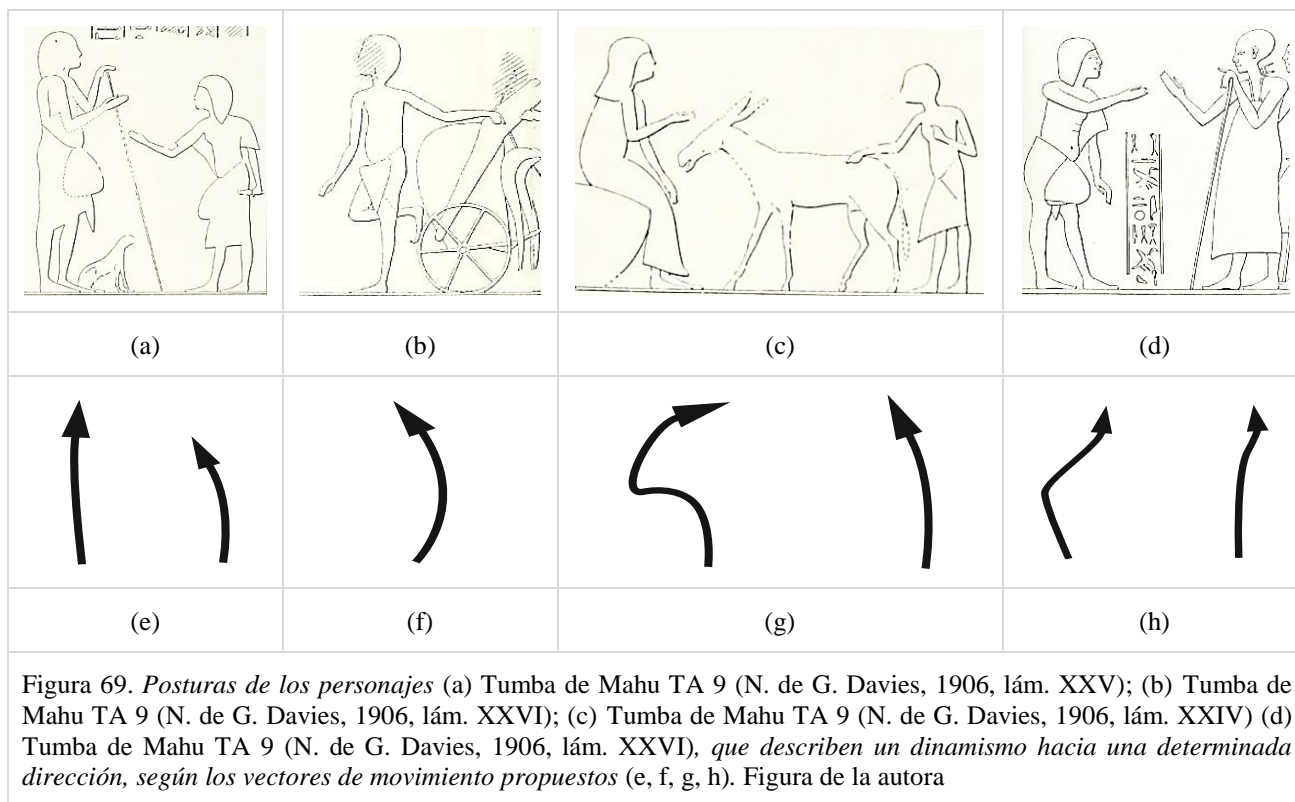


La postura reverencial es recurrente en las escenas amarnienses, y aunque ya se detecta en el período de Amehotep III, como ya vimos, parece alcanzar con Akenaton una mayor importancia. Se trata de una postura serpenteante y sinuosa en la que las figuras están quietas en posición de bipedestación, pero enseñando la espalda (Manniche, 1997, p. 203), aunque los personajes siguen activos con los brazos, las manos o la cabeza (fig. 68).





La interacción entre los distintos personajes es, en las representaciones amarnienses, un elemento que contribuye a reforzar y cohesionar el entramado general de las escenas, creando un contexto en el que las dinámicas principales están más relacionadas con la monarquía que con el propio propietario de la tumba (Leigh Molyneaux, 2011, p. 122).



A veces da la sensación de que los personajes hablan entre sí, intercambian gestos o simplemente están a la expectativa. Pero esta cohesión general no solo es producto de la composición de las escenas, sino también de la flexibilidad y organicidad que produce la cada vez menos utilizada cuadrícula de construcción, tan recurrente a principios de la Dinastía XVIII (Robins, G. y Fowler, 1994, p. 108). Así pues, el artista en la Tumba de Mahu TA 9 (N. de G., Davies, 1906) plantea los personajes como si fueran vectores de movimiento (fig. 69), como elementos capaces de señalar una dirección hacia donde fluye el dinamismo, algo que parece haber ido en aumento a partir de la segunda mitad de dicha dinastía.

Capítulo 7

RENOVACIÓN DEL DECORO TEBANO

## 7. DECORO TEBANO

### 7.1. El canon renovado

Con la desaparición de Amarna, los tres reyes que se suceden a continuación, promueven las antiguas costumbres rituales (Donadoni, 2002, p. 337) y recuperan el sentido mítico de la religión (Manniche, 1985, p. 108), las formas sagradas y los temas tradicionales (Michalowski, 1977, p. 223). El rey Tutankamon por su parte, promueve el llamado “Decreto de Restauración” (Pérez Largacha, 2007, p. 349), Ay, rescata las fiestas de ofrendas a los dioses y otros eventos litúrgicos como las procesiones, y Horemheb, considerado a menudo el artífice más importante de dicha restauración, mediador en los reinados de Tutankamón y de Ay (T.A.H. Wilkinson, 2011; Pérez Largacha, 1994, pp. 41-63; Pérez Largacha, 2007, pp. 349-350), reestructura y rentabiliza los recursos del país.

Sin embargo, no se erradica del todo la influencia amarniense, puesto que pervive junto al recuperado estilo tebano en la tumba de Neferhotep TT 49<sup>32</sup> (Cabrol, 1993; N. de G. Davies, 1921a, pp. 19-28; N. de G. Davies, 1933, vol. 1 y 2; Porter y Moss, 1964, pp. 91-95; Wasmuth, 2003, p. 88; Hodel-Hoenes, 2000, pp. 179-202). En las escenas de sus paredes se observa una mezcla de tradición canónica tebana y actitud amarniana (Manniche, 1997, p. 245), confluencia de estilos que inclina a los especialistas a considerar esta tumba como de transición postamarniana (Pereyra, 2011, p. 18).

En la escena de recompensa al difunto de la tumba de Neferhotep TT 49, la figura del rey Ay, se representa con un aire amarniense, en cuanto a la fluidez del gesto. El propio Neferhotep TT 49 luce algo de flaccidez en el estómago, una relación entre hombros y brazos ciertamente naturalista y una evidente capacidad del tronco para girar. En una escena de su tumba, Neferhotep TT 49 se agarra al carro que lo transporta, mientras el sirviente que lo acompaña conduce a los caballos controlándolos con las cuerdas que los sujetan. El artista representa a estos personajes con gestos precisos y fluidos, incluyendo a todas las partes del cuerpo, lo que indica su preocupación por reflejar la realidad del movimiento en su contexto (fig. 70). Si bien la capa amarniense más expresiva parece eliminarse, permanecen algunas soluciones plásticas (Stevenson Smith, 2000, p. 313), útiles para resolver ciertos problemas de la representación del movimiento. La pervivencia del estilo amarniano induce a pensar a algunos autores que quizá los artistas de este período eran los mismos que los de Akenaton, como apunta Vivas (Vivas Sáinz, 2016a, pp. 112-113). En la misma escena, la figura de la reina, por el contrario, se muestra especialmente hierática y distante, cuya estructura básica tradicional está

<sup>32</sup>(Nfr-HTP.) Reinados de Tutankamón - Ay - Horemheb, Dinastía XVIII. Khokha, Tebas, Egipto, mapa IV, D-5, D, 8 (Kampp, 1996, pp. 251-254).

despojada de las capas expresivas típicamente amarnianas, con lo que se diferencia sustancialmente de la representación del rey (fig. 71).

Sin embargo, en otras imágenes, las tradicionales diferencias entre hombres y mujeres parecen disminuir, puesto que están resueltas con una impronta muy similar, aunque la mano del artista no sobrepasa la realidad humana, y no exalta ninguna parte corporal concreta.

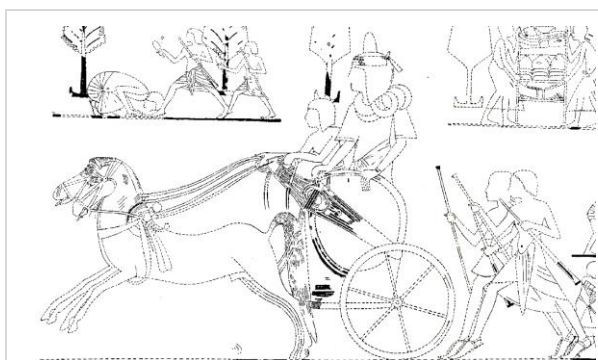


Figura 70. *Neferhotep se traslada en carro hasta su casa.* Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XVI)



Figura 71. *El contraste gestual entre el rey Ay y la reina se debe a los dos estilos expresivos en los que se representan.* Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 2, lám. I)

Frente a esta sinergia entre el estilo amarniense y el estilo tebano, los sacerdotes de la tumba de Neferhotep TT 50<sup>33</sup> (Bénédite, 1894, Hari, 1985; Manniche, 1985, vol. 2, pp. 105-108; Mond y Walter, 1927, pp. 26-28; Porter y Moss, 1964, pp. 95-97; Wasmuth, 2003, p. 89), aunque son personajes de líneas fluidas y precisas, heredadas del influjo amarniense, parecen estar representados bajo otros criterios, ya que sus figuras son altas, estilizadas, delgadas, sin barriga y con caderas estrechas, lo que hace pensar que el manierismo de Akenaton en esta tumba ha dado paso a otro tipo de expresividad, o como opinan algunos especialistas, al inicio del estilo ramésida (Hofmann, 2004, p. 37) (lám. XIX).

<sup>33</sup> (Nfr-HTP). Reinado de Horemheb, Dinastía XVIII. Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa VI, E-4, i, 2 (Kampp, 1996, pp. 254-255, fig. 121).



Lámina XIX. *Recompensa del difunto*. Tumba de Neferhotep TT 50<sup>35</sup>

## 7.2. Exaltación de la emoción

El recién recuperado decoro tebano parece incluir una vía de escape para las emociones intensas del grupo, como ya lo hiciera el arte amarniense, según se puede ver en las imágenes del cortejo fúnebre de la tumba de Neferhotep TT 49. El grupo de plañideras que acompaña al muerto hasta la tumba, se compone de los habituales personajes femeninos (fig. 72), pero también de personajes masculinos (fig. 73), que con gestos dramáticos se unen a las mujeres, en una actitud similar, cuya expresividad ha sido estudiada por Vivas (Vivas Sáinz, 2017b). Estos personajes utilizan los miembros superiores del cuerpo para expresar la acción central, es decir, levantan los brazos y se tocan la cabeza con pesar, aunque el grupo femenino muestra más variedad de movimientos que el masculino. En otra escena, algunas figuras se inclinan hasta el suelo, quizás para coger tierra y echársela por encima, puesto que la tierra es un elemento, como interpreta Vivas (Vivas Sáinz, 2017b, p. 1103), y como interpretó también Davies (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, pp. 39-40) que puede ser utilizado como parte del ritual funerario (fig. 74). Otro gesto funerario que pasa a la Historia del Arte a través de representaciones relacionadas con la muerte, es el de llevar los brazos hacia atrás.

<sup>35</sup> Bajorrelieve. *Anónimo* (Horemheb), 1319-1292 a.C., Dinastía XVIII, Reino Nuevo. Pared sur, Shaykh 'Abd al Qurnah, Tebas, Egipto, mapa VI, E-4, i, 2. Foto del original, identificador de imagen 35615, Archivo Ramésida de Heidelberg, extraído de <http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/heidicon/36/309/35615.html> (27/09/2017).

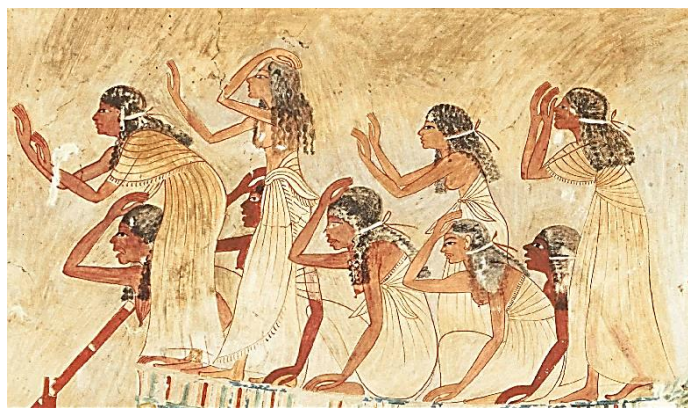


Figura 72. *Plañideras gesticulando sobre una barca funeraria.* Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 2. lám. IV)



Figura 73. *Figuras masculinas que lloran al difunto en otra barca ritual.* Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 2. lám. V)

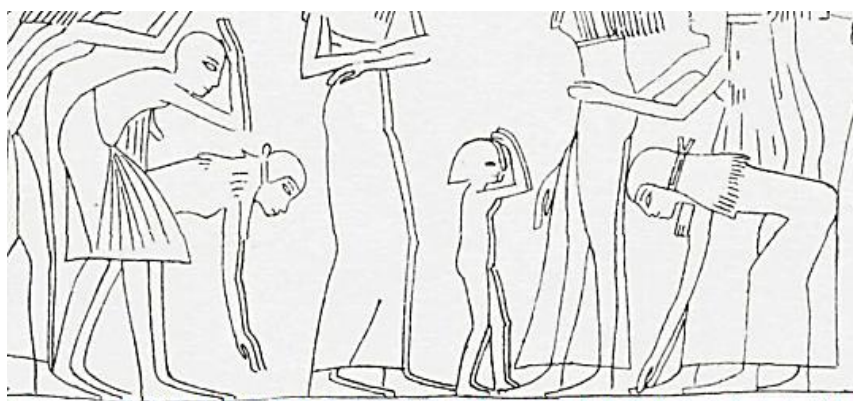
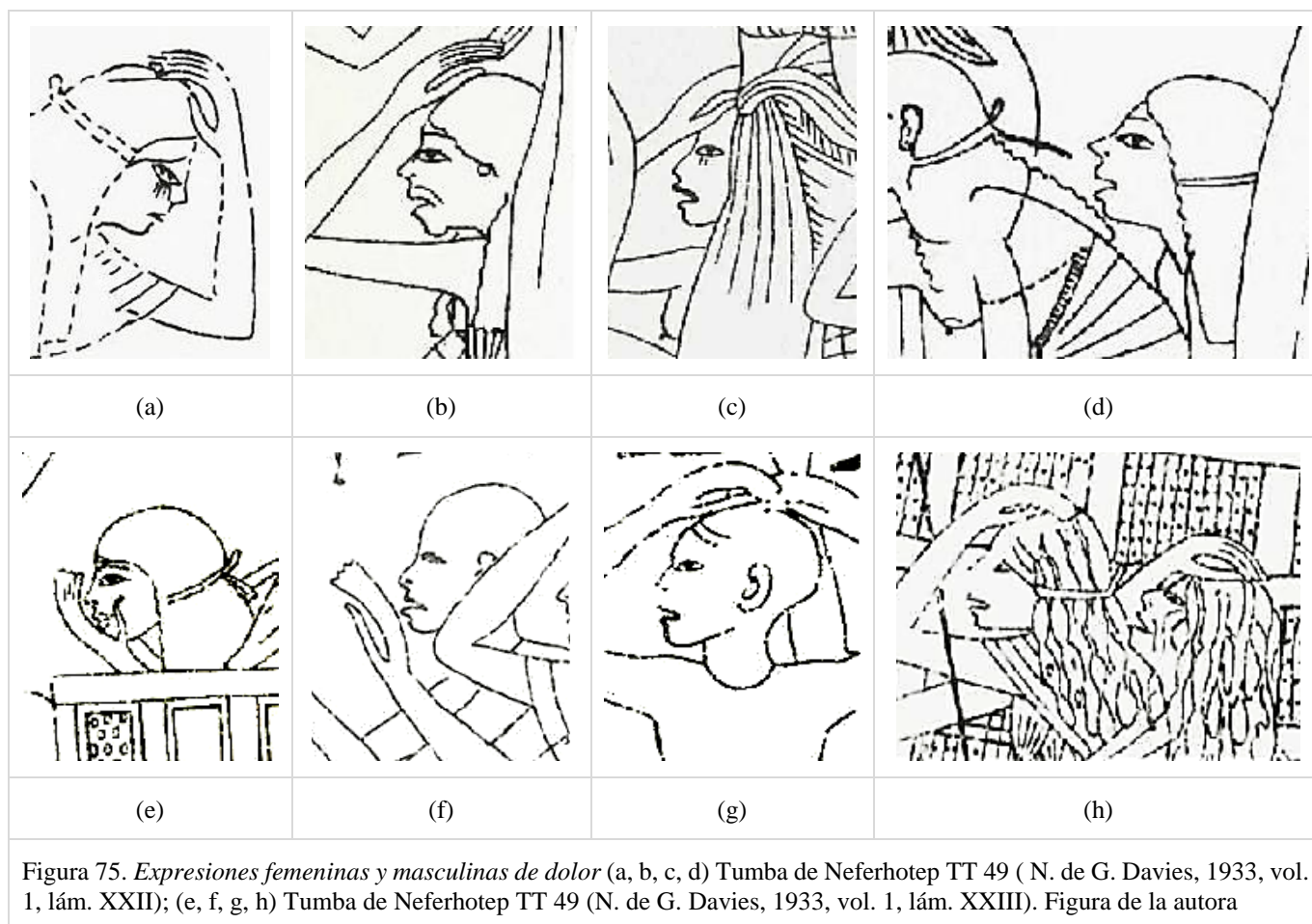


Figura 74. *Personajes del cortejo fúnebre que se inclinan hacia el suelo.* Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XXI)

La función de estos personajes que lloran al fallecido en la tumba de Neferhotep TT49, es escenificar el dolor y expresar la pérdida irreversible del difunto, en la medida en que el cuerpo físico deja de convivir en comunidad, para dar paso a la construcción colectiva de su memoria. En este contexto de exaltación emocional, proliferan las “Canciones del Arpista”, como las cantadas por el arpista de la tumba de Neferhotep (TT 50), muy populares en las tumbas del Reino Nuevo (Lichtheim, 2006, p. 115; Rice, 1999, p. 132; Osing, 1992, pp. 11-24), como único remedio ante la fatalidad de la muerte (Cenival, 1992, p. 115; Manniche, 1991, p. 32; Pérez Largacha, 2007, p. 350). El artista visibiliza la pena extrema del personaje, no solo a través del cuerpo, sino también mediante la expresión del rostro, para establecer algunas correspondencias entre emoción y actitud, entre interior y exterior, lo que permite al espectador conectar emocionalmente con las figuras (Hofmann, 2004, p. 15), e identificarse con ellas (fig. 75).



### 7.3. Nuevas relaciones entre el difunto y la realeza

Con respecto a la expresividad de los nobles, en este caso el dinamismo del difunto, se pueden detectar ciertos cambios en relación al monarca. Por un lado, aumentan de tamaño en la escena de recompensa, como Neferhotep TT 49 (fig. 76) y Huy TT 40<sup>36</sup> (N. de G. Davies y Gardiner, 1926, pp. 6, 18; Porter y Moss, 1964, pp. 75-78; Seton Williams y Stocks, 1993, pp. 590) (fig. 77), llegando a medir prácticamente lo mismo que el rey, frente a la costumbre amarniana de reducirlos hasta empequeñecerlos notoriamente.

Por otro lado, se produce una inesperada cercanía física entre ellos, superando la distancia que separa al monarca de su súbdito, lo que supone otra diferencia con las escenas de Amarna. En este sentido, Neferhotep TT 50 es recompensado por el propio rey Horemheb, que es de origen militar (Leigh

<sup>36</sup> (*Jmn-htp, Hj*). Reinado de Tutankamon, Dinastía XVIII. Qurnet Mura'i, Tebas, Egipto, mapa VIII, F-3, h, 3 (Kampp, 1996, pp. 233-235, fig. 133).



Molyneaux, 2011, p. 125), y Huy TT 40 se adentra en el espacio íntimo de Tutankamón (figs. 77, 78c), situaciones ambas de gran cercanía, circunstancia que a veces es interpretada como el declive del concepto divino de la monarquía, en favor de una idea más terrenal del faraón (O'Connor, 1983, p. 204; Clayton, 2006, pp. 137-140).

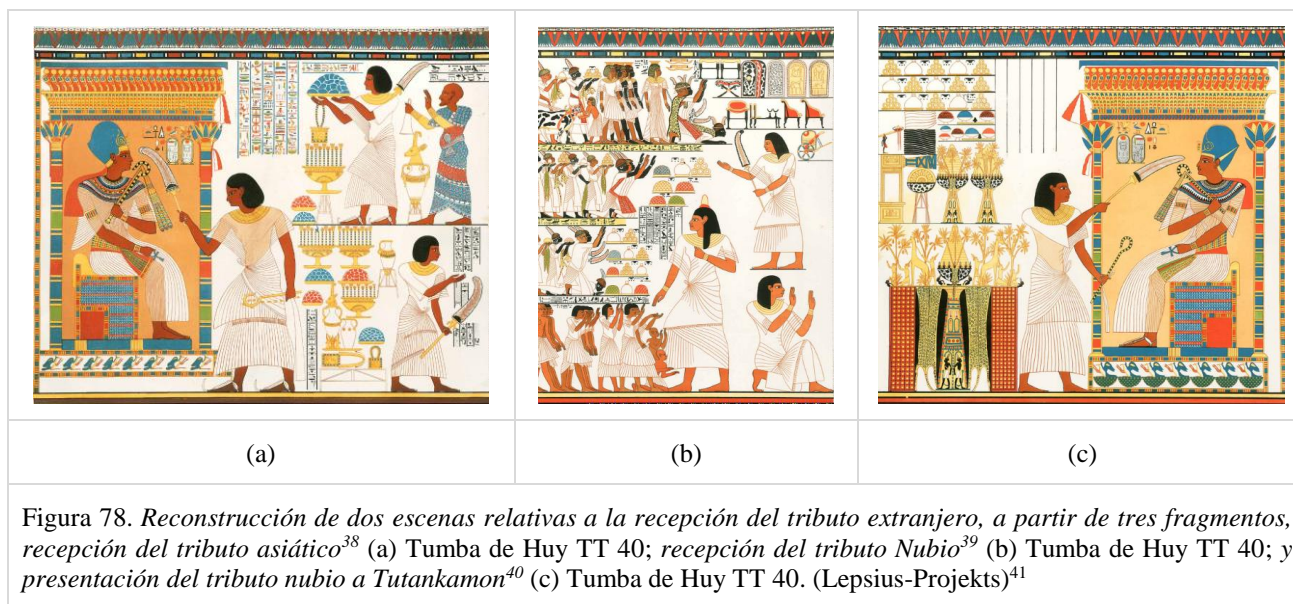


Figura 76. *El rey recompensa a Neferhotep*. Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 2, lám. I)



Figura 77. *Huy entra en contacto directo con Tutankamón*. Tumba de Huy TT 40 (detalle de la figura 78a) (N. de G. Davies y Gardiner, 1926, lám. XIX)

La importancia del difunto parece aumentar, y su presencia en las escenas también aumenta. Huy TT 40, en el contexto de otra escena relativa al tributo presentado a Tutankamón, se hace representar en múltiples localizaciones, en diferentes posturas y situaciones (fig. 78a). Por ejemplo, en el contexto del tributo nubio, se representa hasta cuatro veces, ante el rey, ante los extranjeros, y ante otros nobles (fig. 78b, c). Esta sucesión de instantáneas consecutivas de Huy TT 40 realizando fases diferentes de la misma actividad, podría indicar el paso del tiempo entre una tarea y otra, o lo que lo mismo, el progreso de la acción, como propone Lashien referida a otras escenas del Reino Medio (Lashien, 2011, p. 112).



Neferhotep TT 49, por su parte, reivindica sus propios privilegios al querer perpetuar los derechos adquiridos por sus antepasados (Pereyra, 2011, p. 23), para disfrutarlos en el Más Allá (Grose, 2011, p. 10). Así pues, el aumento de la importancia del difunto se traduce en la reivindicación de sus acciones, prerrogativas y derechos, siendo uno de sus objetivos constatar su capacidad para la gestión y la producción, así como conseguir la pervivencia de su personalidad, según atestigua la incorporación de su figura a las escenas de banquete hacia finales de la Dinastía XVIII (Kampp, 1996, p. 57). Una manera de hacer valer la propia personalidad es subrayar el rol que se desarrolla en el entramado performativo de las escenas.

En este sentido, la acción principal de Neferhotep TT 49 y su mujer Meryt-Ra en las escenas de su tumba, consiste en desarrollar el rol que parecen haber asumido en el contexto de la dinámica de dar y recibir, es decir, en la reciprocidad del “don y contradón” (Campagno, 2006, pp. 15-50), tan relacionada con los fundamentos del propio Estado egipcio y su realeza. La circulación de riquezas podría ser el fundamento principal de las escenas de la tumba de Neferhotep TT 49, a partir de la cual el matrimonio de Neferhotep TT 49 y Meryt-Ra ofrece regalos a los dioses (Manniche, 1997, p. 245), a Osiris y a Hathor (fig. 79a). A su vez, en el templo de Amon se le obsequia a Neferhotep TT 49 con el “bouquet de Amon” (Yomaha, 2009, p. 8), quien posteriormente se lo brinda a su mujer (fig. 79c).

<sup>38</sup> Extraído de <http://edoc3.bibliothek.uni-halle.de/lepsiuss/page/abt3/band6/image/03061150.jpg> (16/10/2017)

<sup>39</sup> Extraído de <http://edoc3.bibliothek.uni-halle.de/lepsiuss/page/abt3/band6/image/03061170.jpg> (16/10/2017)

<sup>40</sup> Extraído de <http://edoc3.bibliothek.uni-halle.de/lepsiuss/page/abt3/band6/image/03061180.jpg> (16/10/2017)

<sup>41</sup> Extraído de <http://edoc3.bibliothek.uni-halle.de/lepsiuss/start.html> (16/10/2017)

Por otro lado, la reina recompensa personalmente a Meryt-Ra (fig. 79d), y en contrapartida, Neferhotep TT 49 ofrece a los reyes otro símbolo de adoración (fig. 79b).

Esta sucesión de ida y venida de regalos, pone de manifiesto las conexiones no solo entre personajes, sino también entre grupos o conjunto de individuos pertenecientes a la élite, que se ponen en contacto para perpetuar el circuito de la riqueza (Gestoso Singer, 2002, p. 186). Por tanto, los gestos que el artista utiliza para representar el ofrecimiento y la recepción de regalos, siguen la lógica del decoro tradicional, aunque empiezan a desprender, como ya se ha anticipado, un halo naturalista, aún en las figuras regias.

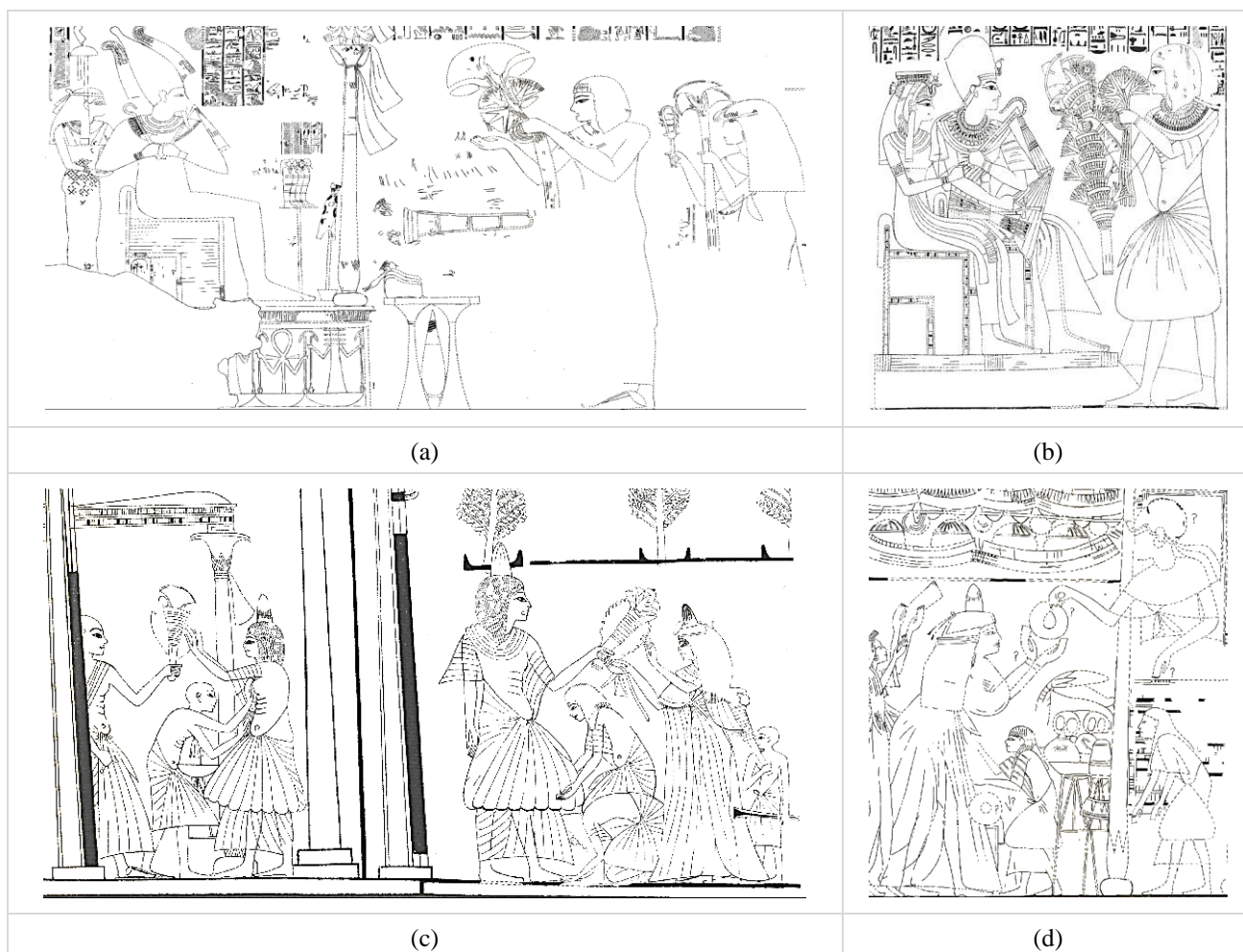
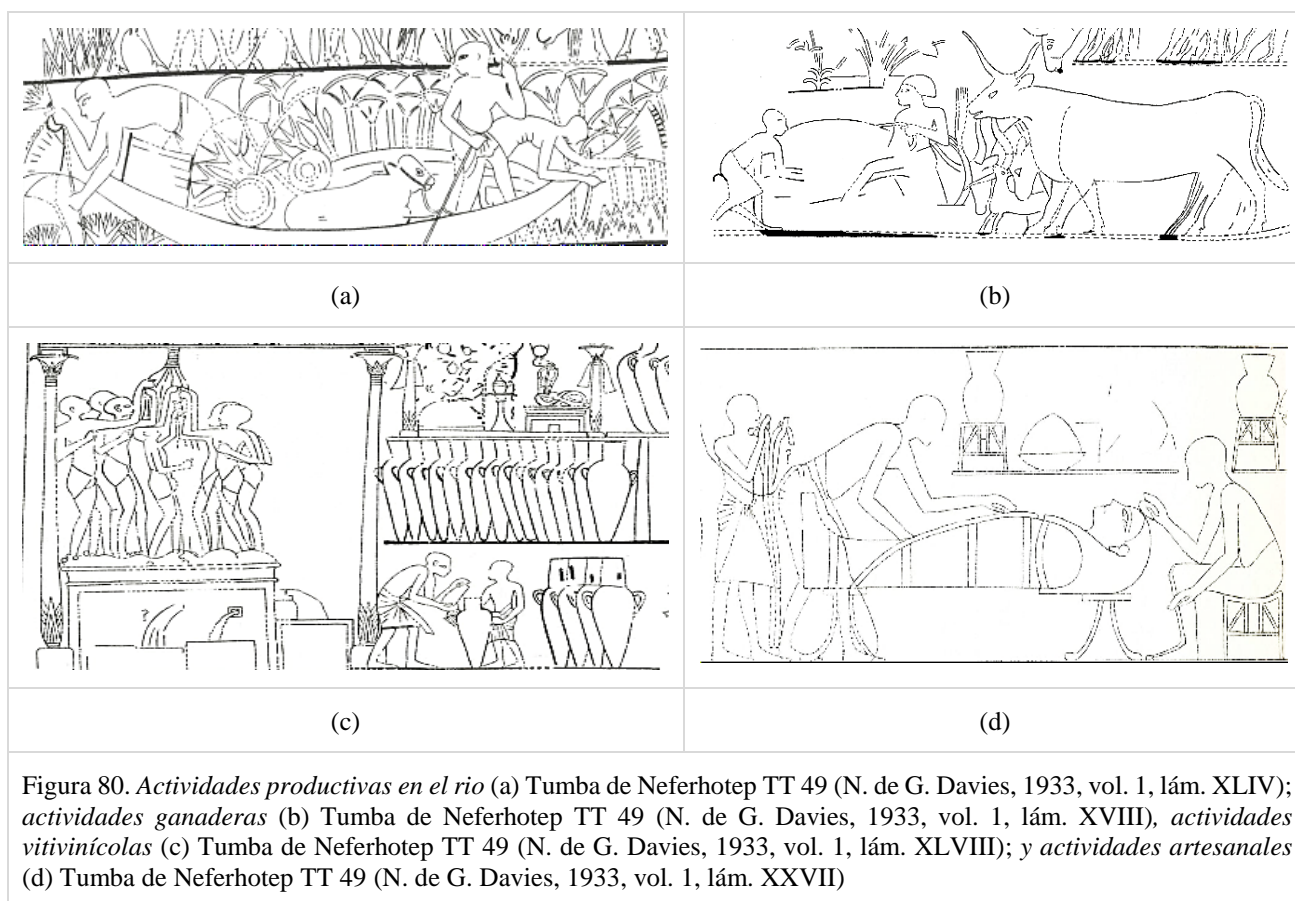


Figura 79. *Circulación de los regalos, en el circuito de la élite, en el que Neferhotep y su esposa hacen ofrendas a los dioses* (a) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XXX); *Neferhotep adora al Rey Amenhotep I y a su madre* (b) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. LI); *Neferhotep recibe un ramo de flores de Amon, que luego ofrece a su esposa* (c) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XLI); *la reina ofrece un regalo a Meryt-Ra* (d) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XIV)

En particular llama la atención la postura lateral, que parece haber entrado en el repertorio habitual de poses, aunque se puede detectar en las escenas desde el reinado de Tutmosis III. Se trata de una

disposición del cuerpo que facilita la conexión entre los personajes, ya que los sitúa de uno frente al otro, como se puede apreciar en el propio Neferhotep TT 49 (fig. 79c), y su esposa, cuyos hombros están totalmente de perfil (fig. 79d). La circulación de los bienes entre la nobleza y la realeza no sería posible sin la determinante aportación de la clase trabajadora. En este sentido, el conocido edicto promulgado por Horemheb (Kruchten, 1981, p. 253), permite suponer que tras Amarna, no sólo se reestructuran las costumbres religiosas (Donadoni, 2002, pp. 339, 343), íntimamente ligadas a las tradiciones, a los dioses y a los reyes, sino también las relaciones entre los distintos sectores de la población. Así pues, en las escenas también están muy presentes los personajes que desarrollan múltiples actividades relativas al sector productivo (Pereyra, 2011, pp. 18-19) (fig. 80). Se trata de escenas que evidencian la lógica del suministro, cuyos productos traídos por sirvientes van llegando al almacén del templo, siendo registrados por los escribas y finalmente almacenados.



Todo lo que comprende el abastecimiento del Estado, supone actitudes eficientes y serviles, y por tanto moralmente decorosas (Tefnin, 1979, pp. 218-244; Galán, 1994, pp. 81-86); Bryan, 1996, pp. 161-168; Hartwig, 2003, pp. 298-313). Frente a ellas, se plantean otras que son necesariamente indecorosas, y que son reprimidas. Se trata de personajes que han incumplido por ejemplo el pago de tributos, una

cuestión peligrosa para el Estado egipcio, cuya infracción es motivo recurrente de castigo, por lo que son golpeados por un oficial, a menudo delante de los escribas recaudadores de impuestos (fig. 81).

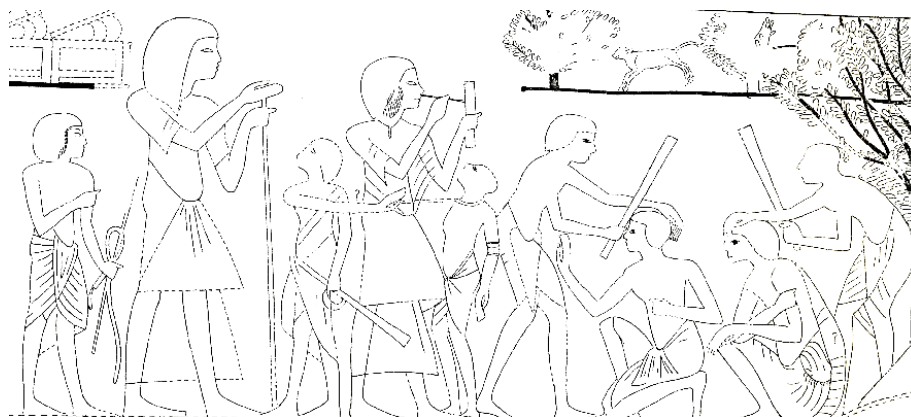


Figura 81. *Personajes que están siendo castigados ante el escriba*, Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XLIII)

Para mostrar actitudes eficientes, los artistas hacen hincapié en dibujar movimientos anatómicamente coherentes, puesto que, a través de ellos, es posible representar y dar a entender al espectador la ejecución perfecta de un producto o un servicio, como se desprende de algunas imágenes de la tumba de Neferhotep TT 49, en las que los trabajadores ultiman el mobiliario funerario, que los sacerdotes consagran para el entierro del difunto. En estas imágenes, los gestos aparentan ser precisos y ajustados a la actividad que se está desarrollando (fig. 82). La postura ladeada que adoptan algunos personajes, de la que ya se ha hablado, y que transmiten un cierto realismo iconográfico, permite el giro anatómico de los personajes, lo que sitúa al espectador en una narrativa claramente lateral, es decir, en una lógica representativa similar a lo que actualmente conocemos como plano secuencia.

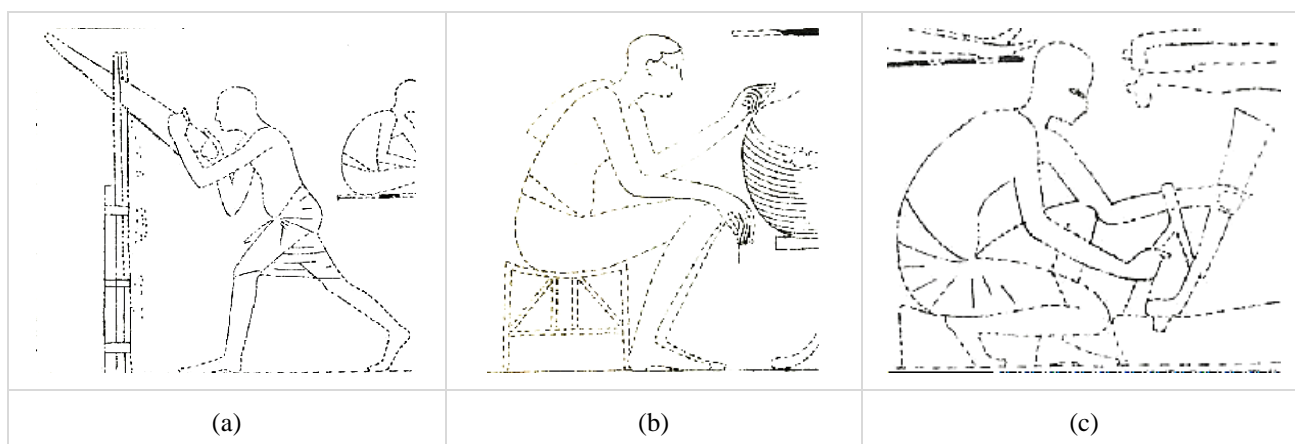


Figura 82. *Personajes que muestran movimientos dirigidos hacia una tarea específica* (a, b, c) Tumba de Neferhotep (TT 49) (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XXVII)

El artista intenta expresar gráficamente una actividad concreta lo más explícitamente posible, ya que su intención parece ser la de reproducir objetivamente el movimiento que contempla, pero no solo el de los trabajadores, sino también el de la élite, puesto que parece concluir que es posible aplicar a todos los personajes, un dinamismo naturalista que sea capaz de responder a las necesidades comunicativas y aclaratorias de una actividad, evento o suceso en el que intervenga el cuerpo humano.

Capítulo 8

CONCLUSIONES

## 8. CONCLUSIONES

Desde un punto de vista religioso, los egipcios necesitan expresar movimiento, dinamismo y acción para abordar, combatir y controlar las fuerzas del universo, la energía vital, el caos y el cambio. Para ello, la sociedad de la Dinastía XVIII busca diferentes fórmulas plásticas que representen los dos tipos de movimiento capaces de hacer frente a estas adversidades, el movimiento en “potencia” y el movimiento en “acto”. En esta línea, y partiendo de la tradición conceptual vitalista que impregna la figuración egipcia, nos hemos ocupado de señalar los aspectos físico-anatómicos que están operando en la gestualidad y en la indicación de movimiento de las figuras, lo que supone nuestra mayor aportación al estudio, y una novedad en el tratamiento de este tema.

### 8.1. La medida hierática

#### 8.1.1. Solemnidad

El objetivo inicial de la figuración hierática es lograr controlar las amenazas del entorno y regular la dinámica “vida-muerte-renacimiento” a través de una determinada actitud, que tiene que ver en gran medida con una supremacía espiritual. Esto se traduce en una expresividad sagrada, cargada de gran dignidad, gravedad, severidad y aplomo propios de una imagen victoriosa y poderosa. El hieratismo es una fórmula cultural, religiosa y plástica, por la que los egipcios pueden conmensurar la potencia del cuerpo y promover así una serie de gestos predecibles, cuya regularidad es capaz de reducir la incertidumbre ante lo inesperado, puesto que predispone al personaje a estados de alerta, y lo prepara para la acción inminente. El movimiento en potencia parece destinado a hacer frente a las fuerzas externas que el hombre no puede abordar sólo con su cuerpo físico, que es limitado e insuficiente. La expresividad hierática, en virtud de lo anterior, es una fórmula que perdura en el tiempo convirtiéndose en sagrada, en solemne. Así pues, se reserva a la monarquía y a la nobleza, cuya representación parece responder a una historia de la gestión de las emociones, por el componente conceptual, vitalista y mágico, que impregna la expresividad de su movimiento, y que lleva al artista a seleccionar, representar y trascender unas partes del cuerpo sobre otras.

#### 8.1.2. Hieratismo

En apariencia, las figuras hieráticas no muestran un dinamismo realista, ya que lo excesivamente expresivo resulta grotesco para las figuras de la élite en las representaciones funerarias de principios de la Dinastía XVIII. Es decir, en la postura de bipedestación, los pies se mantienen en el suelo, sugiriendo ideas de estabilidad y seguridad, lo que podría confundirse con una situación de reposo,



quietismo, falta de movimiento o una actitud relajada de la figura, cuando en realidad podría interpretarse como una fase en la que la figura se está preparando para la acción inminente, lo que permite planificar la gestión de la energía que va a ser requerida de un momento a otro. Se trata de una actitud de contención que refrena la actividad muscular superficial y elimina los desequilibrios e inestabilidades propios del comportamiento incontrolado.

El espectador por su parte percibe esta tensión, que identifica como una fuerza contenida a punto de liberarse, cuyo control asocia a personajes imperturbables, inaccesibles y casi sobrenaturales, ya que en ellos recae la responsabilidad de lo moderado, lo conveniente, lo moral y lo heroico, conceptos que se alinean a ideas de control. Sólo en la recta final de la Dinastía XVIII, la expresividad hierática aumenta el grado de naturalismo en los gestos de las figuras, en virtud de la gran capacidad que la anatomía tiene para hacer comprensibles las intenciones y las actitudes en el contexto social donde se crean.

### *8.1.3. Aumento de las facultades*

Sin embargo, existen otras formas de representar los movimientos y las acciones altamente dinámicos de la élite, según podemos inferir de lo estudiado a lo largo de este trabajo, sin comprometer, en virtud de los conceptos de moderación que mencionamos antes, el decoro y la expresión de lo solemne. Una fórmula a la que se recurre es aumentar las capacidades móviles a partir de la presencia de objetos y animales de los que se “extrae” mágicamente sus habilidades y facultades más características, por lo que el artista se afana en evidenciarlas con minucioso detalle, dando a entender así la funcionalidad a desempeñar por dichos animales u objetos.

También se utiliza esta fórmula para conmensurar no solo las fuerzas sobrenaturales, sino también las naturales y las sociales. Recordemos la escena de caza de Userhat TT 56 en el desierto, en la que los caballos, a través del gesto estereotipado de máxima velocidad, concentran todo el esfuerzo que es requerido por la acción que transcurre en el presente, o los otros animales de la misma escena a los que da caza el difunto, que se lanzan a una carrera trepidante por el desierto. Se trata de representaciones del movimiento en “acto”, es decir, de movimientos que transcurren en un instante determinado, fugaz y dramático, transitorio y acelerado.

Así pues, el egipcio se ve abocado a incluir en un repertorio de gestos regulares, conocidos y predecibles, un conjunto de expresividades tan insólitas y atrevidas, como naturales y reales, ya que resuelven algunos de los problemas de la representación de la acción física y de los cuerpos en movimiento en el contexto del devenir más inmediato de la vida.

## 8.2. Movimiento y sociedad

La práctica figurativa egipcia cierra el círculo de control sobre la realidad mediante los personajes de la clase trabajadora en los que delega un movimiento explícitamente anatómico, vital, naturalista, transitorio y repetido en el tiempo. Se trata de gestos que describen el desarrollo de un trabajo muscular a partir de actividades artesanales, agrícolas, ganaderas, etc., lo que podría ser otro ejemplo del mencionado movimiento en “acto”.

### *8.2.1. Movimiento como motor de trabajo*

Si bien la expresión de movimiento resulta perturbadora en las figuras de la élite, es a todas luces indicada en los personajes de condición servil y trabajadores de todo tipo, servidumbre, campesinos, artesanos, etc. Para señalar una movilidad más evidente, el artista superpone al esquema básico de la figura tradicional, una capa de expresividad más naturalista, cuyo dinamismo varía a lo largo de la Dinastía XVIII. Se trata de posturas anatómicamente funcionales que describen todo tipo de actividades manuales y corporales. En este sentido, podríamos decir que el canon, ante la necesidad de resolver los problemas plásticos planteados por la figura en movimiento, para los que no tiene previsto soluciones naturalistas, incorpora estos gestos que incluyen líneas que fugan hacia la profundidad, que son el resultado de la observación del artista.

Así pues, el artista logra extraer de la propia realidad dinámica y variada, los movimientos humanos colectivos e individuales, cambiantes, fluidos e intermitentes, en los que una parte del cuerpo se mueve, mientras otra se mantiene quieta, ya que todas a la vez no pueden desplazarse. Luego descompone estos movimientos y los despoja de las individualidades humanas, para extraer lo más relevante, obteniendo principalmente fórmulas convencionales de representación, pero también otras fórmulas que no entran en el repertorio, aunque se utilizan puntualmente en las escenas por originales, eficientes y eurítmicas, lo que supone un plus de originalidad para el difunto, como pudo ocurrir con la representación de la sirvienta de espaldas en la tumba de Reckmire TT 100.

Por tanto, el artista busca la mejor representación del movimiento y la imagen más explicativa posible, y juega con la tensión y el equilibrio para crear posturas de máxima operabilidad, es decir, brazos flexionados, hombros en escorzo, torsos girados y piernas que se adaptan a las diferentes alturas del suelo, lo que nos informa de la notable capacidad de adaptación que posee el sistema constructivo egipcio, que se utiliza tanto para representar a las figuras de la élite como de la clase trabajadora. Recordemos las escenas de baile, en las que los personajes a través de posturas tendentes a la

inestabilidad, sugerían movimiento al levantar una pierna, girar, inclinarse, etc., sin desvirtuar la esencia del perfil egipcio.

### 8.2.2. *Empatía*

El observador al contemplar la acción de los personajes experimenta el movimiento que observa mediante mecanismos de reflejo, tendiendo a imitar interiormente lo que ve, es decir, ver otros cuerpos en acción, produce una emoción estética que induce la sensación de movimiento, fenómeno utilizado intuitivamente por el artista egipcio para transmitir ciertas intenciones y emociones al espectador, promoviendo así movimientos socialmente convenientes. En las escenas se muestra una sociedad forjada sobre un fuerte entramado de relaciones y conexiones entre personajes de la misma franja social, pero también entre otras diferentes, a través de la interacción de dichos personajes. El objetivo de estas conexiones es proteger el delicado equilibrio del mundo, que se muestra frágil y susceptible de romperse si la conducta y acciones no se corresponden con el rol convenido.

En este sentido, la figuración egipcia de la Dinastía XVIII no busca el movimiento anatómicamente perfecto, sino el movimiento socialmente óptimo, socialmente eficiente, que permita una equilibrada combinación entre dinamismo y solemnidad, así como una adecuada relación entre los personajes. Por tanto, el movimiento y la acción de una figura van a depender de la expresividad de otra figura, como parece ocurrir en la creciente relación de cercanía entre Tutankamón y Huy TT 40, propiciado en parte por el mismo tamaño de los personajes, o también en el acusado gesto de reverencia de los súbditos ante la presencia de la imagen monárquica de Amenhotep III y Akenatón, o en las escenas de castigo en las que el personaje que castiga adopta el rol dominante mientras el amonestado que se estremece de miedo, adopta el rol de dominado.

### 8.2.3. *Explicitación de un cuerpo físico*

En este sentido, la imagen corporal se adapta cada vez más a unas intenciones concretas, por lo que la figura presenta una realidad anatómica que va en aumento, evidenciando su condición esquelética como soporte primordial, que provisto de articulaciones, permite el movimiento estructurado y mecánico. También muestra una condición muscular, que es la responsable de la forma y la continuidad externas y de ciertos movimientos como los giros.

El conjunto bien avenido de estas dos condiciones llega, hacia el final de la Dinastía XVIII, a un modelo corporal que integra movimiento, intencionalidad y solemnidad, y que incluye la representación de la clase dominante. La característica más llamativa de esta versión de la figura es la continuidad, cuya capacidad integradora nos revela la relación que existe entre las distintas partes del

cuerpo, pero también nos informa de la funcionalidad de cada una de estas partes, cuya importancia viene dada por la función que realiza en el contexto en el que se inserta. Un ejemplo de ello es la representación recurrente de los brazos extendidos hacia el mismo lado cuando se realiza una actividad, en la que el cuerpo queda de perfil con respecto al observador, y por tanto, los hombros en escorzo, integrándose en el conjunto del cuerpo por el efecto de continuidad de la línea figural. Así pues, el artista a través de la observación del movimiento real, sitúa en la figura y de la manera más eficientemente posible, cada parte del cuerpo.

### 8.3. Polaridad

La representación del movimiento experimenta algunos cambios durante la Dinastía XVIII, planteando algunas dualidades tales como hieratismo-expresividad, conceptual-realismo, etc. Al inicio del período, el artista tiene el objetivo de perpetuar la legitimidad a través de la representación de movimientos acordes a los ideales hieráticos, por lo que las figuras no necesitan mostrar nuevas posturas, adaptarse anatómicamente al contexto que las rodea ni evidenciar intencionalidad alguna. Más tarde, los distintos acontecimientos políticos y sociales actúan de revulsivo en el arte promoviendo que las observaciones del artista reflejen en la línea figural fugas hacia la profundidad, así como nuevas sinergias musculares. Una consecuencia de ello es el aumento del naturalismo, lo que desplaza en cierta forma el movimiento conceptual en favor de uno más realista.

Prácticamente desde la mitad de la Dinastía XVIII en adelante, se detecta un claro interés por el análisis científico del cuerpo y su movimiento, cuyo fundamento si bien tiende hacia lo anatómicamente visible, es en esencia un compendio de distintas expresividades físicas y conceptuales. Estas gestualidades van siendo pulidas a través de los diferentes reinados, lo que permite cierta trazabilidad hacia atrás, y reconocer las distintas capas expresivas que la estructura canónica ha incorporado a la silueta. El canon de representación, por tanto, resulta altamente flexible, pues ha permitido al artista expresar aquello que ha necesitado en cada período. Un ejemplo de ello es la utilización de esta estructura para representar tanto figuras masculinas como femeninas, cuyas diferencias recaen en gran medida en la línea del contorno, elemento que acusa la impronta gestual, el estilo y el movimiento, pero respetando dicha estructura interna.

### 8.4. Consideraciones finales

Finalmente, tras exponer las conclusiones y reflexiones anteriores sustentadas en una revisión bibliográfica sobre el tema, y tras analizar las fuentes materiales, estamos en disposición de comprobar si nuestra primera hipótesis de partida relativa a la representación de un movimiento figurativo de tipo

anatómico, puede explicar adecuadamente la gestualidad de las figuras de las escenas funerarias de las tumbas tebanas de la Dinastía XVIII. Tanto si las figuras nos remiten a personajes de la élite o a personajes de la clase trabajadora, ambas expresividades se muestran susceptibles de ser explicadas adecuadamente mediante una movilidad anatómica, en tanto que persiguen el objetivo común de una acción constante, en el marco ineludible al que hacen referencia, el cuerpo humano y su circunstancia física. En este sentido, las cuestiones concernientes al concepto que los propios artistas tienen del movimiento, es decir, los rituales que preservan la movilidad después de la muerte, la relación de las figuras humanas con las de los animales, la representación del ritmo y la necesidad de explicitar las acciones humanas, parecen alinearse en un objetivo común de preservación y continuidad de la vida.

Por otro lado, si bien existe en la figuración egipcia un fuerte componente conceptual, éste no resulta un inconveniente para la pertinencia de la hipótesis inicial, sino que la complementa. El hieratismo por ejemplo, la actitud que tradicionalmente ha caracterizado la figuración egipcia, ha sido explicado desde un punto de vista conceptual, pero a la vista de los resultados obtenidos, también parece admitir otras explicaciones relativas al funcionamiento de un cuerpo real.

Es por ello que el análisis de los distintos aspectos que intervienen en el movimiento de las figuras son de máximo interés para comprender una parte vital del arte figurativo. En el marco de este estudio se ha trabajado para dar posibles respuestas a estas cuestiones, lo que da pie a que futuras investigaciones los analicen en profundidad, puesto que se han abierto nuevas preguntas cuyas respuestas pueden contribuir a mejorar nuestro conocimiento sobre la expresión de la acción y el dinamismo en el arte egipcio, pero también a ampliar nuestra comprensión acerca del origen del movimiento en la figuración de otros lugares y otras épocas.

## 9. REFERENCIAS

- AGUADO, J.C.: *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*. México. UNAM, 2004.
- ALDRED, C.: *Akhenaten, King of Egypt*. London. Thames and Hudson, 1988.
- ALDRED, C.: *Egyptian Art: In the Days of Pharaohs, 3100-320 BC*. London. Thames and Hudson, 1994.
- ANDREU-LANOË, G.; LABBÉ-TOUTÉE, S. y RIGAULT, P.: *L'art du contour: le dessin dans l'Égypte ancienne. Catalogue de l'exposition*. Paris. Louvre Editions, 2013.
- ANGENOT, V.: "Les peintures de la chapelle de Sennefer (TT 96A)", *Egypte Afrique & Orient*, 2007, n. 45, pp. 21–32.
- ARISTOTELES: *De Motu animalium*. Boston. Harvard University Press, 1937[384-322 a.C.].
- ARMIJO NAVARRO-REVERTER, T.; PINO FERNÁNDEZ, C. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Á.: *Ineni, La Tumba Tebana nº 81*. Cádiz. Asociación Andaluza de Egiptología (ASADE), 2006.
- ARNOLD, D.: "An artistic revolution: the early years of king Amenhotep IV / Akhenaten", en *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York. The Metropolitan Museum of Art, 1996a, pp.17-40.
- ARNOLD, D.: "Aspects of the royal female image during the Amarna period", en *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York. The Metropolitan Museum of Art, 1996b, pp.85-120.
- ARNOLD, D.: "Youth and old Age: the post-Amarna period", en *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York. The Metropolitan Museum of Art, 1996c, pp.121-128.
- ARRIBA DEL AMO, P.: *El problema formal en la representación escultórica de la figura humana en movimiento*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 2001. Extraído de <http://eprints.ucm.es/1707/1/AH1008101.pdf> (2/3/2015)
- ASSMANN, J.: "Die Gestalt der Zeit in der ägyptischen Kunst", 1983. Extraído de <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/id/eprint/1720> (4/1/2017)
- ASSMANN, J.: "Ikonographie der Schönheit im alten Ägypten", 1988, pp. 13-32. Extraído de <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/id/eprint/1839> (4/1/2017)
- ASSMANN, J.: *Maat: l'Égypte pharaonique et l'idée de justice sociale*. París. Julliard, 1989.
- ASSMANN, J.: "Zum Konzept der Fremdheit im alten Ägypten", *Die Begegnung mit dem Fremden. Wertungen und Wirkungen in Hochkulturen vom Altertum bis zur Gegenwart. Colloquium Rauricum 4*, 1996, pp. 77-99. Extraído de <https://goo.gl/KxiP6h> (20/4/2017)
- ASSMANN, J.: *Images et rites de la mort dans l'Égypte ancienne: l'apport des liturgies funéraires*. París. Cybèle, 2000.

- ASSMANN, J.: *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*. Mónaco. Éditions du Rocher, 2003a.
- ASSMANN, J.: *Moisés el egipcio*. Madrid. Grupo Anaya Comercial, 2003b.
- ASSMANN, J.: *Death and Salvation in Ancient Egypt*. Nueva York. Cornell University Press, 2005.
- ASSMANN, J.: "Jan Assmann: Oriente es parte de nuestro tiempo", 2015. Extraído de <http://revistadeletras.net/jan-assmann-orientes-es-parte-de-nuestro-tiempo/> (6/1/2015)
- ASSMANN, J. y BOMMAS, M.: *Altägyptische Totenliturgien: Totenliturgien in den Sargtexten des Mittleren Reiches*. Heidelberg. Universitätsverlag C. Winter, 2002.
- AVDIEV, V.I.: *Historia económica y social del Antiguo Oriente. El Egipto faraónico*. Madrid. Akal, 1986.
- AZÉMA, M.: *La Préhistoire du cinéma: Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*. París. Editions Errance, 2015.
- BADAWY, A.: "La loi de frontalité dans la statuaire égyptienne", en *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte ASAE*, La Caire. Organisme Général des Imprimeries Gouvernementales, 1954, pp.275-307.
- BAINES, J.: "Ancient Egyptian concepts and uses of the past. 3rd to 2nd millennium BC evidence", en *Who Needs the Past?: indigenous values and archaeology*, London and New York. Routledge, 1989, pp.131-149.
- BAINES, J.: "Restricted knowledge, hierarchy, and decorum: modern perceptions and ancient institutions", *Journal of the American Research Center in Egypt*, 1990, v. 27, pp. 1-23. <http://dx.doi.org/10.2307/40000070>
- BAINES, J.: "Egyptian myth and discourse: myth, gods, and the early written and iconographic record", *Journal of Near Eastern Studies*, 1991, v. 50, n. 2, pp. 81-105. <http://dx.doi.org/10.2307/545669>
- BAINES, J.: *Visual and written culture in Ancient Egypt*. New York. OUP Oxford, 2007.
- BAINES, J.; LESKO, L.H. y SILVERMAN, D.: *Religion in Ancient Egypt: gods, myths, and personal practice*. New York. Cornell University Press, 1991.
- BAKIR, A. EL M.: "Remarks on some aspects of Egyptian Art", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1967, v. 53, pp. 159-161. <http://dx.doi.org/10.2307/3855588>
- BALY, T.J.C.: "Notes on the Ritual of Opening the Mouth", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1930, v. 16, n. 3/4, pp. 173-186. <http://dx.doi.org/10.2307/3854205>
- BARBA, E.: *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. México. Grupo Editorial Gaceta, 1992.
- BARBA, E. y SAVARESES, N.: *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*. México. Secretaria de Educación Pública, 1988.

BATESON, G.; BIRDWHISTELL, R.L.; GOFFMAN, E.; HALL, E.T.; JACKSON, D.D.; SCHEFLEN, A.; SIGMAN, S.J.; y WATZLAWICK, P.: *La nueva comunicación*. Barcelona. Editorial Kairós, 1984.

BATTISCOMBE GUNN, G.: *The Instruction of Ptah-Hotep and the Instruction of Ke'Gemni The Oldest Books in the World*. Londres. John Murray, 2009.

BATTISTA ALBERTI, L.: *De la estatua*. Rímimi, 1464.

BAUD, M.: *Les dessins ébauchés de la nécropole thébaine: (au temps du nouvel empire)*. Le Caire. Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1935.

BAUD, M.: *Le caractere du dessin en Egypte ancienne*. París. A. Maisonneuve, 1978.

BAUTISTA DURÁN, A.: *El canon en el arte. reglas y prescripciones en torno a la figura humana*. Sevilla. Universidad de Sevilla, 1993. Extraído de <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/2645/el-canon-en-el-arte-reglas-y-prescripciones-en-torno-la-figura-humana/> (5/12/2015)

BAVAY, L.: "La tombe thébaine d'Aménemopé, vizir d'Amenhotep II", *Egypte Afrique & Orient*, 2007, n. 45, pp. 7–20.

BELMONTE AVILÉS, J.A.: "Astronomía y arquitectura. El papel de los astros en la cultura y el arte del Antiguo Egipto", en *Arte y sociedad del Egipto antiguo*, Madrid. Encuentro, 2000, pp.109-136.

BÉNÉDITE, G.A.: "Tombeau de Neferhotpou, fils d'Amenemanit", en *Mémoires publiés par les membres de la Mission Archéologique Française au Caire*, París. Impr. de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1894, pp.489-540.

BERGMAN, D.: "Historiography of Ancient Egyptian Art", en *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Malden. John Wiley & Sons, 2015, pp.39-60.

BERMAN, L.M.: "Overview of Amehotep III and his reign", en *Amenhotep III: perspectives on his reign*, Michigan. University of Michigan Press, 2001, pp.1-25.

BERNHAEUER, E.: *Innovationen in der privatplastik: die 18. Dynastie und ihre entwicklung*. wiesbaden. Otto Harrassowitz Verlag, 2010.

BICKEL, S.: "Entre angoisse et espoir: Le Livre des Morts", en *Sortir au jour: art égyptien de la Fondation Martin Bodmer*, Genève. Walter de Gruyter, 2001, pp.117-134.

BIOT, J.B.: *Recherches sur plusieurs points de l'astronomie égyptienne, appliquées aux monumens astronomiques trouvés en Égypte*. París. Firmín Didot, 1823.

BJERKE, S.: "Remarks on the Egyptian Ritual of "Opening the Mouth" and its interpretation", *Numen*, 1965, v. 12, n. 3, pp. 201-216. <http://dx.doi.org/10.2307/3269446>

BLANC, C.: *Grammaire des arts du dessin architecture, sculpture, peinture par Charles Blanc*. Paris. J. Renouard, 1867.

BORCHARDT, L.; KÖNIGSBERGER, O. y RICKE, H.: "Friesziegel in grabbauten", *Zeitschrift für Ägyptische Sprache*, 1934, v. 70, n. 1, pp. 25–35. <http://dx.doi.org/10.1524/zaes.1934.70.1.25>



BORDES, J.: *Historia de las teorías de la figura humana, el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognimía*. Madrid. Cátedra, 2003.

BORREGO GALLARDO, G. y GALÁN, J.M.: "Funerary Cones from Dra Abu el-Naga (TT 11-12)", *Memnonia*, 2006, n. 17, pp. 195-208. Extraído de [http://www.academia.edu/734694/Funerary\\_Conos\\_from\\_Dra\\_Abu\\_el-Naga\\_TT\\_11-12\\_\(18/1/2017\)](http://www.academia.edu/734694/Funerary_Conos_from_Dra_Abu_el-Naga_TT_11-12_(18/1/2017))

BOTHMER, B.V.: *Egyptian Art: Selected Writings of Bernard V. Bothmer*. New York. Oxford University Press, 2004.

BOWMAN, A.K.: *Egypt After the Pharaohs, 332 BC-AD 642: From Alexander to the Arab Conquest*. Los Ángeles. University of California Press, 1996.

BRAUN, N.S.: "Narrative", en *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Malden. John Wiley & Sons, 2015, pp.344-360.

BREASTED, J.H.: *Development of religion and thought in ancient Egypt*. New York. C. Scribner's sons, 1912.

BRUCHON SCHWEITZER, M. y MAISONNEUVE, J.: "Aspectos estéticos e icónicos del cuerpo", en *Psicología del arte y la estética*, Madrid. Ediciones AKAL, 1985, pp.163-191.

BRUNNER-TRAUT, E.: *Der Tanz im Alten Ägypten nach bildlichen und schriftlichen Zeugnissen*. Gluckstadt. Verlag JJ Augustin, 1938.

BRUNNER-TRAUT, E.: "Aspective", en *Principles of Egyptian Art*, Oxford. Clarendon Press, 1974, pp.421-446.

BRYAN, B.M.: "The Disjunction of Text and Image in Egyptian Art", en *Studies in honor of William Kelly Simpson*, Boston, 1996, pp.161-168.

BRYAN, B.M.: "Antecedents to Amenhotep III", en *Amenhotep III: Perspectives on His Reign*, Michigan. The University of Michigan Press, 2001a, pp.26-62.

BRYAN, B.M.: "Painting techniques and artisan organization in the Tomb of Suemniwet, Theban Tomb 92", en *Colour and Painting in Ancient Egypt*, Londres. London, 2001b, pp.63-72.

BRYAN, B.M.: "La XVIII Dinastía antes del Período Amárnico (1550-1352 a.C.)", en *Historia del Antiguo Egipto*, Madrid. La Esfera de los Libros, S.L., 2007, pp.287-358.

BRYAN, B.M.: "Hatshepsut and Cultic Revelries in the New Kingdom", *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*, 2010a, n. 69, pp. 93-124. Extraído de <https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/saoc69.pdf> (3/2/2016).

BRYAN, B.M.: "Pharaonic painting through the New Kingdom", en *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Nueva York. John Wiley & Sons, 2010b, pp.990-1008.

BUENO, G.: *El animal divino: ensayo de una filosofía materialista de la religión*. Oviedo. Pentalfa, 1985.

CABROL, A.: "Remarques au sujet d'une scène de la tombe de Neferhotep (TT 49): Les fonctions de Neferhotep, la représentation des abords Ouest de Karnak et son contexte", *Cahier de Recherches de l'Institut de Papyrologie et Égyptologie de Lille CRIPEL*, 1993, n. 15, pp. 19-30. Extraído de <http://www.cfeetk.cnrs.fr/fichiers/Documents/Ressources-PDF/documents/K1051-CABROL.pdf> (4/2/2017)

CALDERÓN, A.: *Dibujando la cabeza humana*. Barcelona. Grupo Planeta Spain, 2001.

CAMPAGNO, M.P.: *De los jefes-parientes a los reyes-dioses: surgimiento y consolidación del Estado en el antiguo Egipto; del período Badariense al dinástico temprano, ca. 4500 - 2700 a.C.* Barcelona. Aula Aegyptiaca, 2002.

CAMPAGNO, M.P.: "De los modos de organización social en el Antiguo Egipto: Lógica de parentesco, lógica de Estado", en *Estudios sobre parentesco y estado en el antiguo Egipto*, Buenos Aires. Ediciones del Signo, 2006, pp.15-50.

CAMPAGNO, M.P.: "De jefes, reyes y patronos. Liderazgo y lógicas sociales en los comienzos del Antiguo Egipto", en *Egiptología ibérica en 2017. Estudios y nuevas perspectivas*, Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2017, pp.13-32.

CAREDDU, G.: "L'art musical dans l'Égypte ancienne", *Chronique d'Égypte*, 1991, v. 66, n. 131-32, pp. 39-59. <http://dx.doi.org/101484/J.CDE.22308855>

CAUVILLE, S.: "Les mystères d'Osiris à Dendera. Interprétation des chapelles osiriennes", *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie*, 1988, n. 112, pp. 23-36. Extraído de <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsid=11931929> (25/7/2017)

CENIVAL, J.L.: *Le Livre pour Sortir le Jour. Le livre des Morts des anciens Égyptiens*. Bordeaux. Musée d'Aquitaine et Réunions des Musées Nationaux, 1992.

CERVELLÓ AUTUORI, J.: "La aparición del Estado y la época Tinita", en *El Antiguo Egipto: sociedad, economía, política*, Madrid. Marcial Pons Historia, 2011a, pp.69-124.

CERVELLÓ AUTUORI, J.: "Narmer-Menes: discontinuidad histórica y refundación mítica", en *Esta Toledo, aquella Babilonia: convivencia e interacción en las sociedades del Oriente y del Mediterráneo antiguos*, Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha, 2011b, pp.479-510.

CHILDE, V.G.: "La revolución urbana", en *Presencia de Vere Gordon Childe*, México. Inah, 1981, pp.265-277.

CLAYTON, P.A.: *Chronicle of the Pharaohs: The Reign-by-reign Record of the Rulers and Dynasties of Ancient Egypt*. New York. Thames & Hudson, 2006.

COLINART, S.: *La couleur dans la peinture et l'émaillage de l'Égypte ancienne: actes de la Table ronde, Ravello, 20-22 mars 1997*. Bari. Edipuglia, 1998.

COLLINS, L.: "The Private Tombs of Thebes: Excavations by Sir Robert Mond 1905 and 1906", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1976, v. 62, pp. 18-40. <http://dx.doi.org/10.2307/3856342>

COLLOMBERT, P.: "Le "harpiste dévoyé"", *Égypte, Afrique and Orient*, 2003, n. 29, pp. 29-40. Extraído de <https://unige.ch/lettres/antic/files/4814/4101/5728/15.pdf> (31/3/2017)

COLUMBA, R.: *Qué es la caricatura*. Buenos Aires. Editorial Dunken, 2007.

COMPTON, W.G.S.S.; NEWBERRY, P.E. y SPIEGELBERG, W.: *Report on some Excavations in the Theban Necropolis during the winter of 1898-9*. London. Constable, 1908.

CREASMAN, P.P.: "Hatshepsut and the Politics of Punt", *African Archaeological Review*, 2014, v. 31, n. 3, pp. 395-405. <http://dx.doi.org/10.1007/s10437-014-9160-9>

CREASMAN, P.P.: "Expeditions to Punt", en *The Sea in World History: Exploration, Travel and Trade*, Santa Bárbara. ABC-CLIO, 2017, pp.21-22.

DAVIES, N. DE G.: *The Rock Tombs of El-Ámarna. Part I. The tomb of Meryra*. London. Sold at the Offices of the Egypt Exploration Fund, 1903.

DAVIES, N. DE G.: *The Rock Tombs of El-Ámarna. Part II. The tomb of Panehesy and Meryra II*. London. Sold at the Offices of the Egypt Exploration Fund, 1905a.

DAVIES, N. DE G.: *The Rock Tombs of El-Ámarna. Part III. The tomb of Huya and Ahmes*. London. Sold at the Offices of the Egypt Exploration Fund, 1905b.

DAVIES, N. DE G.: *The Rock Tombs of El-Ámarna. Part IV. The tomb of Pentu, Mahu and others*. London. Sold at the Offices of the Egypt Exploration Fund, 1906. Extraído de <http://archive.org/details/rocktombsofelama18davi> (06/02/2016)

DAVIES, N. DE G.: *The Rock Tombs of El-Ámarna. Part V. Smaller Tombs and Boundary Stelae*. London. Sold at the Offices of the Egypt Exploration Fund, 1908a.

DAVIES, N. DE G.: *The rock tombs of El Amarna. Part VI. Tombs of Parennefer, Tutu, and Ay*. London. Sold at the Offices of the Egypt Exploration Fund, 1908b.

DAVIES, N. DE G.: "The Rock-Cut Tombs of Sheikh Abd El Qurneh, at Thebes", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1911, pp. 53–71. Extraído de <http://www.jstor.org/stable/3252996> (31/21/2016)

DAVIES, N. DE G.: "Five Theban tombs:(being those of Mentuherkhepeshef, User, Daga, Nehemawäy, and Tati)", 1913. Extraído de <http://hdl.handle.net/1959.14/1458> (31/12/2016)

DAVIES, N. DE G.: "The Egyptian Expedition 1914-15. I. The Work of the Robb De Peyster Tytus Memorial Fund", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1915, v. 10, n. 11, pp. 229-236. Extraído de <https://archive.org/stream/jstor-3253960/3253960#page/n1/mode/2up> (3/2/2017)

DAVIES, N. DE G.: "The Work of the Robb de Peyster Tytus Memorial Fund at Thebes", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1918, v. 13, pp. 14-24. Extraído de <https://archive.org/stream/jstor-3254042/3254042#page/n2/mode/1up> (16/1/2017)

DAVIES, N. DE G.: "The Egyptian Expedition 1918-1920: III. The Work of the Tytus Memorial Fund 1919-20", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1920, v. 15, n. 12, pp. 33-40. <http://dx.doi.org/10.2307/3253882>

DAVIES, N. DE G.: "The Egyptian Expedition 1920-1921: II. The Work of the Tytus Memorial Fund", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1921, v. 16, n. 11, pp. 19-28. <http://dx.doi.org/10.2307/3254485>

DAVIES, N. DE G.: *The tomb of Puyemrê at Thebes*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1922.

DAVIES, N. DE G.: "Akhenaten at Thebes", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1923a, v. 9, n. 3/4, pp. 132-152. <http://dx.doi.org/10.2307/3854031>

DAVIES, N. DE G.: *The tomb of Puyemrê at Thebes. The chapels of hope*. New York, 1923b.

DAVIES, N. DE G.: *Davies, Norman de Garis: The tomb of two sculptors at Thebes*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1925.

DAVIES, N. DE G.: *The graphic work of the Egyptian Expedition*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1929.

DAVIES, N. DE G.: *The tomb of Nefer-hotep at Thebes. Volume I*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1933.

DAVIES, N. DE G.: *The tomb of Nefer-hotep at Thebes. Volume II*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1933.

DAVIES, N. DE G.: "Foreigners in the Tomb of Amenemḥab (No. 85)", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1934, v. 20, n. 3/4, pp. 189-192. <http://dx.doi.org/10.2307/3854739>

DAVIES, N. DE G.: *Paintings from the tomb of Rekmire at Thebes*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1935.

DAVIES, N. DE G.: *The Tomb of the Vizier Ramose*. London. The Egypt Exploration Society, 1941.

DAVIES, N. DE G.: *The tomb of Rekh-mi-Rē at Thebes. Volume I*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1943.

DAVIES, N. DE G.: *The tomb of Rekh-mi-Rē at Thebes. Volume II*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1943.

DAVIES, N. DE G. y DAVIES, NINA M.: *The Tombs of Two Officials of Tuthmosis the Fourth (nos. 75 and 90)*. London. Egypt Exploration Society, 1923.

DAVIES, N. DE G.: *The tomb of Ken-Amūn at Thebes*. New York. The Metropolitan Museum of Art Publications, 1930. Extraído de <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p15324coll10/id/167040> (27/01/2017)

DAVIES, N. DE G.; GARDINER, A.H. y DAVIES, NINA M.: *The Theban tombs series*. London. Egypt Exploration Fund, 1915.

DAVIES, N. DE G.; GARDINER, A.H. y DAVIES, NINA M.: "The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostri I, and of His Wife, Senet", *Ann Arbor: University of Michigan Library*, 1920, v. 2, n. 60, p. 40. Extraído de <https://www.meretsegerbooks.com/pages/books/M0417a/davies-norman-de-garis/the-tomb-of-antefoker-vizier-of-sesostris-i-and-of-his-wife-senet-no-60> (31/12/2016)

DAVIES, N. DE G.; LANSING, A. y EVELYN-WHITE, H.G.: "The Egyptian Expedition, 1916-1919. Excavations on the Pyramid of Sesostri I at Lisht. Seasons of 1916-17 and 1917-18", 1920, v.

15, n. 7, pp. 1-11. Extraído de

[http://www.jstor.org/stable/3254174?seq=2#page\\_thumbnails\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/3254174?seq=2#page_thumbnails_tab_contents) (31/12/2016)

DAVIES, N. DE G.; CRANE, L.; UNWIN, F.S.; DAVIES, NINA M.: *The tomb of Nakht at Thebes*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1917.

DAVIES, NINA M.: *Ancient Egyptian Paintings: selected, copied and described: Plates I-LII (vol. 1)*. Illinois. James Henry Breasted, 1936.

DAVIES, NINA M.: *Ancient Egyptian Paintings: selected, copied, and described: Plates LIII-CIV (vol. 2)*. Illinois. James Henry Breasted, 1936.

DAVIES, NINA M.: *Ancient Egyptian Paintings: selected, copied and described (vol. 3)*. Illinois. James Henry Breasted, 1936.

DAVIES, NINA M.: "A Fragment of a Punt Scene", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1961, v. 47, pp. 19-23. <http://dx.doi.org/10.2307/3855862>

DAVIES, NINA M. y DAVIES, N. DE G.: *Scenes from some Theban tombs: (nos. 38, 66, 162, with excerpts from 81)*. Oxford. Griffith Institute at the University Press, 1963.

DAVIES, NINA M. y GARDINER, A.H.: *Facsimiles of Theban wall-paintings by Nina de Garis Davies, lent by Dr. Alan H. Gardiner*. London, 1923.

DAVIES, NINA M. y GARDINER, A.H.: *The tomb of Huy, Viceroy of Nubia in the reign of Tutankhamun (No. 40)*. London. Egypt Exploration Society, 1926.

DAVIES, W.: *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*. Cambridge. Cambridge University Press, 1989.

DAZA LESMES, J.: *Evaluación clínico-funcional del movimiento corporal humano*. Bogotá. Ed. Médica Panamericana, 2007.

DELVAUX, L.; HUYGE, D. y PIERLOT, A.: *Regards sur le dessin égyptien*. Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2013.

DELVAUX, L. y PIERLOT, A.: *L'Art des Ostraca en Égypte ancienne: Morceaux choisis*. Bruxelles. Editions Racine, 2013.

DÍAZ-IGLESIAS LLANOS, L.E. "Commentary on Heracleopolis Magna from the theological perspective (I): the image of the local lakes in the vignette of chapter 17 of the Book of the dead", *TdE*, 2005, v. 4, pp. 31-106. Extraído de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5499139> (01/15/2018)

DÍAZ MENA, M.: *Vinculación del movimiento del cuerpo humano con la salud, el deporte y la cultura física*. México. Instituto Politécnico Nacional de México, 2009.

DIJK, J. VAN: "El período amárnico y el final del reino Nuevo (c.1352-1069 a.C.)", en *Historia del Antiguo Egipto*, Madrid. La Esfera de los Libros, S.L., 2007, pp.359-410.

DOMINICUS, B.: *Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches*. Heidelberg. Orientverlag, 1994.

DONADONI, S.: *El arte egipcio*. Madrid. Ediciones AKAL, 2002.

DORMAN, P.F.: *The tombs of Senenmut: the architecture and decoration of tombs 71 and 353*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1991.

DORMAN, P.F.: "The Tombs of Senenmut", en *Hatshepsut: From Queen to Pharaoh*, New York. The Metropolitan Museum of Art, 2005, pp.131-132.

DORMAN, P.F.: "The long coregency revised: architectural and iconographic conundra in the tomb of Kheruef", en *Culture and History of the Ancient Near East*, Netherlands. BRILL, 2009, pp.65-82.

DORMAN, P.F.: "Innovation at the Dawn of the New Kingdom", *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*, 2010, n. 69, pp. 1-7. Extraído de <https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/saoc69.pdf> (3/2/2016)

DZIOBEK, E.: *Das Grab des Ineni: Theben Nr. 81*. Mainz am Rhein. Philipp von Zabern, 1992.

DZIOBEK, E.: "The Paradigms of Innovation and Their Application to the Early New Kingdom of Egypt", *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*, 2010, n. 69, pp. 7-21. Extraído de <https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/saoc69.pdf> (3/2/2016)

ECO, U.: *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona. Grijalbo Mondadori, 1996.

EL-SHAHAWY, A.: *The Funerary Art of Ancient Egypt*. Cairo. American University in Cairo Press, 2005.

EL-SHAHAWY, A.: *Recherche sur la décoration des tombes thébaines du Nouvel Empire. Originalités iconographiques et innovations*. Londres. Golden House Publications, 2010.

EMERIT, S.: "Music and Musicians", *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 2013, v. 1, n. 1, p. 17. Extraído de <http://escholarship.org/uc/item/6x587846> (31/3/2017)

ENGELMANN-VON CARNAP, B.: "Unconventional versions. The Theban Tomb of Puiemra, Second Prophet of Amún under Hatshepsut", *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*, 2010, n. 69, pp. 337-360. Extraído de <https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/saoc69.pdf> (3/2/2016)

EPHRAIM LESSING, G.: *Laocoonte ó sobre los límites de la pintura y la poesía*. Madrid. Iberia, 1957[1766].

ERMAN, A.: *Life in ancient Egypt*. London. Macmillan London, 1894.

ERNST, K.: *Grundlinien einer Philosophie der Technick. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur als neuen*. Hamburg. Félix Meiner Verlag, 2015[1877].

ERTMAN, E.L.: "Images of Amenhotep IV and Nefertiti in the style of the previous reign", en *Culture and History of the Ancient Near East*, Netherlands. BRILL, 2009, pp.89-94.

FAKHRY, A.: "A Report on the Inspectorate of Upper Egypt", *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte (ASAE)*, 1947, v. 46, pp. 25-54. Extraído de <http://www.cfeetk.cnrs.fr/fichiers/Documents/Ressources-PDF/documents/K599-FAKHRY.pdf> (27/1/2017)

FITZENREITER, M.: "Zur präsentation von geschlechterrollen in den grabstatuen der residenz im Alten Reich", *Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie IBAES II*, 2004, v. 2, pp. 75-112. Extraído de <http://www2.hu-berlin.de/nilus/net-publications/ibaes2/Publikation/ibaes2.pdf> (31/5/2017)

FONS SASTRE, M.B.: "La interpretación grotesca en el teatro-danza: Marta Carrasco", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2012, n. 21, pp. 177-197. Extraído de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3831755> (3/2/2016)

FOURNIER DES CORATS, A.: *La Proportion égyptienne et les rapports de divine harmonie*. Ed. Véga, 1985[1957].

FRANKFORT, H.: "State Festivals in Egypt and Mesopotamia", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1952, v. 15, n. 1/2, pp. 1-12. <http://dx.doi.org/10.2307/750109>

FRANKFORT, H.: *Ancient Egyptian Religion: An Interpretation*. New York. Courier Corporation, 2012.

FREED, R.E.: "The Tomb of Rekhmire. The Tombs and the Funerary Temples of Thebes West", en *Valley of the Kings: The Tombs and the Funerary Temples of Thebes West*, Vercelli. White Star, 2011.

FREEDBERG, D. y GALLESE, V.: "Motion, emotion and empathy in esthetic experience", *Trends in Cognitive Science*, 2007, v. 11, n. 5, pp. 197-203. Extraído de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1364661307000587> (27/7/2017)

FREEMAN, N.H. y COX, M.V.: *Visual Order. The Nature and Development of Pictorial Representation*. New York. Cambridge University Press, 2009.

GABALLA, G.A.: *Narrative in Egyptian Art*. Mainz am Rhein. P. von Zabern, 1976.

GABO, N. y PEVSNER, A.: "The realist manifesto", en *Naum Gabo: Sixty Years of Constructivism*, Iver Bucks, United Kingdom. Hillingdon Press, 1987, pp.8-9.

GABOLDE, M. y DUNSMORE, A.: "The royal necropolis at Tell el-Amarna", *Egyptian Archaeology*, 2004, v. 25, pp. 30-33. Extraído de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00004986> (20/7/2017)

GALÁN, J.M.: "Bullfight Scenes in Ancient Egyptian Tombs", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1994, v. 80, pp. 81-96. <http://dx.doi.org/10.2307/3821852>

GALÁN, J.M.: "La tabla del aprendiz. Crónica de un hallazgo en Luxor", *National Geographic*, 2004, v. 15, n. 6, pp. 64-87. Extraído de <http://www.excavacionegipto.com/publicaciones/pdf/11.pdf> (27/1/2015)

GALÁN, J.M.: "The Tombs of Djehuty and Hery (TT 11-12) at Dra Abu el-Naga", en *Proceedings of the ninth International Congress of Egyptologists. Actes du neuvième Congrès International des Égyptologues*, Grenoble. Peeters, 2007, pp.777-788.

GALÁN, J.M.: "The inscribed burial chamber of Djehuty (TT 11)", *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*, 2010, n. 69, pp. 247-272. Extraído de <https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/saoc69.pdf> (3/2/2016)

- GALENO, C.: *De motu musculorum. Testo greco a fronte*. Pisa. Fabrizio Serra Editore, 2009[169-175 d.n.e.].
- GARDINER, A.H.: *Egyptian Grammar. Being an introduction to the study of hieroglyphs*. Oxford. Cambridge University Press, 1994.
- GARDINER, A.H. y WEIGALL, A.E.P.: *A topographical catalogue of the private tombs of Thebes*. London. Bernard Quaritch, 1913.
- GEORGE, B.: "Los escribas del antiguo Egipto", 2013. [Vídeo] Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=XfCo72BnvLI> (26/01/2016)
- GEORGE FISCHER, H.: *The Orientation of Hieroglyphs. Reversals*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1977.
- GERHARD EVERS, H.: *Staat aus dem Stein: Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs*. Munich. F. Bruckmann, 1929.
- GESTERMANN, L.: "Sesostris III. König und Nomarch", *Ägypten und Altes Testament*, 1997, n. 15, pp. 37-47. Extraído de <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/2616/> (10/6/2016)
- GESTOSO SINGER, G.: "El culto a Aton en el Egipto de la dinastía XVIII. Sus antecedentes", *Revista de Estudios de Egiptología. REE 2.*, 1991, pp. 45-54. Extraído de <https://www.archeobooks.com/products/revista-de-estudios-de-egiptologia-ree-2-programa-de-estudios-de-egiptologia> (21/4/2017)
- GESTOSO SINGER, G.: "Atonismo e imperialismo", *DavarLogos*, 2002, v. 1, n. 2, pp. 163-187.
- GIBSON, J.J.: *The Ecological Approach to Visual Perception: Classic Edition*. Oxfordshire. Psychology Press, 2014[1979].
- GILES, F.J.: *Ikhnaton: Legend and History*. London. Hutchinson Group, 1970.
- GILLAM, R.A.: *Performance And Drama in Ancient Egypt*. London. Duckworth Publishers, 2005.
- GOMBRICH, E.H.: *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona. Gustavo Gili, 1979.
- GOWITZKE, B.A. y MILNER, M.: *El cuerpo y sus movimientos. Bases científicas*. Badalona. Editorial Paidotribo, 1999.
- GRIMAL, N.: *Historia del Antiguo Egipto*. Madrid. Ediciones AKAL, 2004.
- GROENEWEGEN-FRANKFORT, H.A.: *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*. Cambridge. Harvard University Press, 1951.
- GROENEWEGEN-FRANKFORT, H.A.: *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*. Cambridge. Harvard University Press, 1987.
- GROSE, F.: *Principios de la caricatura: seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica*. Buenos Aires. Katz Editores, 2011.



GROTOWSKI, J.: *Hacia un teatro pobre*. México. Siglo XXI, 1974.

GÜELL, J.M. y QUEVEDO, A.J.: *La tumba del visir Rekhmire (TT100): un estudio textual e iconográfico. Aportaciones para una nueva perspectiva acerca del visirato durante el Reino Nuevo: En el Séptimo Centenario Estudios Orientales en Salamanca*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

HABACHI, L.: *Clearance of the Tomb of Kheruef at Thebes (1957-1958)*. Cairo. Institut Français d'Archéologie Orientale, 1963.

HALL, E.T.: *The Hidden Dimension*. Nueva York. Doubleday, 1966.

HARI, R.: *La Tombe thébaine du père divin Neferhotep (TT 50)*. Genève. Belles-lettres, 1985.

HARPUR, Y.: *Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom: Studies in Orientation and Scene Content*. KPI, 1987.

HARTWIG, M.K.: "The Tomb of Nakht", en *Valley of the Kings: The Tombs and the Funerary Temples of Thebes West*, Vercelli. White Star, 2001a, pp.390-397.

HARTWIG, M.K.: "The Tomb of Menna", en *Valley of the Kings: The Tombs and the Funerary Temples of Thebes West*, Vercelli. White Star, 2001b, pp.398-407.

HARTWIG, M.K.: "Style and visual rhetoric in Theban Tomb Painting", en *Egyptology at the Dawn of the Twenty-first Century: Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists, Cairo, 2000*, New York. American University in Cairo Press, 2003, pp.298-307.

HARTWIG, M.K.: *Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419-1372 BCE*. Michigan. Fondation Égyptologique reine Elisabeth, 2004.

HARTWIG, M.K.: "Tomb of Menna. Conservation and documentation project. Final Report 2007-2009", 2010, p. 207. Extraído de [http://pdf.usaid.gov/pdf\\_docs/pdacx889.pdf](http://pdf.usaid.gov/pdf_docs/pdacx889.pdf) (31/1/2017)

HARTWIG, M.K.: "An Examination of Art Historical Method and Theory. A Case Study", en *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie: Herausforderungen eines kulturwissenschaftlichen Paradigmenwechsels in den Altertumswissenschaften*, München. Wilhelm Fink Verlag, 2011, pp.313-326.

HARTWIG, M.K.: *The tomb chapel of Menna: the art, culture and science of painting in an egyptian tomb*, 2013. Cairo. The American University in Cairo Press.

HARTWIG, M.K.: "Style", en *A Companion to Ancient Egyptian Art*, John Wiley & Sons, 2014, pp.39-59.

HAUSER, A.: *The Social History of Art*. Psychology Press, 1999.

HAYES, W.C.: *Ostraka and name stones from the tomb of Sen-Mūt (no. 71) at Thebes*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1942.

HAZAN, O.: *El mito del progreso artístico*. Madrid. Ediciones AKAL, 2010.

- HEFFERNAN, G.: *Royal Images in Private Tombs at Thebes in the Early Ramesside Period*. Birmingham. University of Birmingham, Institute of Archaeology and Antiquity, College of Arts and Law., 2010.
- HEGEL, F.G.W.: *Lecciones sobre la estética*. Madrid. Ediciones Akal, 2007.
- HENDRICKX, S.: "Iconography of the Predynastic and Early Dynastic Periods", en *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*, Chicago. Oriental Institute Museum Publications (OIMP), 2011, pp.75-82.
- HERB, M.: *Der Wettkampf in den Marschen. Quellenkritische, naturkundliche und sporthistorische Untersuchungen zu einem altägyptischen Szenentyp*. Hildesheim. Weidmann, 2001.
- HICKMANN, H.: "La chironomie dans l'Égypte ancienne", *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 1958, n. 83, pp. 96-127.
- HODEL-HOENES, S.: *Life and Death in Ancient Egypt: Scenes from Private Tombs in New Kingdom Thebes*. London. Cornell University Press, 2000.
- HOFMANN, E.: *Bilder im Wandel: die Kunst der ramessidischen Privatgräber*. Darmstadt. von Zabern, 2004.
- HOFMANN, E.: *Im Dienst des Pharao - Loyalität und Selbstdarstellung: innovative Bilder in thebanischen Beamtengräbern der 18. Dynastie*. Hildesheim. Gerstenberg, 2012.
- HORNUNG, E.: *Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the Many*. New York. Cornell University Press, 1982.
- HOULIHAN, P.F.: *The Birds of Ancient Egypt*. Cairo. American University in Cairo Press, 1988.
- IKRAM, S.: "An Eternal Aviary: Bird Mummies from Ancient Egypt", en *Between Heaven and Earth: Birds in Ancient Egypt*, Chicago. Oriental Institute Museum Publications (OIMP), 2012, pp.41-48.
- IVERSEN, E.: *Canon and Proportions in Egyptian Art*. Warminster. Aris and Phillips, 1975.
- JEYARAJA TAMBIAH, S.: *Culture, Thought, and Social Action: An Anthropological Perspective*. Boston. Harvard University Press, 1985.
- JIMÉNEZ DRAGUICEVIC, P.S.: "La vigencia de la extracotidianidad escénica", en *Cultura y tácticas estéticas*, Málaga. Eumed.net, 2014, pp.151-170.
- JOHNSON, R.W.: "Monuments and monumental art under Amenhotep III: evolución and meaning", en *Amenhotep III: Perspectives on His Reign*, Michigan. University of Michigan Press, 2001, pp.63-94.
- KAMPP, F.: *Die thebanische Nekropole: zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*. Mainz am Rhein. Philipp von Zabern, 1996.
- KANAWATI, N.: *The Tomb and Beyond: Burial Customs of Egyptian Officials*. Oxford. Aris & Phillips, 2001.

- KANTOR, H.J.: "Narration in Egyptian Art", *American Journal of Archaeology*, 1957, v. 61, n. 1, pp. 44-54. <http://dx.doi.org/10.2307/501080>
- KEMP, B.J.: "The Window of Appearance at El-Amarna, and the Basic Structure of This City", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1976, v. 62, pp. 81-99. <http://dx.doi.org/10.2307/3856347>
- KEMP, B.J.: "Wall Paintings from the Workmen's Village at El-'Amarna", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1979, v. 65, pp. 47-53. <http://dx.doi.org/10.2307/3856565>
- KEMP, B.J.: *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization*. Londres. Routledge, 1989.
- KEMP, B.J.: *100 Jeroglíficos: Introducción al mundo del Antiguo Egipto*. Barcelona. Grupo Planeta (GBS), 2006.
- KEMP, B.J.: *Cómo leer el «Libro de los muertos»*. Barcelona. Grupo Planeta (GBS), 2007.
- KHOULI, A. EL- y MARTIN, G.T.: *Excavations in the Royal Necropolis at El-'Amarna, 1984*. Le Caire. Service des Antiquités de l'Égypte, 1987.
- KIELLAND, E.C.: *Geometry in Egyptian Art*. London. A. Tiranti, 1955.
- KINNEY, L.: *Dance, dancers and the performance cohort in the Old Kingdom*. Oxford. Archaeopress, 2008.
- KISER-GO, D.: *A Stylistic and Iconographic Analysis of Private Post-Amarna Period Tombs at Thebes*. Michigan. University of California, Berkeley, 2006.
- KOCH, C.: *Die den Amun mit ihrer Stimme zufriedenzustellen: Gottesgemahlinnen und Musikerinnen im thebanischen Amunstaat von der 22. bis zur 26. Dynastie*. Dettelbach. Röhl, 2012.
- KOZLOFF, A.P.: "Theban Tomb Paintings from the Reign of Amenhotep III: Problems in Iconography and Chronology", en *The Art of Amenhotep III: Art Historical Analysis*, 1990, pp.55-64.
- KOZLOFF, A.P.: *Amenhotep III: Egypt's Radiant Pharaoh*. Cambridge. Cambridge University Press, 2012.
- KOZLOFF, A.P. y BRYAN, B.M.: "Egypt's Dazzling Sun. Amenhotep III and His World", *Minerva*, 1992, v. 3, n. 4, pp. 21-28. Extraído de [http://minervamagazine.co.uk/archive\\_pdfs/1992\\_Vol\\_3\\_04.pdf](http://minervamagazine.co.uk/archive_pdfs/1992_Vol_3_04.pdf) (31/1/2017)
- KRUCHTEN, J.M.: *Le décret d'Horemheb: traduction, commentaire épigraphique, philologique et institutionnel*. Bruxelles. Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- KULTERMANN, U.: *Historia de la Historia del Arte*. Madrid. AKAL, 1996.
- LABOURY, D.: "Une relecture de la tombe de Nakht", en *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver. Actes du Colloque international de Bruxelles, avril 1994*, 1994, pp. 11-16. Extraído de [http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/151911/1/D\\_Laboury\\_Relecture%20Nakht%20TT%2052\\_MonAeg7\\_1997.pdf](http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/151911/1/D_Laboury_Relecture%20Nakht%20TT%2052_MonAeg7_1997.pdf) (30/1/2017)

LABOURY, D.: "Sennefer et Aménémopé, une affaire de famille", *Egypte Afrique & Orient*, 2007, v. 45, pp. 43-52. Extraído de <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/151924> (13/1/2017)

LABOURY, D.: "L'art selon Akhénaton, une révolution dans la tradition et dans l'histoire de l'art pharaonique", *Akhenaten. Pharaoh of the sun. Catalogue of the exhibition*, 2009, pp. 77-85. Extraído de <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/151926> (19/7/2017)

LABOURY, D.: "Les artistes des tombes privées de la nécropole thébaine sous la 18e dynastie: bilan et perspectives", *Egypte Afrique & Orient*, 2010a, v. 59, pp. 33-46. Extraído de <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/151929> (3/1/2017)

LABOURY, D.: "Tracking Ancient Egyptian Artists, a Problem of Methodology. The Case of the Painters of Private Tombs in the Theban Necropolis during the Eighteenth Dynasty", en *Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art*, Budapest, 2010b, pp.199-208.

LABOURY.: "How and Why Did Hatshepsut Invent the Image of Her Royal Power?", en *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*, Chicago, 2010c, n. 4, pp. 49-92. Extraído de [http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/173348/1/D\\_Laboury\\_Image%20of%20Hatshepsut\\_Granada%20Theban%20Workshop\\_SAOC%2069\\_2014.pdf](http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/173348/1/D_Laboury_Image%20of%20Hatshepsut_Granada%20Theban%20Workshop_SAOC%2069_2014.pdf) (3/1/2018)

LABOURY, D.: "Amarna Art", *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 2011, pp. 1-18. Extraído de <http://escholarship.org/uc/item/0n21d4bm> (3/12/2015)

LANGE, J.H.: *Darstellung des Menschen in der Älteren Griechischen Kunst*. Heitz, 1899.

LANGE, J.H.: *Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst*. Strasburgo. Heitz, 1903.

LAPORTA, V.: "La transición ontológica del sujeto ritual: una aproximación a la figura regia de Hatshepsut", *El futuro del pasado*, 2013, n. 4, pp. 297-314. Extraído de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4262083> (20/4/2016)

LASHIEN, M.: "Narrative in Old Kingdom Wall Scenes: The Progress Through Time and Space| Macquarie University Research Online", *The Bulletin of The Australian Centre for Egyptology*, 2011, v. 22, pp. 101-114. Extraído de [http://www.academia.edu/1616651/Narrative\\_in\\_Old\\_Kingdom\\_Wall\\_Scenes\\_The\\_Progress\\_Through\\_Time\\_and\\_Space\\_Macquarie\\_University\\_ResearchOnline](http://www.academia.edu/1616651/Narrative_in_Old_Kingdom_Wall_Scenes_The_Progress_Through_Time_and_Space_Macquarie_University_ResearchOnline) (19/5/2016)

LE BOULCH, J.: *Hacia una ciencia del movimiento humano: introducción a la psicokinética*. Buenos Aires. Editorial Paidós, 1992.

LEIGH MOLYNEAUX, B.: "Representation and reality in private tombs of the late Eighteenth Dynasty, Egypt an approach to the study of the shape of meaning", en *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*, London. Routledge, 2011, pp.108-125.

LEPSIUS, R.; NAVILLE, E.H.; BORCHARDT, L.; SETHE, K.; WRESZINSKI, W. y GRAPOW, H.: *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*. Leipzig. J. C. Hinrichs, 1897.

LEWIS WILLIAMS, D.: *La mente en la caverna: La conciencia y los orígenes del arte*. Ediciones AKAL, 2005.

LEXOVÁ, I.: *Ancient Egyptian Dances*. New York. Courier Corporation, 1935.

- LICHTHEIM, M.: "The Songs of the Harpers", *Journal of Near Eastern Studies*, 1945, v. 4, n. 3, pp. 178-212. Extraído de [http://www.jstor.org/stable/542776?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/542776?seq=1#page_scan_tab_contents) (24/5/2016)
- LICHTHEIM, M.: *Ancient Egyptian Literature. Volume II. The New Kingdom*. Berkeley. University of California Press, 2006.
- LIEVEN, A. VON: "The social standing of musicians in ancient Egypt", en *Vorträge des 4. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 19*, Radhen. Ellen Hickmann, 2006, pp.355-360.
- LIEVEN, A. VON: "Book of the Dead, Book of the Living: BD Spells as Temple Texts", *Journal of egyptian archaeology*, 2012, n. 98, pp. 249-268. Extraído de <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/030751331209800114> (11/4/2017)
- LINNAEI, C.: *Systema naturæ, sive regna tria naturæ systematice proposita per classes, ordines, genera et species*. Estocolmo. F. G. Levrault, 1872.
- LOMAZZO, G.P.: *Trattato dell'arte della pittvra, scoltvra, et architettvra*. Milano. Poto Cottardo Pontio, 1584.
- LORET, V.: "La tombe de Khamha", en *Mémoires publiés par les Membres de la Mission Archéologique française au Caire. Tome premier. Fasc 1*, París. E. Leroux, 1889, pp.113-132.
- LORTON, D.: "The Theology of Cult Statues in Ancient Egypt", en *Born in Heaven, Made on Earth: The Making of the Cult Image in the Ancient Near East*, Winona Lake. Eisenbrauns, 1999, pp.123-210.
- LUCARELLI, R.: "Il Libro dei Morti dall'Epoca Faraonica all'Epoca Greco-Romana", *Atene e Roma*, 2008, v. 3, n. 4, pp. 210-220. Extraído de [http://www.academia.edu/383308/Il\\_Libro\\_De\\_i\\_Morti\\_DallEpoca\\_Faraonica\\_AllEpoca\\_Greco-Romana](http://www.academia.edu/383308/Il_Libro_De_i_Morti_DallEpoca_Faraonica_AllEpoca_Greco-Romana) (11/4/2017)
- LULL GARCÍA, J.: *La astronomía en el antiguo Egipto*. Valencia. Universitat de València, 2011.
- LÜSCHER, B.: "Studying the Book of the Dead", en *Journey through the Afterlife. Ancient Egyptian Book of the Dead*, London. Harvard University Press, 2010, pp.288-309.
- LYTHGOE, A.M.: "The Egyptian Expedition 1916-17", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1918, v. 13, n. 3, pp. 3-8.
- LYTTON DAY, W.E.: *25,000 years to trap a shadow. A History of the birth of moving pictures*. Place not identified. Publisher not identified, 1933.
- MALEK, J. y MILES, E.: "Early Squeezes Made in the Tomb of Khaemhet TT 57", *Journal of Egyptian archaeology*, 1989, v. 75, pp. 227-229. <http://dx.doi.org/10.2307/3821914>
- MANNICHE, L.: "Symbolic Blindness", *Chronique d'Égypte*, 1978, v. 53, n. 105, pp. 13-21. <http://dx.doi.org/10.1484/J.CDE.2.308456>
- MANNICHE, L.: "The beginning of the festival calendar in the tomb of Neferhotep TT 50 at Thebes", *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar*, 1985, v. 97, n. 2, pp. 104-109. Extraído de <http://manniche.daes.dk/wp/wp-content/uploads/1985TT50.pdf> (12/4/2016)

- MANNICHE, L.: *City of the Dead: Thebes in Egypt*. Chicago. University of Chicago Press, 1987.
- MANNICHE, L.: *Music and Musicians in Ancient Egypt*. London. British Museum Press, 1991.
- MANNICHE, L.: *El arte egipcio*. Madrid. Alianza Editorial, 1997.
- MANNICHE, L.: *The Akhenaten Colossi of Karnak*. Nueva York. American University in Cairo Press, 2010.
- MARTIN, G.T.: *The Royal Tomb at El- 'Amarna II. The reliefs, inscriptions, and architecture*. London. Egypt Exploration Society, 1989.
- MAYOR IBORRA, J.: "La lección actual de anatomía", en *Investigación y Docencia en Bellas Artes*, Madrid. Musivisual, 2013, pp.201-222.
- MEKHITARIAN, A.: *La peinture égyptienne*. Milan. Skira, 1978.
- MENÉNDEZ ALEJO, F.: "De la laxitud a la hipermovilidad articular", *Revista Cubana de Reumatología: RCuR*, 2005, v. 7, n. 7, pp. 7-12. Extraído de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4940607> (2/5/2016)
- MENGS, A.R.: *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*. Madrid. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989[1762].
- MENU, B.: "Égypte pharaonique. Nouvelles recherches sur l'histoire juridique, économique et sociale de l'ancienne Égypte", *Droit et cultures. Revue Internationale Interdisciplinaire*, 2005, n. 50, pp. 172-177. Extraído de <https://droitcultures.revues.org/1165> (21/4/2017)
- MICHALOWSKI, K.: *Arte y civilización de Egipto*. Barcelona. Gustavo Gili S.A., 1977.
- MOND, R. y WALTER, B.E.: "Excavations at Sheikh Abd el Gurnah, 1925-26 Vol I", *Annals of Archaeology and Anthropology*, 1927, v. 14, pp. 13-34. Extraído de <https://archive.org/details/AAALiv14> (11/9/2017)
- MORENO DE REDROJO DE LA PEÑA, A.: *Movimiento, mecánica y arte, momentos posibles para un arte cinético*. La Laguna. Universidad de La Laguna, 1998. Extraído de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=706> (10/2/2016)
- MORRIS, E.: "Mitanni enslaved. Prisoners of war, pride, and productivity in a new Imperial Regime", *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut*, 2010, n. 69, pp. 361-380. Extraído de <https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/saoc69.pdf> (3/2/2016)
- MUNRO, I.: "The evolution of the Book of the Dead", en *Journey through the Afterlife. Ancient Egyptian Book of the Dead*, London. Harvard University Press, 2010, pp.54-63.
- MUNRO, P.: "Untersuchungen zur ägyptischen Bildmetrik", en *Städel Jahrbuch*, Gütersloh. Prestel Verlag, 1971, pp.43-54.
- MUYBRIDGE, E.: *The Human Figure in Motion*. North Chelmsford, Massachusetts. Courier Corporation, 1901.
- MUYBRIDGE, E.: *Animals in Motion*. New York. Courier Corporation, 2012[1957].

- NAYDLER, J.: *El templo del cosmos: la experiencia de lo sagrado en el Egipto antiguo*. Madrid. Siruela, 2003.
- NIMS, C.F.; VRIES, C. E. de; HUGHES, G. R.; LARKIN, D. B.; LESKO, L. H.; WILSON, J. A.; GREENERT, L.; HUXTABLE G.; BARNWELL, M. J.; COLEMAN, R. H. y ROMER, J.: *The Tomb of Kheruef. Theban Tomb 192*. Chicago. The Oriental Institute of University of Chicago, 1980.
- NOZOMU, K.: "Theban Tomb 46 and Its Owner, Ramose", *Offerings to the Discerning Eye An Egyptological Medley in Honor of Jack A. Josephson*, 2010, v. 38, pp. 209-215. Extraído de [https://www.academia.edu/233313/Theban\\_Tomb\\_46\\_and\\_Its\\_Owner\\_Ramose](https://www.academia.edu/233313/Theban_Tomb_46_and_Its_Owner_Ramose) (5/5/2016)
- O'CONNOR, D.: *Ancient Egypt: A Social History*. Cambridge. Cambridge University Press, 1983.
- O'CONNOR, D.: "The Narmer Palette: a new interpretation", en *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*, Chicago. Oriental Institute Museum Publications (OIMP), 2011, pp.145-152.
- OSING, J.: "Les chants du harpiste au Nouvel Empire", en *Aspects de la culture pharaonique: quatre leçons au Collège de France (février-mars 1989)*, París. Diffusion de Boccard, 1992, pp.11-24.
- OTTO, VON E.: *Das Ägyptische Mundöffnungsritual*. Wiesbaden. Harrassowitz, 1960.
- PALASTANGA, N.; FIELD, D. y SOAMES, R.: *Anatomía y movimiento humano. Estructura y funcionamiento*. Paidotribo, 2007.
- PANOFSKY, E.: *El significado en las artes visuales*. Madrid. Alianza Editorial, 1985.
- PARKINSON, R.B.: *Voices from Ancient Egypt: An Anthology of Middle Kingdom Writings*. London. British Museum, 1991.
- PARKINSON, R.B.: *The Painted Tomb-chapel of Nebamun*. Michigan. British Museum Press, 2008.
- PARLEBAS, P.: *Contribution à un lexique commenté en science de l'action motrice*. París. Insep, 1981.
- PASQUINELLI, B.: *Le Geste et l'expression*. Milán. Electa, 2005.
- PEREYRA, M.V.: "El gran templo de Amón en la tumba de Neferhotep (TT49)", *Rihao*, 2011, n. 17, pp. 17-26. Extraído de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/rihao/article/view/170/172> (26/5/2015)
- PÉREZ LARGACHA, A.: "Los últimos años del período amarniense", *Espacio Tiempo y Forma*, 1994, v. 0, n. 7, pp. 41-63. <http://dx.doi.org/10.5944/etfii.7.1994.4233>
- PÉREZ LARGACHA, A.: *Historia antigua de Egipto y del Próximo Oriente*. Madrid. Ediciones AKAL, 2007.
- PÉREZ LARGACHA, A. y CARLOS ESPINOSA, R.: "Una visión antropológica de la guerra en Egipto", en *Actas del segundo Congreso Ibérico de Egiptología*, Barcelona. Univ. Autónoma de Barcelona, 2005, pp.81-92.

- PETERS, J.: y SCHMIDT, K.: "Animals in the symbolic world of Pre-Pottery Neolithic Göbekli Tepe, south-eastern Turkey: a preliminary assessment", *Anthropozoologica*, 2004, v. 39, n. 1, pp. 179-218. Extraído de <http://sciencepress.mnhn.fr/sites/default/files/articles/pdf/az2004n1a13.pdf> (10/7/2017)
- PINCH, G.: *Egyptian Mythology: A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt*. New York. Oxford University Press, 2004.
- PINO FERNÁNDEZ, C.: *Arte y eternidad. La decoración de las tumbas privadas en el Reino Nuevo*. Barcelona. Librería Mizar, 2003.
- PINO FERNÁNDEZ, C.: "The Market Scene in the Tomb of Khaemhat (TT 57)", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 2005, v. 91, pp. 95-105. Extraído de <http://www.jstor.org/stable/3822396> (3/2/2017)
- PIULATS RIU, O.: *Egiptosophia: Relectura del mito al logos*. Barcelona. Editorial Kairós, 2006.
- PLATÓN: *Timeo o de la naturaleza*. Charleston. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015[360 a.C].
- PLUTARCO: *Obras morales y de costumbres. Moralia VI. Isis y Osiris*. Barcelona. Obelisco, 1996[90-117 d.C.].
- POGO, A.: "The Astronomical Ceiling-Decoration in the Tomb of Senmut (XVIIIth Dynasty)", *Isis*, 1930, v. 14, n. 2, pp. 301-325. Extraído de <http://www.jstor.org/stable/224678> (25/7/2017)
- POLZ, D.: "Bemerkungen der Grabbenutzung in der thebanischen Nekropole", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1990, v. 46, pp. 301-336. Extraído de [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1914/1/Polz\\_Bemerkungen\\_zur\\_Grabbenutzung\\_1990.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1914/1/Polz_Bemerkungen_zur_Grabbenutzung_1990.pdf) (20/1/2017)
- PORTER, B. y MOSS, R.L.B.: *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings. I. The Theban Necropolis. Part 2. Royal Tombs and smaller cemeteries*. Oxford. Clarendon Press, 1964.
- PORTER, B. y MOSS, R.L.B.: *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings. I. The Theban Necropolis. Part 1. Private Tombs*. Oxford. Clarendon Press, 1970.
- PRESEDO, F.J.: "El Imperio Nuevo egipcio", en *Gran Historia Universal. Antiguos Imperios Orientales*, Madrid. Nájera, 1990, pp.193-228.
- PRIETO, A.: *Teoría del arte dramático*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2001.
- QUIBELL, J.E.; GREEN, F.W. y PETRIE, S.W.M.F.: *Hierakonpolis*. Londres. Bernard Quaritch, 1900.
- QUIRKE, S.: "Creation stories in Ancient Egypt", en *Imagining Creation*, Leiden. BRILL, 2008, pp.61-86.
- RAMACHANDRAN, V. y HIRSTEIN, W.: "The Science of Art A Neurological Theory of Aesthetic Experience", *Journal of Consciousness Studies*, 1999, v. 6, n. 6-7, pp. 15-51. Extraído de



[http://www.dgp.toronto.edu/~hertzman/courses/csc2521/fall\\_2007/ramachandran-science-art.pdf](http://www.dgp.toronto.edu/~hertzman/courses/csc2521/fall_2007/ramachandran-science-art.pdf)  
(26/6/2017)

RASCH, P.J. y BURKE, R.K.: *Kinesiología y anatomía aplicada: la ciencia del movimiento humano*. El Ateneo, 1973.

REDFORD, D.B.: *Akhenaten, the Heretic King*. Princeton. Princeton University Press, 1987.

RICE, M.: *Who's who in Ancient Egypt*. London. Psychology Press, 1999.

RIVAS SALMERÓN, J.F.: *El lenguaje de las manos y su representación. Aspectos anatómicos y semióticos de la mano en el arte*. Granada. Universidad de Granada, 1992. Extraído de <http://hdl.handle.net/10481/14328> (3/9/2015)

ROBINS, G.: "Some images of women in New Kingdom art and literatura", en *Women's earliest records: from ancient Egypt and western Asia: proceedings of the Conference on Women in the Ancient Near East, Brown University, Providence, Rhode Island, November 5-7, 1987*, Atlanta. Scholars Press, 1989, pp.111-113.

ROBINS, G.: "Some Principles of Compositinal Dominance and Gender Hierarchy in Egyptian Art", *Journal of the American Research Center in Egypt*, 1994, v. 31, pp. 33-40. <http://dx.doi.org/10.2307/40000664>

ROBINS, G.: *Las mujeres en el Antiguo Egipto*. Madrid. Ediciones AKAL, 1996.

ROBINS, G.: "Hair and the construction of identity in Ancient Egypt, c. 1480-1350 B.C.", *Journal of the American Research Center in Egypt*, 1999, v. 36, pp. 55-69. <http://dx.doi.org/10.2307/40000202>

ROBINS, G.: *The Art of Ancient Egypt*. Cambridge. Harvard University Press, 2008.

ROBINS, G.: "Space and Movement in pre-Amarna Eighteenth Dynasty Theban Tomb Chapels", en *Egyptian Culture and Society: Studies in Honour of Naguib Kanawati*, Cairo. Conseil Suprême des Antiquités de l'Égypte, 2010, pp.129-142.

ROBINS, G.: "Constructing elite group and individual identity within the canon of 18th Dynasty Theban tomb chapel decoration", en *Problems of canonicity and identity formation in Ancient Egypt and Mesopotamia*, Copenhagen. Museum Tusculanum Press and CNI Publications, 2016, pp.201-216.

ROBINS, G.: y FOWLER, A.S.: *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*. Texas. University of Texas Press, 1994.

ROTH, A.M.: "The psš-kf and the "Opening of the Mouth" Ceremony: A Ritual of Birth and Rebirth", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1992, v. 78, pp. 113-147. <http://dx.doi.org/10.2307/3822068>

ROTH, A.M.: "Fingers, Stars, and the "Opening of the Mouth": The Nature and Function of the ntrwj-Blades", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1993, v. 79, pp. 57-79. Extraído de [https://www.jstor.org/stable/3822158?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3822158?seq=1#page_scan_tab_contents) (27/4/2017)

ROTH, A.M.: "The absent spouse: patterns and taboos in egyptian tomb decoration", *Journal of the American Research Center in Egypt*, 1999, v. 36, pp. 37-53. <http://dx.doi.org/10.2307/40000201>

ROTH, A.M.: "Models of authority. Hatshepsut's predecessors in power", en *Hatshepsut: From Queen to Pharaoh*, New York. The Metropolitan Museum of Art, 2005, pp.9-14.

RUIZ BREMÓN, M. y SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P.: *Enfermar en la Antigüedad*. Madrid. UNED, 2010.

RUSSMANN, E.R.: "Art in transition: the rise of the Eighteenth Dynasty and the emergence of the thutmoside style in sculpture and relief", en *Hatshepsut: from queen to pharaoh*, New York. The Metropolitan Museum of Art, 2005, pp.23-43.

SAKURAI, K.; YOSHIMURA, S. y KONDO, J.: *Comparative studies of noble tombs in Theban necropolis: (tomb nos. 8, 38, 39, 48, 50, 54, 57, 63, 64, 66, 74, 78, 89, 90, 91, 107, 120, 139, 147, 151, 181, 201, 253, 295)*. Tokyo, Japan. Waseda University Egyptian Culture Center, 1988.

SÄVE-SÖDERBERGH, T.; DAVIES, N. DE G. y DAVIES, N. DE G.: *Four Eighteenth Dynasty Tombs*. Oxford. Oxford University Press, 1957.

SCHÄFER, H.: *Principles of Egyptian Art*. Oxford. Griffith Institute, 1986[1919].

SCHLOTT, A.: "Einige beobachtungen zu mimik und gestik von singenden", *Göttinger Miszellen GM*, 1996, n. 152, pp. 55-70. Extraído en <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsid=2462449> (31/3/2017)

SCHNUSENBERG, C.C.: *The Mythological Traditions of Liturgical Drama: The Eucharist as Theater*. New Jersey. Paulist Press, 2010.

SECO ÁLVAREZ, M.: "El papel del niño en las pinturas de las tumbas tebanas de la XVIII dinastía", *Complutum*, 2010, v. 21, n. 2, pp. 155-162. Extraído de <http://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/CMPL1010220155A/28868> (18/3/2015)

SERRANO, J.M.: "Nouvelles données concernant le rituel del'Ouverture de la Bouche: la tombe de Djehouty (TT 11)", en *Xth International Congress of Egyptologists*, 2015, v. 241, pp. 1237-1245. Extraído de <http://www.excavacionegipto.com/publicaciones/pdf/60.pdf> (24/6/2017)

SETHE, K.: "Das 'Denkmal memphitischer Theologie' der Schabakosteine des britischen Museum", en *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens*, Leipzig. J.C. Hinrichs, 1928.

SETON WILLIAMS, V. y STOCKS, P.: *Blue Guide: Egypt*. London. W. W. Norton, 1993.

SETTIS, S.: "Reliquias del trazo y del dibujo en Grecia, Roma y Egipto", 2010, vol. 2. [Vídeo] Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=1mVWbM7VHEg> (01/01/2016)

SHAW, I.: *Egyptian Warfare and Weapons*. Buckinghamshire. Shire Publications LTD, 1991.

SHAW, I.: *Exploring Ancient Egypt*. New York. Oxford University Press, USA, 2003.

SHAW, I.: "Egipto y el mundo exterior", en *Historia del Antiguo Egipto*, Madrid. La Esfera de los Libros, S.L., 2007, pp.411-430.

SHORTLAND, A.: "Depictions of Glass Vessels in Two Theban Tombs and Their Role in the Dating of Early Glass", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 2000, v. 86, pp. 159-161. <http://dx.doi.org/10.2307/3822316>

- SILVERMAN, D.: "The nature of Egyptian Kingship", en *Ancient Egyptian Kingship*, Leiden. BRILL, 1995, pp.49-94.
- SIRVENT BELANDO, J.E. y GARRIDO CHAMORRO, R.P.: *Valoración antropométrica de la composición corporal: Cineantropometría*. Alicante. Universidad de Alicante, 2009.
- SMELIK, K.A.D. y HEMELRIJK, E.A.: *Who Knows Not what Monsters Demented Egypt Worships?: Opinions on Egyptian Animal Worship in Antiquity as Part of the Ancient Conception of Egypt*. Berlín. De Gruyter, 1984.
- SOUROUZIAN, H.: "La statue du musicien Ipi jouant de la flûte et autres monuments du règne de Snofrou à Dahchour", en *L'art de l'Ancien Empire Égyptien: Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel les 3 et 4 avril 1998*, Paris. La Documentation Française, 1999, pp.151-167.
- SPENGLER, O.: *Der Mensch und die Technik: Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*. Berlín. BoD-Books on Demand, 2016[1931].
- SPIESER, C. y SPRUMONT, P.: "La construction de l'image du corps de l'élite égyptienne à l'époque amarnienne", *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 2004, n. 16 (3-4). Extraído de <http://bmsap.revues.org/3983?lang=fr> (9/2/2017)
- STEVENSON SMITH, W.: *Art and Architecture of Ancient Egypt*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2000.
- STEVENSON SMITH, W. y KELLY SIMPSON, W.: *The Art and Architecture of Ancient Egypt*. Connecticut. Yale University Press, 1998.
- STRATZ, C.H.: *La figura humana en el arte*. Barcelona. Salvat Editores, 1926.
- STRUDWICK, N. y STRUDWICK, H.: *Thebes in Egypt: A Guide to the Tombs and Temples of Ancient Luxor*. Cornell. Cornell University Press, 1999.
- STUDENY, C.: *Christophe Studeny: L'Invention de la vitesse. France, 18e-20e siècles*. París. Gallimard, 1995.
- SWAN, E.H.: *The Pharaoh Smites His Enemies: A Comparative Study*. München. BRD, 1986.
- SWEENEY, D.: "Forever Young? The Representation of Older and Ageing Women in Ancient Egyptian Art", *Journal of the American Research Center in Egypt*, 2004, v. 41, pp. 67-84. <http://dx.doi.org/10.2307/20297188>
- TAYLOR, J.H.: "Life and Afterlife in the Ancient Egyptian Cosmos", en *Journey through the Afterlife. Ancient Egyptian Book of the Dead*, London. Harvard University Press, 2010, pp.16-27.
- TEETER, E.: "Religion and Ritual", en *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Malden. John Wiley & Sons, 2015, pp.328-343.
- TEFNIN, R.: "Image et histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne", *Chronique d'Égypte*, 1979, v. 54, n. 108, pp. 218-244. <http://dx.doi.org/10.1484/J.CDE.2.308510>
- TEFNIN, R.: "Discours et iconicité dans l'art égyptien", *Göttinger Miszellen Göttingen*, 1984, n. 79, pp. 55-71. Extraído de <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsid=12235141> (20/10/2016)

TEFNIN, R.: "Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne", *Chronique d'Égypte*, 1991, v. 66, n. 131-132, pp. 60-88. <http://dx.doi.org/10.1484/J.CDE.2.308856>

TEFNIN, R.: "Reflexions liminaires sur la peinture égyptienne, sa nature, son histoire, son chiffrage et son avenir", en *Monumenta Aegyptiaca VII*, Bruxelles. Fondation égyptologique Reine Elisabeth, 1997, pp. 3-10.

TEFNIN, R.: "Reflexiones sobre la imagen egipcia antigua: la medida y el juego", en *Arte y sociedad del Egipto antiguo*, Madrid. Encuentro, 2000, pp.15-36.

THISSEN, H.J.: "Der verkommene Harfenspieler", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1989, v. 77, pp. 227-240. Extraído de <http://www.jstor.org/stable/20187088> (31/3/2017)

THOMAS GARNET HENRY, J.: *La pintura egipcia*. Madrid. Ediciones AKAL, 1999.

THOMPSON, K.: "Frontal shoulders in Amarna royal reliefs: Solutions to an aesthetic problem", en *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities (SSEA Journal)*, 1981, pp.78-98.

THOMPSON, K.: "The term 'caricature' as applied to Amarna art", en *Beyond the Horizon: Studies in Egyptian Art, Archaeology and History in Honour of Barry J. Kemp*, Cairo. Publications of the Supreme Council of Antiquities, 2010, pp.538-553.

TRAUNECKER, C.: *The Gods of Egypt*. New York. Cornell University Press, 2001.

TYLOR, J.J.: *Wall Drawings and Monuments of El Kab. The Tomb of Paheri*. London. Egypt Exploration Fund, 1895.

ULLMAN, S.: *The Interpretation of Visual Motion*. Boston. M.I.T., 1977.

URBINO, C.: "Codex Huygens", 1510. Extraído de <http://www.themorgan.org/collection/Codex-Huygens> (28/10/2016)

URRUELA QUESADA, J.J.: *Egipto faraónico: política, economía y sociedad*. Salamanca. Universidad de Salamanca, 2012.

VALDESOGO MARTÍN, M.R.: *El arte egipcio: cómo interpretar y comprender la obra plástica del Antiguo Egipto*. Madrid. Dilema S.L., 2011.

VASARI, G.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid. Cátedra, 2005[1550].

VELAYOS, J.L.: *Anatomía de la Cabeza*. Madrid. Ed. Médica Panamericana, 2007.

VERBOVSCK, A.: "Reception and Perception", en *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Malden. John Wiley & Sons, 2015, pp.141-154.

VILADOT PERICÉ, A.: *Significado de la postura y de la marcha humana*. Madrid. Editorial Complutense, 1996.

VINCI, L. DA: *El Tratado de la Pintura*. Madrid. Imprenta Real, 1827[1550].

VIREY, P.H.: "Le tombeau de Phsuktor", en *Sept tombeaux thébaines de la XVIIIe Dynastie*, 1889a, pp.286-310.

VIREY, P.H.: *Le tombeau de Rekhmara, préfet de Thèbes sous la XVIIIe dynastie*. Paris. E. Leroux, 1889b.

VIVAS SÁINZ, I.: *Egipto y el Egeo a comienzos de la XVIII Dinastía: Una visión de sus relaciones, antecedentes e influencia iconográfica*. Oxford. Archaeopress, 2013a.

VIVAS SÁINZ, I.: "Las pinturas egipcias de Malkata: ¿arte egipcio con sabor minoico? Una nueva perspectiva sobre las pinturas del palacio de Amenofis III y las influencias del Egeo", *Anales de Historia del Arte*, 2013b, v. 23, n. Especial, pp. 125-138.

VIVAS SÁINZ, I.: "Solving Problems and Pleasing Patrons: The Case Study of the Egyptian Artists who decorated the XVIII th Dynasty Private Theban Tombs", en *The European Conference on Arts and Humanities 2014: Official Conference Proceedings*, 2014, pp. 17-28. <http://dx.doi.org/2188-1111>

VIVAS SÁINZ, I.: "La iconografía de las “escenas de tributo” de inicios del Reino Nuevo: simbolismo e historicidad", en *Orientalística en tiempos de crisis: actas del VI Congreso Nacional del Centro de estudios del Próximo Oriente*, Zaragoza, 2015, pp.353-363.

VIVAS SÁINZ, I.: "Egyptian artists in the New Kingdom: Travelling artists and travelling ideas?", en *Current Research in Egyptology 2016. Proceedings of the Seventeenth Annual Symposium Jagiellonian University, Krakow 2016*, Poland. Oxbow books, 2016a, pp.107-120.

VIVAS SÁINZ, I.: "Teaching Ancient Egyptian Art Online: Experiences and Proposals from U.N.E.D. Spain", en *Airing the past: inquiries into digital memories*, Oxfordshire. Interdisciplinary Press, 2016b, pp.117-123.

VIVAS SÁINZ, I.: "Nuevos enfoques en la investigación del arte egipcio: el artista en su contexto", en *Egiptología ibérica en 2017. Estudios y nuevas perspectivas*, Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2017a, pp.403-422.

VIVAS SÁINZ, I.: "¿Los hombres también lloran? Representaciones masculinas en actitudes de duelo del Reino Nuevo", en *Actas del V Congreso Ibérico de Egiptología*, Cuenca, 2017b, pp.1093-1108.

VIVIAN DAVIES, W.: *Egyptian Hieroglyphs*. University of California Press, 1987.

VIVIAN DAVIES, W.: *Colour and Painting in Ancient Egypt*. Londres. British Museum Press, 2001.

WACHSMANN, S.: *Aegeans in the Theban Tombs*. Leuven. Peeters Publishers, 1987.

WALLIS BUDGE, E.A.: *El Libro Egipcio de Los Muertos. El papiro de Ani*. Málaga. Editorial Sirio, S.A., 2007.

WASMUTH, M.: *Innovationen und extravaganz: ein beitrag zur architektur der thebanischen beamtengräber der 18 Dynastie*. Oxford, England. Archaeopress: Available from Hadrian Books, 2003.

WEEKS, K.; WEEKS, S.; IKRAM, S.; HETHERINGTON, N.; MAHMAUD HASSAN, A.; ISHAK BAKHAUM, D.; KAÉIÉNIK. M.; CHAN, W.; EL-HADIDI, L.; JONES, T. L. y ABUHMED ALI,

- M.: "Tombs of the Nobles and others outside the Valley of Kings and Queens", *Theban Mapping Project TMP*, 1978. [Página web] Extraído de <http://www.tmpbibliography.com/index.html>
- WEIGALL, A.E.P.: "An Ancient Egyptian Funeral Ceremony", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 1915, v. 2, n. 1, pp. 10-12. <http://dx.doi.org/10.2307/3853859>
- WENGROW, D.: "The Invention of Writing in Egypt", en *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*, Chicago. Oriental Institute Museum Publications (OIMP), 2011, pp.99-104.
- WHITE, L.A.: "Ikhnaton: The Great Man Vs. the Culture Process", *Journal of the American Oriental Society*, 1948, v. 68, n. 2, pp. 91-114. <http://dx.doi.org/10.2307/596342>
- WILKINSON, C.K. y HILL, M.: *Egyptian Wall Paintings: The Metropolitan Museum of Art's Collection of Facsimiles*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1983.
- WILKINSON, J.G.: *Topographie of Thebes, and general view of Egypt*. London. William Clowes, 1835.
- WILKINSON, R.H.: *Cómo leer el arte egipcio: guía de jeroglíficos del antiguo Egipto*. Barcelona. Crítica, 1995.
- WILKINSON, R.H.: *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Madrid. Alianza Editorial, 2003.
- WILKINSON, T.A.H.: *Early Dynastic Egypt*. London. Routledge, 2002.
- WILKINSON, T.A.H.: *Auge y caída del antiguo Egipto*. Madrid. Penguin Random House Grupo Editorial España, 2011.
- WINCKELMANN, J.J.: *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid (Dresde). Ediciones AKAL, 2011[1764].
- WINLOCK, H.E.: "The Egyptian Expedition 1925-1927: The Museum's Excavations at Thebes", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1928, v. 23, n. 2, pp. 3-58. <http://dx.doi.org/10.2307/3256026>
- YARZA LUACES, J.: *La pintura del Antiguo Egipto*. Madrid. Vicens-Vives, 1991.
- YOMAHA, S.: "La tumba como espacio ritual", 2009. Extraído de <http://cdsa.academica.org/000-008/224.pdf> (12/5/2016)
- ZINK, A.; SZEIMIES, U. y ROHRBACH, G.N.: "The paleopathology of arteriosclerosis and ischemic heart disease in mummies from Ancient Egypt", *Arqueologia bioantropologia ERES*, 2002, v. 10, pp. 163-171. Extraído de <http://www.museosdetenerife.org/assets/downloads/publication-41d5391890.pdf> (9/5/2016)



## 10. WEBGRAFÍA

[archive.org](http://archive.org) *Biblioteca en Internet de acceso a colecciones bibliográficas históricas en formato digital*

[bibliothek.uni-halle.de](http://bibliothek.uni-halle.de) *Biblioteca de la Universidad de Sajonia, Proyecto Lepsius*

[canal.uned.es](http://canal.uned.es) *Materiales multimedia de la UNED*

[cat.inist.fr](http://cat.inist.fr) *Colecciones del fondo documental INIST-CNRS de la investigación mundial en ciencia, tecnología, medicina, humanidades y ciencias sociales.*

[contenidosdigitales.uned.es](http://contenidosdigitales.uned.es) *Repositorio de contenidos digitales de la UNED*

[dialnet.unirioja.es](http://dialnet.unirioja.es) *Portal de difusión de la producción científica hispana de la de Universidad de La Rioja*

[gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr) *Biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Francia*

[oi.uchicago.edu](http://oi.uchicago.edu) *Página web del Oriental Institute of Chicago*

[orbi.ulg.ac.be](http://orbi.ulg.ac.be) *Repositorio Institucional de la Universidad de Lieja*

[philpapers.org](http://philpapers.org) *Base de datos internacional de artículos académicos para profesionales y estudiantes de filosofía, de la Universidad Nacional Australiana, la Universidad de Londres y otras organizaciones.*

[quod.lib.umich.edu](http://quod.lib.umich.edu) *Portal virtual de la biblioteca de la Facultad de Ciencias, Artes y Letras (UM-Dearborn), Universidad de Michigan*

[www.amarnaproject.com](http://www.amarnaproject.com) *Proyecto que estudia la ciudad de Akhetatón -Amarna-*

[www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org) *Página web del British Museum de Londres*

[www.brooklynmuseum.org](http://www.brooklynmuseum.org) *Web del Brooklyn Museum*

[www.digitalegypt.ucl.ac.uk](http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk) *Portal digital de Universidades del Museo Petrie*

[www.egyptologia.com](http://www.egyptologia.com) *Portal para la difusión de la Egiptología en Castellano*

[www.egyptologyforum.org](http://www.egyptologyforum.org) *Foro electrónico de egiptólogos, con documentos completos para su lectura*

[www.globalegyptianmuseum.org](http://www.globalegyptianmuseum.org) *Museo virtual global creado por el Comité Internacional de Egiptología (CIPEG)*

[www.griffith.ox.ac.uk](http://www.griffith.ox.ac.uk) *Instituto Griffith de Egiptología de la Universidad de Oxford*

[www.ieae.es](http://www.ieae.es) *Instituto de Estudios del Antiguo Egipto (IEAE)*

[www.lib.utexas.edu](http://www.lib.utexas.edu) *Recurso online de la Universidad de Texas, en Austin*

[www.man.es](http://www.man.es) *Museo Arqueológico Nacional*

[www.mariarosavaldesogo.com](http://www.mariarosavaldesogo.com) *Web de la profesora de egiptología María Rosa Valdesogo*

[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org) *Página web del The Metropolitan Museum of Art (MET)*



[www.mfa.org](http://www.mfa.org) *Página web del Museum of Fine Arts de Boston*

[www.osirisnet.net](http://www.osirisnet.net) *Página web de un Proyecto que recopila imágenes de las tumbas del Antiguo Egipto*

[www.sciencedirect.com](http://www.sciencedirect.com) *Sitio web investigación científica y médica con acceso por suscripción*
























[www.thebanmappingproject.com](http://www.thebanmappingproject.com) *Proyecto de Cartografía de Tebas Universidad de Berkeley, California*

[www.uni-heidelberg.de](http://www.uni-heidelberg.de) *Repositorio de imágenes de la Universidad de Heidelberg*



















[www.britannica.com](http://www.britannica.com) *Enciclopedia Británica Digital de contenidos académicos*

## 11. ANEXOS






















































ANEXO A-1 *El hombre y sus ocupaciones*

1  seated man	Ideo. in  <i>s</i> ( <i>st</i> ) <sup>0</sup> 'man'. Ideo. or det. 'I', 'me' in  <i>i</i> ,  <i>wi</i> ,  <i>ink</i> ,  <i>kwit</i> . Det. man's relationships or occupations, exx.  <i>st</i> 'son';  <i>smr</i> 'courtier';  <i>hwruw</i> 'wretch';  <i>irr</i> 'doer'; also personal names, ex.  <i>nḥw</i> 'Ankhu'. In personal names,  is abbrev. for  <i>rḥw</i> 'men', <sup>1</sup> ex.  <i>Rḥw-ḥnḥ</i> 'Reḥuḥonkh'.
 seated man and woman with plural strokes	Det. people and their occupations, exx.  <i>rmḥ</i> 'people';  <i>ḥmw</i> 'Asiatics';  <i>mḥrw</i> 'witnesses'.
2  man with hand to mouth	Det. eat, <sup>1</sup> exx.  <i>wmm</i> 'eat';  <i>ḥḥr</i> 'hungry'; drink, ex.  <i>sw(r)</i> 'drink'; speak, exx.  <i>sd</i> 'relate';  <i>gr</i> 'be silent'; think, ex.  <i>kt</i> 'devise'; feel, ex.  <i>mri</i> 'love'. <sup>1</sup> Old uses, <i>AZ.</i> 57, 73.
3  man sitting on heel	Det. in  <i>ḥmst</i> 'sit'. Replaced in hieratic by  A 17 or  A 17* or even by  B 4. <sup>1</sup> Ex. <i>Rokh.</i> 4, 1.
4  man with arms raised (cf.  A 30)	Det. supplicate, ex.  <i>dwj</i> 'adore'; hide, exx.  <i>sdg</i> 'be hidden';  <i>imn</i> 'hide'. <sup>1</sup> <i>Urk.</i> iv, 385, 13. <sup>2</sup> <i>Leyd.</i> V 4, 2.
5  man hiding behind wall (Dyn. XVIII)	Det. hide, ex.  <i>imn</i> 'hide'. <sup>1</sup> <i>Urk.</i> iv, 84, 15. Very rare before Dyn. XIX.
6  man receiving purification (in M.E. usually replaced by  D 60)	Ideo. in  var. Pyr.  <i>wḥb</i> <sup>2</sup> 'pure', 'clean'. <sup>1</sup> Ex. <i>D. el B.</i> 56. <sup>2</sup> <i>Pyr.</i> 1171.
7  man sinking to ground from fatigue	Det. weary, weak, exx.  <i>wrd</i> 'tire';  <i>bdš</i> 'faint';  <i>gnn</i> 'be soft'. <sup>1</sup> Ex. <i>D. el B.</i> 110. <sup>2</sup> <i>Brit. Mus.</i> 101. <sup>3</sup> <i>BUDGE,</i> p. 372, 14. <sup>4</sup> Cf. <i>Urk.</i> iv, 943, 4.











































## ANEXO A-2 El hombre y sus ocupaciones

- A 8  man performing the *hntw*-rite  
Det. in  *hntw* 'jubilation'.  
<sup>1</sup> Ex. D. el B. 89.
- 9  man steadying basket  
□ W 10 on head  
Det. in  abbrev.  <sup>1</sup> *ltp* 'load';  abbrev.  <sup>2</sup> *ft* 'carry';  abbrev.  <sup>3</sup> *ksit* 'work'.  
<sup>1</sup> Sin. B 244; Prot. B 1, 70. <sup>2</sup> Sin. B 246. <sup>3</sup> Urk. iv. 52, 17.
- 10  man holding oar  
Det. in  *skdw* 'sail'.  
<sup>1</sup> Th. T. S. i. 37.
- 11  man holding the *obr*-  
sceptre † S 42 and  
crook † S 39 (O.K.)  
O.K. ideogram or det. in  var.  <sup>2</sup> *hntw* 'friend'.  
Later replaced by  A 21.  
<sup>1</sup> Dav. Plak. i. 4, no. 8. <sup>2</sup> Saqq. Mast. i. 23.
- 12  soldier with bow and  
quiver  
Ideogram or det. in  var.  <sup>1</sup> *mšc* 'army'. Det. in  
 <sup>2</sup> *mšfyt* 'soldiers'.  
<sup>1</sup> Lyons 90. <sup>2</sup> Urk. iv. 966, 6.
- 13  man with arms tied  
behind his back  
Det. enemy, exx.  *sbi* 'rebel';  *hfty* 'enemy'.  
<sup>1</sup> Ex. Puy. 30 (*sbr-ntšw*).
- 14  man with blood stream-  
ing from his head  
Det. die, ex.  *mw* 'die'; enemy, ex.  *hfty* 'enemy'.  
<sup>1</sup> Ex. D. el B. 114.
- 14\*  as A 14 but blood in-  
terpreted as an axe<sup>1</sup>  
Use as A 14.  
<sup>1</sup> Model taken from temple of Ramesses III at Medinet Habu. Probably in use far earlier.
- 15  man falling  
Ideogram or det. in  var.  <sup>1</sup> *hr* 'fall' and derivatives.  
Abbrev.  <sup>2</sup> for  *hrw* 'fallen (i. e. conquered)  
enemy'; also  <sup>3</sup> for  *šbrt* 'overthrow' (infinitive).  
<sup>1</sup> Urk. iv. 653, 15. <sup>2</sup> Urk. iv. 658, 11. <sup>3</sup> Urk. iv. 140, 5.
- 16  man bowing down  
Det. in  *ksi* 'bow down'.  
<sup>1</sup> Ex. D. el B. 70.
- 17  child sitting (on lap)  
with hand to mouth  
Det. young, exx.  *rnpt* 'be young';  *šri* 'child';  
 *nmš* 'orphan'. Abbrev.  <sup>1</sup> for  *hrd*  
'child'. Phon. *nti* in  <sup>2</sup> *Nut-nsw* 'Heracleo-  
polis'.  
<sup>1</sup> Especially in the title *hrd n kšp* 'child of the harīm', written phonetically Thebes, tomb 241, JEA. 16, Pl. 17, 0.2. <sup>2</sup> From *nn(t)* 'child', see the reference qu. on W 24.
- 17\*  child in sitting posture,  
arms hanging down  
Adapted from hieratic,<sup>1</sup> where it replaces  A 3, ex.  *hnti* 'sit',<sup>2</sup> or  A 17, ex.  *msw* 'children'.<sup>3</sup>  
<sup>1</sup> MÖLL. Pal. i. no. 31. <sup>2</sup> P. Kah. 6, 5. <sup>3</sup> Hat-Nub 18, 5.
- 18  child with crown of  
Lower Egypt † S 3  
Det. child-king, exx.  *inš* 'crown-prince', 'royal child';  
 *wšh* 'weaned princeling'.  
<sup>1</sup> Ex. Urk. iy. 157, 7. Sim. *rnnt* 'nursling' (fem.), *ib.* 361, 15. <sup>2</sup> Urk. iv. 157, 8.







































ANEXO A-3 *El hombre y sus ocupaciones*

- A 19  bent man leaning on stick (clearly distinguishable from  A 21 in hieratic, not always so in hieroglyphic)<sup>2</sup>
- Ideo. or det. old, in  var.  *irw* 'old';  var.  *smsw* (*smsw*) 'eldest'; great, in  var.  *wr* 'great one', 'chief'. Det. old, also in  *nti* 'old'; lean, exx.  *rhu* 'lean';  *twi* 'support oneself'. Phon. or phon. det. *ik* (from a rare *iké* 'be aged') in  var.  *iky* 'miner', 'hewer of stone'. In M.K. hieratic  is written for *hwt*, *hii* 'strike'.<sup>6</sup>
- <sup>1</sup> MöLL. *Pal.* i. nos. 13-14; *AZ.* 49, 122. <sup>2</sup> Especially as *wr* 'chief'. <sup>3</sup> *Wb.* i. 34.  
<sup>4</sup> *Hamm.* 108. <sup>5</sup> *Hamm.* 123, 3. <sup>6</sup> See below A 25.
- 20  man leaning on forked stick, less senile than  A 19<sup>2</sup>
- Ideo. or det. in  much rarer var.  *smsw* (*smsw*) 'eldest', especially in  *srj* *smsw* 'his eldest son', cf. Pyr.  *srk smsw*, and in the title  var.  *smsw hwt* 'elder of the portal'.<sup>4</sup>
- <sup>1</sup> O.K., Leyd. *Denkm.* i. 6 in *Imw h(y)*. <sup>2</sup> A sign like A 19 is used for *smw* in hieratic. <sup>3</sup> *Pyr.* 608. <sup>4</sup> *AZ.* 60, 64.
- 21  man holding stick in one hand and handkerchief in the other (always distinct from  A 19 in hieratic)<sup>1</sup>
- Ideo. or det. in  var.  *sr* (*sr*) 'official', 'noble'. Det. magnate, exx.  *snwt* 'courtiers';  *smr* 'courtier', 'friend' (of the king). Also det. in  *hnm* 'friend', here replacing an older sign  A 11; in  *hnti* 'statue' replacing  A 22. In hieroglyphic  is often hard to distinguish from  A 19 (in the word *wr* 'chief') and from  A 20.
- <sup>1</sup> MöLL. *Pal.* i. no. 11; *AZ.* 49, 122. <sup>2</sup> Cairo 20245, 1; 20426, 8. <sup>3</sup> *Pyr.* 20.
- 22  statue of man with stick and *chr*-sceptre  S 42
- Det. in  *hnt(y)* 'statue' and in  *twt* 'statue'. The form of the sign varies according to the nature of the statue to be depicted.<sup>2</sup>
- <sup>1</sup> Ex. *Sint* i. 308 (*hnty*). <sup>2</sup> Exx. king, *Urk.* iv. 279, 7 (*hnty*); 753, 3 (*twtw*).
- 23  king with stick and club  T 3
- Det. in  *hty* 'sovereign'.<sup>1</sup>
- <sup>1</sup> Thebes, tomb 55.
- 24  man striking with stick
- Det. in  *hwt*, *hii* 'strike'. Hence det. force, effort, exx.  abbrev.  *nht* 'strong';  *nhm* 'take away';  *hrds* 'plunder';  *sbs* 'teach'. In Dyn. XVIII hieroglyphic  is mostly replaced by  D 40, which either as  or as  is common also in hieratic.
- <sup>1</sup> Exx. *Urk.* iv. 82, 10; 89, 7.

ANEXO A-4 *El hombre y sus ocupaciones*

A 25 	man striking, with left arm hanging behind back <sup>1</sup>	Rare ideo. used in  <i>hwi</i> , <i>hii</i> 'strike'. Serves in this book as a conventional transcription of the hieratic group  employed in Dyn. XVII–XVIII papyri and also earlier in Dyn. XI; <sup>2</sup> the explanation of the group is obscure. <sup>3</sup> In papyri of Dyn. XII 'strike' is written  with a sign identical with  A 19. <sup>3</sup>
		<sup>1</sup> Möll. <i>Pal.</i> i. no. 16 (Hyksos period). <sup>2</sup> Frequent in the Coffin Texts; see also a hieroglyphic equivalent <i>Dend.</i> 11 A. <sup>3</sup> <i>AZ.</i> 44, 126; 56, 39.
59 	man threatening with stick	Det. 'drive away' in  <i>shw</i> 'drive away'. <sup>1</sup>
		<sup>1</sup> <i>Urk.</i> iv. 618, 7.
26 	man with one arm raised in invocation	Det. call, exx.  <i>nīs</i> 'call', 'summon';  <i>dwt</i> 'call'. Abbrev. <i>rs</i> in  <i>sdm-rs</i> 'servant', lit. 'one who hears the call'. Det. in the vocative interjection  <i>l</i> 'O' (§ 258).
		<sup>1</sup> <i>Ex. Rech.</i> 12. <sup>2</sup> <i>Urk.</i> iv. 874, 6. <sup>3</sup> <i>Th. T. S.</i> iii. 5; reading, <i>ib.</i> lowest register.
27 	man hastening with one arm raised	Cf. Pyr.  <i>inw</i> 'messengers'. Hence phon. <i>in</i> in  <i>in</i> 'by' (§ 168).
		<sup>1</sup> <i>Ex. Rech.</i> 12. <sup>2</sup> <i>Pyr.</i> 1675, the body probably omitted for superstitious reasons.
28 	man with both arms raised	Det. high, in  varr.  <i>h(i)</i> 'be high'. Det. joy, exx.  <i>h(i)</i> 'rejoice';  <i>sws</i> 'extol'; mourn, in  <i>h(i)</i> 'mourn'; also, for unknown reasons, in  <i>iss</i> 'bald'.
		<sup>1</sup> <i>D. el B.</i> 82. <sup>2</sup> <i>JEA.</i> 41, 10–1. <sup>3</sup> <i>Eb.</i> 66, 9; cf. too <i>ist</i> , <i>Wb.</i> i. 20, 15.
29 	man upside-down	Det. in  <i>shd</i> 'be upside down'.
		<sup>1</sup> <i>Ex. Amuda</i> 17.
30 	man with arms outstretched (cf.  A 4)	Det. praise, exx.  var.  <i>inw</i> 'praise';  <i>dws</i> 'adore';  <i>sws</i> 'extol'; supplicate, ex.  <i>tws</i> 'claim'; awe, in  <i>tr</i> 'show respect for'.
		<sup>1</sup> <i>Urk.</i> iv. 141, 4. <sup>2</sup> <i>Pt.</i> 319. <sup>3</sup> <i>Sim.</i> R 35.
31 	man with his arms stretched out behind him	Det. turn away, ex.  <i>nw</i> 'averted' (face).
		<sup>1</sup> Möll. <i>Pal.</i> ii. no. 5 (Dyn. XVIII.) <sup>2</sup> <i>R. IH.</i> 240, 39 (Dyn. XIX).
32 	man dancing	Det. dance, ex.  <i>hbt</i> 'dance'; joy, ex.  <i>hny</i> 'jubilate'.
		<sup>1</sup> Möll. <i>Pal.</i> ii. no. 6. <sup>2</sup> <i>Urk.</i> iv. 386, 6. <i>Sim.</i> Dyn. XII, <i>Bersk.</i> ii. 21, 14. <sup>3</sup> <i>Urk.</i> iv. 141, 1.
33 	man with stick and bundle or mat on shoulder	Ideo. in  var.  <i>m(i)ntw</i> 'herdsman'. <sup>3</sup> Det. wander, exx.  <i>rwi</i> 'wander';  <i>sm(i)w</i> 'wanderers', 'strangers'.
		<sup>1</sup> <i>Pap.</i> 50. <sup>2</sup> Berl. <i>AI.</i> ii. p. 166. <sup>3</sup> <i>AZ.</i> 42, 119. <sup>4</sup> <i>Pap.</i> 50; <i>D. el B.</i> 113. <sup>5</sup> <i>Urk.</i> iv. 390, 8.


























ANEXO A-5 *El hombre y sus ocupaciones*

- A 34  man pounding in a mortar<sup>1</sup> Det. in  *ḥwst* 'pound', 'build'.  
<sup>1</sup> See the picture *Rekâ*. 12. In the accompanying text *ḥwst* is infinitive, hence the verb is *4ae inf.*
- 35  man building a wall Ideo. or det. in  var.  <sup>1</sup> *ḳd* 'build'.  
<sup>1</sup> *Urk.* iv. 765, 12; cf. 767, 11.
- 36  man kneading and straining into a vessel<sup>2</sup> Ideo. or det. in <sup>3</sup> var. <sup>4</sup> *ḥst* 'brewer'.  
<sup>1</sup> From a walking-stick formerly in the possession of N. de G. Davies. See the picture Leyd. V 3 = *Denkm.* ii. 2. <sup>2</sup> *AZ.* 35, 128. <sup>3</sup> Cairo 20161, c 28. Sim. NORTHAMPT. 4. <sup>4</sup> Cairo 20095; see too *AZ.* 37, 84.
- 37  commoner form of last Use as last.  
<sup>1</sup> Cairo 20018, n; Leyd. V 6; see *AZ.* 37, 82.
- 38  man holding necks of two emblematic animals with panther heads (Dyn. XII) Ideo. in <sup>1</sup> varr. <sup>2</sup> *ḳt*, var. Dyn. XVIII <sup>3</sup> *ḳsy*, 'Cusae', the modern town of El-Ḳūṣiyah in Upper Egypt.  
<sup>1</sup> *Meir* ii. 17, no. 8 = i. 2. <sup>2</sup> *Meir* ii. 17, no. 4 = *ib.* iii. 9. <sup>3</sup> *LAC. TR.* 20, 35; see *Meir* i. p. 1, n. 3. <sup>4</sup> *Urk.* iv. 386, 4.
- 39  alternative form of last Use as last.  
<sup>1</sup> *DAV. Mem.* i. 44.
- 40  seated god. (Note the slightly curved beard and straight wig) Det. god (replacing earlier  G 7),<sup>1</sup> exx.  *Pth* 'Ptah';  *Mntw* '(the god) Mont'. Ideo. or det. 'I', 'me' in  *i*,  *wi*,  *ink* when a god is speaking or, in Dyn. XII, the king.<sup>2</sup>  
<sup>1</sup> M. E. hieratic retains G 7, see § 63 A, 4. <sup>2</sup> References for *i* see § 34.
- 41  king. (Note uraeus on brow, straight beard, and coif) Det. king (common Dyn. XVIII), exx.  *nsu* 'king';  *ḥm* 'Majesty';  *nḥ* 'the Lord' (p. 75). Ideo. or det. 'I', 'me' in  *i*,  *wi*,  *ink* when the king is speaking.<sup>1</sup>  
<sup>1</sup> References for *i* see § 34.
- 42  the same, but with flagellum  $\Lambda$  S 45 Use as last (common Dyn. XVIII).  
<sup>1</sup> Already Dyn. XII, *Hier.* 8, no. 148 = *Berak.* i. 15 (*ty*).
- 43  king wearing crown of Upper Egypt  $\mathcal{I}$  S 1 Ideo. or det. in  var.  *nsu* (*nsw, ni-sw*)<sup>1</sup> 'king of Upper Egypt', 'king'. Det.  *Wsir* 'Osiris'.  
<sup>1</sup> Reading, p. 50, n. 1.
- 44  the same, but with flagellum  $\Lambda$  S 45 Use as last.  
<sup>1</sup> As abbrev. *nsw*, *Urk.* iv. 332, 10.
- 45  king wearing crown of Lower Egypt  $\mathcal{V}$  S 3 Ideo. or det. in  var.  *ḥty* 'king of Lower Egypt'.
- 46  the same, but with flagellum  $\Lambda$  S 45 Use as last.  
<sup>1</sup> *Pap.* 20, 6.

ANEXO A-6 *El hombre y sus ocupaciones*

- A 47  shepherd seated and wrapped in mantle, holding a stick with appendage<sup>1</sup> Ideo. in  var. Pyr.  <sup>2</sup> *m(i)ntw* <sup>3</sup> 'herdsman'. Ideo. or det. in  var.  *srw* (*srw*)<sup>4</sup> 'guard', 'protect'. Sometimes inaccurately for  A 48 in  <sup>5</sup> *iry* 'relating to' (§ 79).  
<sup>1</sup> MONTET 99. <sup>2</sup> Pyr. 1348. <sup>3</sup> Reading, *AZ.* 42, 116. <sup>4</sup> Reading with <sup>5</sup>, see Pyr. 1163, 1220. <sup>6</sup> *Rekh.* 10; *Urk.* iv. 120, 17.
- 48  beardless man (or woman?) holding knife (?)<sup>1</sup> Ideo. (?) or det. *iry* in  var.  *iry* 'relating to', 'belonging to' (§ 79).  
<sup>1</sup> See DAV. *Phak.* i. p. 15. Good detailed exx. of the sign are not forthcoming. It may depict the 'door-keeper' (*iry'rrt*) of some mythical place.
- 49  Syrian seated holding stick Det. foreigner, exx.  <sup>1</sup> *rmw* 'Asiatics';  <sup>2</sup> *Twntyw-Styw* 'Nubian bowmen'.<sup>3</sup>  
<sup>1</sup> *Urk.* iv. 614, 1. <sup>2</sup> *D. et B.* 160. <sup>3</sup> See p. 398, n. 1.
- 50  man of rank seated on chair Det. revered persons (M.K.; in Dyn. XVIII mainly replaced by  A 51 and  A 52), exx.  *Snbw* 'Sonbu', a personal name;  *smr(w)* 'courtiers'. Ideo. or det. 'I', 'me' on M.K. coffins in  <sup>1</sup> *i*,  *wi*,  *ink*. Rarely ideo. like  A 51 in  <sup>2</sup> *šps* (*šps*) 'noble'.  
<sup>1</sup> *BH.* I. 25, 119. <sup>2</sup> References, § 34. <sup>3</sup> *Meir.* ii. 11; *Leyd.* V 4, 12.
- 51  the same with flagellum  
A S 45 Ideo. in  var.  <sup>1</sup> *šps* (*šps*) 'be noble' and related words. After M.K., often det. revered persons, ex.  <sup>2</sup> *imyw-ht* 'those of former times'.  
<sup>1</sup> *Sist.* 1, 231. *Sim. Pyr.* 931. <sup>2</sup> *Urk.* iv. 59, 3. *Sim. ib.* 59, 4 (*imyw*); 76, 10 (*špw*); 86, 3 (*šrw*).
- 52  noble squatting with flagellum  
A S 45 (common in Dyn. XVIII) Det. revered persons, especially personal names, ex.  <sup>1</sup> *Pr-hry* 'Paḥeri', a man's name;  <sup>2</sup> *sch* 'deceased noble'. Rarely also for  A 51 in  <sup>3</sup> *šps* 'noble'.  
<sup>1</sup> *Urk.* iv. 122, 5. <sup>2</sup> *Urk.* iv. 123, 12. <sup>3</sup> *Pyr.* 20.
- 53  mummy upright Det. mummy, ex.  <sup>1</sup> *wi* 'mummy'; statue, likeness, ex.  var.  <sup>2</sup> *tw* 'statue'; form, shape, exx.  <sup>3</sup> *kt* 'form';  <sup>4</sup> *šprw* 'forms', 'stages of growth'.  
<sup>1</sup> *Louvre C* 15, 8; *Sim.* B 193. <sup>2</sup> *Urk.* iv. 842, 13.
- 54  recumbent mummy Det. dead, exx.  <sup>1</sup> *m(i)ni* 'death';  <sup>2</sup> *nb-ṣnḫ* 'sarcophagus', lit. 'lord-of-life'.  
<sup>1</sup> *Urk.* iv. 405, 8. <sup>2</sup> *Urk.* iv. 113, 9.
- 55  mummy lying on bed (replacing O.K. form with man on bed)<sup>1</sup> Det. lie, ex.  abbrev.  <sup>2</sup> *šdr* 'lie', 'spend all night'; death, exx.  <sup>3</sup> *ḫpt* 'decease';  <sup>4</sup> *ḫst* 'corpse'.  
<sup>1</sup> Ex. *Meir.* iv. 4, 1. <sup>2</sup> *Ed.* 6, 9. <sup>3</sup> *Calro* 20003, a 2. <sup>4</sup> *Tā. T. S. i.* 30, B.
- For  A 59 see above after A 25.

ANEXO B *La mujer y sus ocupaciones*

B 1 	seated woman	Det. female, exx.  <i>st</i> 'woman';  <i>hmt</i> 'woman', 'wife';  <i>ntrt</i> 'goddess'; woman's relationships, exx.  <i>stt</i> 'daughter';  <i>hrt</i> 'widow'; her occupations, exx.  <i>hmt</i> 'female slave';  <i>šmryt</i> 'chantress'; her name, ex.  <i>Nfwt</i> 'Nofret'. As suffix 1st pers. sing. 'I', 'my' (fem.)  <i>i</i> has not been noted before Dyn. XIX. <sup>1</sup>
2 	pregnant woman	Det. pregnant, exx.  <i>twr</i> 'conceive';  <i>bk</i> 'be pregnant'. <sup>1</sup> <i>D. el B.</i> 49. <sup>2</sup> <i>Urk.</i> iv. 268, 7.
3 	woman giving birth	Ideo. or det. in  <sup>1</sup> var.  <i>msi</i> ( <i>mst</i> ) 'bear', 'give birth' and the related words. <sup>1</sup> <i>Urk.</i> iv. 13, 16.
4 	<sup>1</sup> combination of sign for a squatting woman (cf.  B 3) with  F 31 <sup>2</sup>	Use as last. In one hieratic MS. substituted for  A 3. <sup>3</sup> <sup>1</sup> Exx. Brit. Mus. 566; Cairo 70040 = ROEDER, <i>Nasos</i> 42. Also without arms showing, ex. Berl. <i>AT.</i> i. p. 258, 18. 20. <sup>2</sup> Old exx. show the two signs almost or quite separate from one another, but with the phon. sign <i>ms</i> placed as though it were the infant in course of being born, <i>Urk.</i> i. 24, 15; 35, 11; 36, 7. <sup>3</sup> <i>JEA.</i> 32, Pl. 14; n. 1, 3a.
5 	<sup>1</sup> woman suckling child	Det. 'suckle' in  <i>mnt</i> 'nurse', 'foster-mother'. <sup>1</sup> Exx. Dyn. XII, <i>BH.</i> i. 25, 79; Dyn. XVIII, <i>D. el B.</i> 53.
6 	<sup>1</sup> woman seated on chair with child on lap	Det. 'nurse' in  <i>rnw</i> 'nurse', 'rear'. <sup>1</sup> Exx. L. D. iii. 53; <i>D. el B.</i> 101.
7 	queen wearing diadem and carrying flower	Det. of names of queens. <sup>1</sup> <sup>1</sup> Ex. <i>Ann.</i> 42, 479, from Thebes, tomb 192, temp. Amenophis III.



ANEXO C *Deidades con forma humana*

C 1		god with sun and uraeus on head	Ideo. or det. in  var. <sup>1</sup> <i>Rr</i> ' (the sun-god) <i>Rē</i> '. <sup>1</sup> <i>D. et B.</i> 110.
2		god with head of falcon bearing sun on head G 9 and holding ♀ S 34	Ideo. or det. in  var. <sup>1</sup> <i>Rr</i> ' (the sun-god) <i>Rē</i> '. <sup>1</sup> <i>Urk.</i> iv. 14, 13.
3		god with head of ibis G 26	Ideo. or det. in  var. <sup>1</sup> <i>Dhawty</i> <sup>2</sup> 'Thoth'. <sup>1</sup> <i>Bersh.</i> i. 15. <sup>2</sup> Reading, see on G 26.
4		god with head of ram E 10	Ideo. or det. in  var. <i>Hnmw</i> 'Chnum'. <sup>1</sup> <i>Urk.</i> iv. 99, 5.

C 5		the same holding ♀ S 34	Use as last.
6		god with head of dog E 15	Ideo. or det. in  var. <i>Ynpw</i> 'Anubis'; also in <sup>1</sup> <i>Wp-wswt</i> 'Wepwawet'. <sup>1</sup> <i>Urk.</i> iv. 99, 10.
7		god with head of Seth-animal E 20	Ideo. in <sup>1</sup> ( <i>Sst</i> ) 'Seth'. <sup>1</sup> Reading, see on E 20.
8		ithyphallic god with feathers, uplifted arm, and flagellum S 45	Ideo. or det. in  var. <sup>1</sup> <i>Mnw</i> <sup>2</sup> 'Min'. <sup>1</sup> <i>Urk.</i> iv. 1037, 4. <sup>2</sup> Reading, see on K 22.
9		goddess with sun and horns	Ideo. or det. in  var. <sup>2</sup> <i>Ht-hr</i> 'Hathor'. <sup>1</sup> <i>Sinai</i> 141. <sup>2</sup> <i>Sinai</i> 95. Also shown seated on chair, <i>ib.</i> 105.
10		goddess with feather on head	Ideo. or det. in  var. <i>Mst</i> 'Māset', the goddess of Truth.
11		god with arms supporting (the sky) and M 4 on head (often also without f)	Ideo. in  var. <i>Pyr.</i> <sup>1</sup> <i>Hh</i> ' (one of the gods) <i>Hēh</i> '. <sup>2</sup> Hence phon. <i>hh</i> in <i>hh</i> 'million', 'many' (§ 259). <sup>1</sup> <i>Pyr.</i> 1390. <sup>2</sup> The eight <i>Hēh</i> -gods were those who held the sky aloft, see <i>Kees, Götterglaube</i> , p. 312 and the picture <i>JEA.</i> 28, Pl. 4. The sign for 'year' (M 4) was added doubtless on account of the common expression <i>hh m</i> (or <i>n</i> ) <i>rwpt</i> 'a million years'.

It may prove possible to find images of other deities used as ideogram or det. in M. K. inscriptions, but for lack of positive earlier evidence some models for the hieroglyphic found have been taken from monuments of Dyn. XIX or later,<sup>1</sup> exx. C 12 Amūn, C 17 Mont, C 18 Tjanen, C 19 and C 20 Ptah.

<sup>1</sup> *JEA.* 17, 245.

ANEXO D *Partes del cuerpo humano*

**D 1** 𠄎 head in profile

Ideo. in 𠄎 *tp* 'head' and 𠄎 *tpy* 'chief', 'first'. Det. head, exx. 𠄎𠄎𠄎𠄎 *dsds* 'head'; 𠄎𠄎𠄎 *hs* 'back of head', whence prep. 𠄎𠄎𠄎 *hs* 'behind' (§ 172) and 𠄎𠄎𠄎 *mkhs* 'neglect'; 𠄎𠄎𠄎 *dhnt* 'forehead', whence 𠄎𠄎𠄎 *dhn* 'promote', etc.; perhaps with notion throttle, in 𠄎𠄎𠄎𠄎 *gwrws* 'fetter', 'bind fast'. Possibly 𠄎 possessed the value *dsds* in some cases where there is no evidence to prove it. In one M. E. story the spellings 𠄎𠄎𠄎𠄎 and 𠄎 alternate for the 'head' of a goose, as well as in the common O. K.

---

## 12. LISTADO DE IMÁGENES

### 12.1. Listado de figuras

Figura 1. Mapa de Egipto.....	12
Figura 2. Tumbas tebanas correspondientes a la Dinastía XVIII. Figura de la autora .....	14
Figura 3. Estructura del canon (Iversen, 1975, p. 27, fig. 2) .....	58
Figura 4. Estructura del canon (Iversen, 1975, p. 28, fig. 3) .....	58
Figura 5. A14 hombre tumbado sangrando por la cabeza (Gardiner, 1994, p. 443).....	60
Figura 6. A14A hombre tumbado sangrando por la cabeza (Gardiner, 1994, p. 443).....	60
Figura 7. A15 hombre tumbado sangrando por la cabeza (Gardiner, 1994, p. 443).....	60
Figura 8. A54 momia yacente, determinativo para muerte o muerto (Gardiner, 1994, p. 443) .....	60
Figura 9. A55 momia yacente sobre una mesa, determinativo para estar tendido, o pasar la eternidad, cadáver (Gardiner, 1994, p. 443) .....	60
Figura 10. Personaje que acusa el paso del tiempo y el trabajo esforzado. Tumba de Intef TT 155 (Säve-Söderbergh et al., 1957, lám. XVII).....	64
Figura 11. Muchacha y anciano. Tumba de Intef TT 155 (Säve-Söderbergh et al., 1957, lám. XV)..	65
Figura 12. Movimiento esforzado de los trabajadores vitivinícolas (registro superior). Tumba de Intef TT 155 (Säve-Söderbergh et al., 1957, lám. XV).....	66
Figura 13. Movimiento esforzado de los trabajadores vitivinícolas (registro inferior). Tumba de Intef TT 155 (Säve-Söderbergh et al., 1957, lám. XV).....	67
Figura 14. Personajes pisando uvas en el lagar con gran dinamismo (registro inferior). Tumba de Intef TT 155 (Säve-Söderbergh et al., 1957, lám. XIV).....	67
Figura 15. La reina de Punt.....	68
Figura 16. Esclavos de Mitanni recolectando papiros en los pantanos. Tumba de Puiemra TT 139 (N. de G. Davies, 1922, lám. XVIII).....	73
Figura 17. Esclavos de Mitanni preparando pescado para el consumo. Tumba de Puiemra TT 139 (N. de G. Davies, 1922, lám. XVII) .....	73
Figura 18. Esclavos de Mitanni pelando tallos de papiros. Tumba de Puiemra TT 139 (N. de G. Davies, 1922, lám. XV) .....	73
Figura 19. Esclavos de Mitanni conduciendo el ganado en una escena de la Tumba de Nebamun TT 90 (Morris, 2010, pp. 364, fig. 15.4).....	73
Figura 20. Portadores minoicos de tributos. Tumba de Senenmut TT 71 (Nina M. Davies, 1936, vol. 1, lám. XIV) .....	74

Figura 21. Artesano del cuero. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LI)	75
Figura 22. Carpintero. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LI)	75
Figura 23. Carpintero. Tumba de Reckmire (TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LI)	75
Figura 24. Trabajador del metal. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LI)	75
Figura 25. Constructor. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LVIII)	75
Figura 26. Escultor. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LX)	75
Figura 27. Carnicero. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. XLVI)	75
Figura 28. Pescadero. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. XLVI)	75
Figura 29. Recuento del grano en presencia de Reckmire. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LI)	76
Figura 30. Escena de castigo. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. XXV)	76
Figura 31. Portadores de regalos procedentes del Egeo. Tumba de Reckmire TT 100 (Virey, P.H., 1889b, lám. IV)	78
Figura 32. Portadores de regalos procedentes de Nubia. Tumba de Reckmire TT 100 (Virey, P.H., 1889b, lám. V)	78
Figura 33. Portadores de regalos procedentes de Siria. Tumba de Reckmire TT 100 (Virey, P.H., 1889b, lám. VI)	78
Figura 34. Sirvientas totalmente de lado, sirviendo a las damas. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXIV)	79
Figura 35. Sirvienta de espaldas, con la cadera en escorzo. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXIV)	79
Figura 36. Atendiendo a las damas con los brazos en escorzo. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXV)	79
Figura 37. Atendiendo a los nobles con los brazos en escorzo. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXVI)	79
Figura 38. Brazos en el suelo en escorzo. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXXI)	79
Figura 39. Brazos en alto del segundo plano, en escorzo. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXXII)	79
Figura 40. Vaca con el cuello en escorzo. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXXIII)	79

Figura 41. Hombro en escorzo. Tumba de Reckmire TT 100 (N. de G. Davies, 1943, vol. 2, lám. LXXXIII) .....	79
Figura 42. Bailarinas de la Tumba de Nebamun (tumba desconocida) (a); bailarín de la Tumba de Horemheb TT 78 (b) (N. M. Davies, 1936, vol. 1, lám. XL); muchacha de la Tumba de Menna TT 69 (c) (Donadoni, 2002, p. 283); esquema de movimiento en torno a un eje, que describen los personajes anteriores (d). Figura de la autora .....	84
Figura 43. Músicas que dan pequeños pasos mientras tocan. Tumba de Djoserkareseneb TT 38 .....	85
Figura 44. Intérprete musical que da pasos mientras toca su instrumento. Tumba de Nakht TT 52 (N. de G. Davies, et al., 1917, lám. XV) .....	85
Figura 45. Símbolo jeroglífico D2 para “rostro humano de frente”, también significa “finalidad” (Gardiner, 1994, p. 486).....	87
Figura 46. Símbolo jeroglífico D1 para “cabeza humana de perfil”, determinativo de “cabeza” (Gardiner, 1994, p. 486).....	87
Figura 47. Representación detallada de los dedos del arpista. Tumba de Nakht TT 52 (N. de G. Davies, et al., 1917, lám. XV).....	88
Figura 48. Bailarinas en la ceremonia de jubileo de Amenhotep III. Tumba de Kheruef TT 192 (Nims et al., 1980, lám. XXXIV).....	90
Figura 49. Amenhotep III utiliza su fuerza física, mientras dos sirvientes le hacen una reverencia. Tumba de Kheruef TT 192 (Nims et al., 1980, lám XLVII) .....	91
Figura 50. Figuras inclinadas (detalle de la figura 49). Tumba de Kheruef TT 192 (Nims et al., 1980, lám XLVII) .....	91
Figura 51. Figuras extremadamente encorvadas. Tumba de Ramose TT 55 (N. de G. Davies, 1941, lám. XXXV).....	92
Figura 52. Sirvientes aún más encorvados que en la figura anterior. Tumba de Ramose TT 55 (N. de G. Davies, 1941, lám. XXXII).....	92
Figura 53. Símbolo jeroglífico A16, que significa “hombre sometido”, y determinativo para “reverenciar” (Gardiner, 1994, p. 479) .....	92
Figura 54. Amenhotep IV ofreciendo vino a Ra-Harakhti. Tumba de Kheruef TT 192 (Nims et al., 1980, lám. IX) .....	96
Figura 55. Amenhotep IV – Akenaton, adorando al disco solar. Estela fronteriza N (N. de G. Davies, 1908a, lám. XXXIII).....	96
Figura 56. Figura masculina en la que destaca la cabeza y la barriga. Tumba de Meryra I TA 4 (N. de G. Davies, 1903, lám. XXXVII).....	96

- Figura 57. Figura femenina que presenta similitudes con la familia real. Tumba de Meryra I TA 4 (N. de G. Davies, 1903, lám. XXXVI).....96
- Figura 58. Piernas de la pareja real, arqueadas hacia atrás. Tumba de Penthu TA 5 (N. de G. Davies, 1906, lám, V) .....97
- Figura 59. Desalineación corporal de la figura de la derecha. Tumba de Mahu TA 9 (N. de G. Davies, 1906, lám, XIX) .....97
- Figura 60. El disco solar interactúa con los reyes y objetos a través de manos al final de los rayos. Estela fronteriza S (N. de G. Davies, 1908a, lám. XXVI) .....98
- Figura 61. Escena de recompensa en la Tumba de Ay TA 25 (a) (N. de G. Davies, 1908b, lám. XXIX); en la Tumba de Parennefer TA 07 (b) (N. de G. Davies, 1908b, lám. IV); en la Tumba de Meryra II TA 2 (c) (N. de G. Davies, 1905a, lám, XXXIV); y en la Tumba de Tutu TA 8 (d) (N. de G. Davies, 1908b, lám. XVIII), se observa que las direcciones de las miradas responden a un patrón de comportamiento (e). Figura de la autora..... 100
- Figura 62. Akenaton conduce el carro y atiende a Nefertiti. Tumba de Ahmes TA 3 (N. de G. Davies, 1905b, lám. XXXIIA) ..... 101
- Figura 63. Akenaton interactúa con un sirviente antes de partir en su carro con Nefertiti. Tumba de Ahmes TA 3 (N. de G. Davies, 1906, lám. XXII). ..... 101
- Figura 64. Carro de caballos a máxima velocidad (a) Tumba de Panehesy TA 6 (N. de G. Davies, 1905a, lám. XVII); carro de caballos al trote (b) Tumba de Mahu TA 9 (N. de G. Davies, 1906, lám. XX); carro de caballos andando despacio (c) Tumba de Panehesy TA 6 (N. de G. Davies, 1905a, lám. XVII); vector de movimiento que indica el progreso de la velocidad (d). Figura de la autora ..... 102
- Figura 65. Sacerdotes desplazándose rápidamente (a) Tumba de Mahu TA 9 (N. de G. Davies, 1906, lám. XX); sirvientes al trote (b) Tumba de Mahu TA 9 (N. de G. Davies, 1906, lám. XXI); guardias a la carrera (c) Tumba de Mahu TA 9 (N. de G. Davies, 1906, lám. XXVI); patrones que muestran los diferentes movimientos de los personajes (d, e, f). Figura de la autora..... 103
- Figura 66. Personajes avanzando a zancadas amplias y bajas (a) Meryra ITA 4 (N. de G. Davies, 1903, lám. XV) siguen un patrón de movimiento (b). Figura de la autora ..... 104
- Figura 67. Guardias que muestran el gesto de reverencia mientras andan (a), Tumba de Meryra I TA 4 (N. de G. Davies, 1903, lám. XVIII); modelo de movimiento de los guardias (b). Figura de la autora ..... 104
- Figura 68. La misma postura de sumisión en diferentes personajes de la misma Tumba de Meryra I (TA 4) (a) (N. de G. Davies, 1903, lám. XXII); (b) (N. de G. Davies, 1903, lám. XXIII); (c) (N. de G. Davies, 1903, lám. XXIV); (d) (N. de G. Davies, 1903, lám. XXX); que representan el mismo vector de movimiento (e). Figura de la autora ..... 105

- Figura 69. Posturas de los personajes (a) Tumba de Mahu TA 9 (N. de G. Davies, 1906, lám. XXV); (b) Tumba de Mahu TA 9 (N. de G. Davies, 1906, lám. XXVI); (c) Tumba de Mahu TA 9 (N. de G. Davies, 1906, lám. XXIV) (d) Tumba de Mahu TA 9 (N. de G. Davies, 1906, lám. XXVI), que describen un dinamismo hacia una determinada dirección, según los vectores de movimiento propuestos (e, f, g, h). Figura de la autora ..... 105
- Figura 70. Neferhotep se traslada en carro hasta su casa. Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XVI)..... 109
- Figura 71. El contraste gestual entre el rey Ay y la reina se debe a los dos estilos expresivos en los que se representan. Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 2, lám. I)..... 109
- Figura 72. Plañideras gesticulando sobre una barca funeraria. Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 2. lám. IV)..... 111
- Figura 73. Figuras masculinas que lloran al difunto en otra barca ritual. Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 2. lám. V) ..... 111
- Figura 74. Personajes y niños del cortejo fúnebre que se inclinan hacia el suelo. Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XXI) ..... 111
- Figura 75. Expresiones femeninas y masculinas de dolor (a, b, c, d) Tumba de Neferhotep (TT 49) (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XXII); (e, f, g, h) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XXIII) ..... 112
- Figura 76. El rey recompensa a Neferhotep. Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 2, lám. I)..... 113
- Figura 77. Huy entra en contacto directo con Tutankamon. Tumba de Huy TT 40 (detalle de la figura 78a) (N. de G. Davies y Gardiner, 1926, lám. XIX)..... 113
- Figura 78. Reconstrucción de dos escenas relativas a la recepción del tributo extranjero, a partir de tres fragmentos, recepción del tributo asiático (a) Tumba de Huy TT 40; recepción del tributo Nubio (b) Tumba de Huy TT 40; y presentación del tributo nubio a Tutankamon (c) Tumba de Huy TT 40. (Lepsius-Projekts)..... 114
- Figura 79. Circulación de los regalos, en el circuito de la élite, en el que Neferhotep y su esposa hacen ofrendas a los dioses (a) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XXX); Neferhotep adora al Rey Amenhotep I y a su madre (b) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. LI); Neferhotep recibe un ramo de flores de Amon, que luego ofrece a su esposa (c) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XLI); la reina ofrece un regalo a Meryt-Ra (d) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XIV)..... 115
- Figura 80. Actividades productivas en el río (a) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XLIV); actividades ganaderas (b) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933,

vol. 1, lám. XVIII), actividades vitivinícolas (c) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XLVIII); y actividades artesanales (d) Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XXVII).....	116
Figura 81. Personajes que están siendo castigados ante el escriba, Tumba de Neferhotep TT 49 (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XLIII).....	117
Figura 82. Personajes que muestran movimientos dirigidos hacia una tarea específica (a, b, c) Tumba de Neferhotep (TT 49) (N. de G. Davies, 1933, vol. 1, lám. XXVII) .....	117

## 12.2. Listado de láminas

Lámina I. Mapa de Luxor, Egipto (satélite 200 km.). Imágenes Google/Landsap/Copernicus 2017.	13
Lámina II. Luxor y la Necrópolis Tebana (ortofoto, 2 km.). Imágenes Google/DigitalGlobe 2017... 13	
Lámina III. Ineni entrando en su tumba. Tumba de Ineni TT 81 (Armijo Navarro-Reverter et al., 2006; p. 34, lám. 6) .....	57
Lámina IV. Ineni y su esposa segando los campos de Osiris. Tumba de Ineni TT 81 (Armijo Navarro-Reverter et al., 2006; p. 42, lám. 7).....	57
Lámina V. Diferentes fases de la misma. Tumba de Ineni TT 81 (Dziobek, 1992, lám. XIII) .....	58
Lámina VI. Escena de caza. Tumba de Ineni TT 81 (Dziobek, 1992, lám. XVI) .....	58
Lámina VII. Escena de caza. Tumba de Ineni TT 81 (detalle de la lám. VI) (Dziobek, 1992, lám. XVI) .....	59
Lámina VIII. Escena de preparación del vino. Tumba de Ineni TT 81 (Dziobek, 1992, lám. Xb) .....	59
Lámina IX. Boceto de Senenmut .....	64
Lámina X. Esclavos de Mitanni preparando aves para el consumo. Tumba de Senemiah TT 127 (foto cortesía de J.J. Shirley) (Morris, 2010, p. 364, fig. 15.2) .....	73
Lámina XI. Esclavos de Mitanni preparando pescado. Tumba de Paheri en Elkab EK 3 (Tylor, 1895, lám. VI).....	73
Lámina XII. Userhat en su carro cazando en el desierto. Tumba de Usethat TT 56 . .....	82
Lámina XIII. Fases del galope de un caballo (Muybridge, 2012[1957], p. 56).....	82
Lámina XIV. Patas de los caballos de Userhat realizando el mismo movimiento (a, b) (detalles de la lám. XII). Tumba de Userhat TT 56 .....	83
Lámina XV. Cuatro mujeres sentadas que ayudan en la interpretación musical, se mueven al ritmo de la música. Fragmentos de Nebamun del British Museum .....	86



Lámina XVI. Figura masculina con apariencia marcadamente juvenil. Tumba de Khaemhat TT 57 (Loret, 1889, lám. III) .....	93
Lámina XVII. Cuerpos jóvenes en la plenitud de la vida Tumba de Ramose TT 55 (N. de G. Davies, 1941, lám. XLVI).....	93
Lámina XVIII. Marcada hiperflexión en las piernas de la reina Tiye. Tumba de Ramose TT 55 (N. de G. Davies, 1941, lám. XXV).....	93
Lámina XIX. Recompensa del difunto. Tumba de Neferhotep TT 50 .....	110

## 13. ÍNDICE DE TUMBAS

**A**

Ahmes TA 3 ..... 14, 17, 101  
 Antefoker TT 60 .....14, 17, 19, 55  
 Ay TA 25 .....14, 17, 99, 100

**D**

Djehuty TT 11.....14, 61, 68, 69, 80  
 Djeserkareseneb TT 38 .....14, 17, 84, 85

**H**

Horemheb TT 78 ..... 14, 84  
 Huy TT 40 .....14, 17, 19, 112, 113, 114, 123  
 Huya TA 1..... 14, 95

**I**

Ineni TT 81 .....14, 56, 57, 58, 59, 63  
 Intef TT 155.....14, 64, 65, 66, 97

**K**

Khaemhat TT 57 .....14, 17, 19, 90, 92, 93  
 Kheruef TT 192.....14, 17, 90, 91, 92, 96

**M**

Mahu TA 9.....14, 97, 101, 102, 103, 105, 106  
 Menna TT 69 .....14, 84  
 Meryra I TA 4 .....14, 17, 96, 103, 104, 105  
 Meryra II TA 2 ..... 14, 99, 100

**N**

Nakht TT 52.....14, 17, 19, 85, 88  
 Nebamun TT 90.....14, 17, 19, 72, 73

Nebamun.....14, 16, 84, 86  
 Neferhotep TT 49. 14, 22, 108, 109, 110, 111, 112, 113,  
 114, 115, 116, 117

Neferhotep TT 50..... 14, 17, 109, 110, 111, 112

**T**

Tutu TA 8.....14,  
 99, 100

**P**

Paury TT 139..... 14, 18, 91  
 Panehesy TA 6..... 14, 102  
 Parennefer TA 7 ..... 14, 99  
 Penthu TA 5..... 14, 97  
 Puiemra TT 39 ..... 14, 17, 19, 72, 73

**R**

Ramose TT 55.....14, 17, 90, 91, 92, 93, 98  
 Reckmire TT 100.....14, 19, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 122

**S**

Senemiah TT 127..... 14, 17, 70  
 Senenmut TT 353 ..... 14, 63, 64  
 Senenmut TT 71 ..... 14, 63, 68, 74

**U**

Useramun TT 131..... 14, 63  
 Useramun TT 61 ..... 14, 63  
 Userhat TT 56.....14, 19, 80, 81, 82, 83, 84, 121

## 14. ÍNDICE DE AUTORES

**A**

Abuhmed Ali, M. ....	47
Aguado, J.C. ....	47
Aldred, C. ....	34, 43, 62, 72, 90, 99
Andreu-Lanoë ..... 38, 56, 87	
Angenot, V. ....	45
Armijo Navarro-Reverter, T. ....	56, 57, 63
Arnold, D. ....	43
Arriba del Amo, P. ....	47
Assmann, J. ....	35, 36, 41, 42, 43, 46, 50, 61, 68, 89, 99
Avdiev, V.I. ....	55, 76
Azéma, M. ....	37

**B**

Badawy, A. ....	32
Baines, J. ....	31, 34, 45, 56, 62, 63, 69
Baly, T.J.C. ....	35, 61
Barba, E. ....	46
Barnwell, M. J. ....	142
Bateson, G. ....	45
Battiscombe Gunn, G. ....	34, 66
Battista Alberti, L. ....	44
Baud, M. ....	34, 40, 80
Bautista Durán, A. ....	31, 62
Bavay, L. ....	45
Belmonte Avilés, J.A. ....	89
Bénédite, G.A. ....	48, 109
Bergman, D. ....	39, 83
Berman, L.M. ....	42, 89, 90
Bernhauer, E. ....	41, 79
Bickel, S. ....	35, 61, 69
Biot, J. B. ....	50, 89
Birdwhistell, R.L. ....	45
Bjerke, S. ....	35, 60
Borchardt, L. ....	19, 30, 48
Bordes, J. ....	31, 80, 103
Borelli ..... 33	
Borrego Gallardo, G. ....	61
Bowman, A.K. ....	37, 70
Breasted, J.H. ....	43
Bruchon Schweitzer, M. ....	43, 95
Brunner-Traut, E. ....	31, 44, 86
Bryan, B.M. ....	41, 42, 51, 53, 55, 56, 80, 85, 88, 90, 116
Bueno, G. ....	36, 70
Burke, R.K. ....	47

**C**

Cabrol, A. ....	45, 108
Calderón, A. ....	47
Campagno, M.P. ....	32, 62, 80, 114
Careddu, G. ....	37, 86

Cauville, S. ....	89
Cervelló Autuori, J. ....	32, 62

**Ch**

Chan, W. ....	47, 149
Childe, V.G. ....	62

**C**

Coleman, R. H. ....	142
Colinart, S. ....	51
Collins, L. ....	52, 91
Collombert, P. ....	38, 88
Columba, R. ....	43, 99
Compton, W.G.S.S. ....	48, 61
Cox, M.V. ....	40, 80
Crane L. U. ....	48
Creasman, P.P. ....	42, 68

**D**

Davies, N. de G. ....	41, 42, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 64, 65, 66, 67, 68, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 85, 88, 91, 92, 93, 95, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117
Davies, N. M. ....	19, 49, 56, 74, 84
Davies, W. ....	31, 34, 51, 62
Daza Lesmes, J. ....	97
Díaz Mena, M. ....	77
Díaz-Iglesias Llanos ..... 36, 61	
Dominicus, B. ....	38, 87
Donadoni, S. ....	40, 55, 77, 83, 84, 90, 95, 98, 99, 102, 108, 116
Donald B. Redford ..... 43	
Dorman, P.F. ....	41, 50, 63, 90, 95
Dunsmore, ..... 99	
Dziobek, E. ....	41, 56, 58, 59

**E**

Eco, U. ....	56
El-Hadidi, L. ....	47, 149
El-Shahawy, A. ....	41, 77, 99
Emerit, S. ....	38, 87, 88
Engelmann-von Carnap, B. ....	49, 63
Ephraim Lessing, G. ....	10, 32, 50
Erman, A. ....	65, 70, 79, 99
Ernst, K. ....	33, 77
Ertman, E.L. ....	42, 98
Evelyn-White, H. G. ....	48

**F**

Fakhry, A. ....	52
Field, D. ....	47, 77

Fitzenreiter, M. .... 46, 65  
 Fons Sastre, M.B. .... 46, 102  
 Fournier des Corats, A. .... 31  
 Fowler, A.S. .... 40, 62, 106  
 Francis S. .... 48  
 Frankfort, H. .... 32, 34, 60, 64, 69  
 Freed, R.E. .... 49, 75  
 Freedberg, D. .... 40, 103  
 Freeman, N.H. .... 40, 80

**G**

Gaballa, G.A. .... 50  
 Gabo, N. .... 33, 82  
 Gabolde, M. .... 43, 99  
 Galán, J.M. .... 36, 55, 61, 68, 69, 70, 116  
 Galeno, C. .... 33  
 Gallese, V. .... 40, 103  
 Gardiner, A. H. 34, 48, 49, 51, 56, 60, 68, 75, 80, 84, 85,  
 87, 90, 91, 92, 112, 113  
 Garrido Chamorro, R.P. .... 97  
 George Fischer, H. .... 35, 56  
 Gerhard Evers, H. .... 44  
 Gestermann, L. .... 44  
 Gestoso Singer, G. .... 42, 43, 98, 115  
 Gibson, J.J. .... 40, 80  
 Giles, F.J. .... 43  
 Gillam, R.A. .... 35, 44, 61  
 Goffman, E. .... 45  
 Gombrich, E.H. .... 11, 32  
 Gowitzke, B.A. .... 47, 66  
 Grapow, H. .... 19, 30  
 Green, F.W. .... 70  
 Greenert, L. .... 142  
 Grimal, N. .... 14, 39, 55, 89, 95  
 Groenewegen-Frankfort, H.A. .... 45, 50, 64  
 Grose, F. .... 43, 99, 114  
 Grotowski, J. .... 46  
 Güell, J.M. .... 75

**H**

Habachi, L. .... 90  
 Hall, E.T. .... 45, 50  
 Hari, R. .... 49, 109  
 Harpur, Y. .... 45, 87  
 Hartwig, M.K. .... 39, 49, 55, 56, 63, 83, 84, 85, 98, 116  
 Hauser, A. .... 42, 95  
 Hayes, W.C. .... 63  
 Hazan, O. .... 39, 62  
 Heffernan, G. .... 96  
 Hegel, F.G.W. .... 32  
 Hemelrijk, E.A. .... 37, 70  
 Hendrickx, S. .... 32, 62  
 Herb, M. .... 44, 86  
 Hetherington, N. .... 47, 149

Hickmann, H. .... 37, 87  
 Hirstein, W. .... 40, 99  
 Hodel-Hoernes, S. .... 49, 80, 85, 90, 108  
 Hofmann, E. .... 39, 41, 109, 111  
 Hornung, E. .... 37, 69  
 Houlihan, P.F. .... 37  
 Hughes, G. R. .... 142  
 Huxtable G. .... 142  
 Huyge, D. .... 38

**I**

Ikram, S. .... 37, 47, 70, 149  
 Ishak Bakhaum, D. .... 47, 149  
 Iversen, E. .... 31, 58, 62

**J**

Jackson, D.D. .... 45  
 Jeyaraja Tambiah, S. .... 44  
 Jiménez Dragucevic, P.S. .... 45, 65, 66  
 Johnson, R.W. .... 42, 89, 90  
 Jones, T L. .... 47, 149

**K**

Kaéiénik. M. .... 47, 149  
 Kampp, F. .. 49, 52, 55, 56, 61, 63, 64, 68, 72, 75, 80, 84,  
 85, 90, 91, 108, 109, 112, 114  
 Kantor, H.J. .... 50  
 Kelly Simpson, W. .... 77  
 Kemp, B.J. .... 35, 36, 51, 56, 61, 98, 99  
 Khouli, A. .... 52  
 Kielland, E.C. .... 31  
 Kinney, L. .... 44, 86  
 Kiser-Go, D. .... 39  
 Koch, C. .... 38, 87  
 Kondo, J. .... 17, 53, 68, 72, 84, 90, 91  
 Königsberger, O. .... 48  
 Kozloff, A.P. .... 42, 85, 89, 90  
 Kruchten, J.-M. .... 116  
 Kultermann, U. .... 39

**L**

Labbé-Toutée, S. .... 38  
 Laboury, D. .... 39, 41, 42, 46, 49, 63, 85, 98  
 Lange, J.H. .... 56  
 Lansing, A. .... 48  
 Laporta, V. .... 41, 63  
 Larkin, D. B. .... 142  
 Lashien, M. .... 113  
 Le Boulch, J. .... 47  
 Leigh Molyneaux, B. .... 45, 79, 101, 105, 113  
 Lepsius, R. .... 19, 30, 62  
 Lesko, L. H. .... 69, 142  
 Lewis Williams, D. .... 36

Lexová, I. .... 44, 86, 87  
 Lichtheim, M. .... 36, 37, 38, 61, 111  
 Lieven, A. von ..... 38, 61  
 Linnaei, C. .... 33, 69  
 Lomazzo, G.P. .... 40, 83  
 Loret, V. .... 90, 93  
 Lorton, D. .... 35  
 Lucarelli, R. .... 36, 61  
 Lull García, J. .... 89  
 Lüscher, B. .... 36, 61  
 Lythgoe, A.M. .... 48  
 Lytton Day, W.E. .... 37

**M**

Mahmaud Hassan, A. .... 47, 149  
 Maisonneuve, J. .... 43, 95  
 Malek, J. .... 49, 91  
 Manniche, L. . 38, 42, 49, 63, 86, 87, 88, 90, 91, 95, 104,  
 108, 109, 111, 114  
 Martin, G.T. .... 42, 52, 99  
 Mayor Iborra, J. .... 47, 83  
 Mekhitarian, A. .... 51  
 Menéndez Alejo, F. .... 47, 92  
 Mengs, A.R. .... 32  
 Menu, B. .... 32  
 Michalowski, K. .... 38, 56, 83, 108  
 Miles, E. .... 49, 91  
 Mond, R. .... 52, 109  
 Moreno de Redrojo De la Peña, A. .... 33, 56  
 Morris, E. .... 41, 73  
 Moss, R.L.B. 52, 55, 56, 61, 63, 64, 68, 72, 75, 80, 84, 85,  
 90, 91, 108, 109, 112  
 Munro, I. .... 36, 61  
 Munro, P. .... 45  
 Muybridge, E. .... 33, 81, 82

**N**

Naville, E. H. .... 19, 30  
 Naydler, J. .... 34, 60  
 Newberry, P.E. .... 48  
 Nims, C.F. .... 90, 91, 96  
 Nozomu, K. .... 92

**O**

O'Connor, D. .... 32, 62, 89, 113  
 Osing, J. .... 38, 111  
 Otto, von E. .... 35, 61

**P**

Panofsky, E. .... 11, 32  
 Parkinson, R.B. .... 38, 51, 72, 83, 88  
 Parlebas, P. .... 33  
 Pasquinelli, B. .... 44

Pereyra, M.V. .... 108, 114, 116  
 Pérez Largacha, A. .... 14, 32, 53, 55, 62, 67, 96, 108, 111  
 Peters, J. .... 36, 69  
 Petrie, S.W.M.F. .... 36, 70  
 Pevsner, A. .... 33, 82  
 Pierlot, A. .... 38  
 Pinch, G. .... 34, 60  
 Pino Fernández, C. .... 47, 49, 90  
 Piulats Riu, O. .... 34, 60  
 Platón ..... 33  
 Plutarco ..... 60  
 Pogo, A. .... 50, 89  
 Polz, D. .... 53, 55, 72  
 Porter, B. ... 52, 55, 56, 61, 63, 64, 68, 72, 75, 80, 84, 85,  
 90, 91, 108, 109, 112  
 Presedo, F.J. .... 53, 63, 68  
 Prieto, A. .... 46, 101

**Q**

Quevedo, A.J. .... 75  
 Quibell, J.E. .... 36, 70  
 Quirke, S. .... 37, 69, 72

**R**

Ramachandran, V. .... 40, 99  
 Rasch, P.J. .... 47  
 Redford, D.B. .... 43, 98  
 Rice, M. .... 111  
 Ricke, H. .... 48  
 Rigault, P. .... 38  
 Rivas Salmerón, J.F. .... 47  
 Robins, G. 46, 50, 55, 62, 65, 75, 83, 86, 88, 98, 101, 106  
 Roth, A.M. .... 35, 41, 46, 61, 63  
 Ruiz Bremón, M. .... 77  
 Russmann, E.R. .... 41, 55

**S**

Sakurai, K. .... 17, 68, 72, 84, 90, 91  
 San Nicolás Pedraz, M.P. .... 77  
 Sánchez Rodríguez, Á. .... 56, 57, 63  
 Savareses, N. .... 46  
 Säve-Söderbergh, T. .... 64, 65, 66, 67, 72  
 Schäfer, H. .... 30, 56  
 Scheflen, A. .... 45  
 Scheflen, S. .... 127  
 Schlott, A. .... 38, 88  
 Schmidt, K. .... 36, 69  
 Schnusenberg, C.C. .... 46, 89  
 Seco Álvarez, M. .... 46, 99  
 Serrano, J.M. .... 35, 61  
 Sethe, K. .... 19, 37, 88  
 Seton Williams, V. .... 55, 56, 75, 80, 84, 85, 90, 91, 112  
 Settis, S. .... 40  
 Shaw, I. .... 32, 53, 80

Shirley, J. .... 41, 68  
 Shortland, A. .... 75, 84  
 Silverman, D. .... 37, 45, 65, 69  
 Sirvent Belando, J.E. .... 97  
 Smelik, K.A.D. .... 37, 70  
 Soames, R. .... 47, 77  
 Sourouzian, H. .... 87  
 Spencer, H. .... 31, 62  
 Spiegelberg, W. .... 48, 61  
 Spieser, C. .... 43  
 Sprumont, P. .... 43  
 Stevenson Smith, W. .... 40, 77, 80, 99, 108  
 Stocks, P. .... 55, 56, 75, 80, 84, 85, 90, 91, 112  
 Strudwick, H. .... 53  
 Strudwick, N. .... 53  
 Studeny, C. .... 33, 64  
 Swan, E.H. .... 31, 80  
 Sweeney, D. .... 46

**T**

Taylor, J.H. .... 36, 60, 92  
 Teeter, E. .... 98  
 Tefnin, R. .... 17, 30, 34, 45, 50, 55, 56, 116  
 Thissen, H.J. .... 38, 88  
 Thomas Garnet Henry, J. .... 51  
 Thompson, K. .... 35, 43, 56  
 Traunecker, C. .... 37, 80  
 Twitchell Hall, E. .... 101  
 Tylor, J.J. .... 41, 73

**U**

Ullman, S. .... 40, 85  
 Urbino, C. .... 39, 80  
 Urruela Quesada, J.J. .... 39

**V**

Valdesogo Martín, M.R. .... 40, 57, 77, 95  
 Vasari, G. .... 40  
 Velayos, J.L. .... 47, 56  
 Verbosck, A. .... 40, 56  
 Viladot Pericé, A. .... 47, 59, 62  
 Vinci, L. da, .... 33  
 Virey, P.H. .... 48, 75, 78  
 Vries, C. E. .... 142

**W**

Wachsmann, S. .... 41, 55, 74  
 Wallis Budge, E.A. .... 36, 61  
 Walter, B.E. .... 52, 109  
 Wasmuth, M. .... 52, 63, 64, 68, 75, 84, 90, 91, 108, 109  
 Watzlawick, P. .... 45  
 Weeks, K. .... 99  
 Weeks, S. .... 47, 149  
 Weigall, A. E. P. .... 32, 51, 56, 68, 75, 80, 84, 85, 90, 91  
 Wengrow, D. .... 34, 56  
 White, L.A. .... 43  
 Wilkinson, C.K. .... 18, 53, 72, 85  
 Wilkinson, J.G. .... 51, 75  
 Wilkinson, R.H. .... 34, 60, 101  
 Wilkinson, T.A.H. .... 32, 53, 80, 108  
 Wilson, J. A. .... 142  
 Winlock, H.E. .... 52, 63

**Y**

Yarza Luaces, J. .... 51, 56, 95  
 Yomaha, S. .... 49, 114  
 Yoshimura, S. .... 17, 53

**Z**

Zink, A. .... 92