

La representación de la danza en el Reino Nuevo egipcio

Miriam Bueno Guardia

Resumen:

Tanto la danza como la música son dos actividades de gran importancia en la cultura del antiguo Egipto. Las fuentes para el estudio de ambas disciplinas son tanto artísticas (las representaciones halladas de ambas actividades, sobre todo en las paredes de tumbas y templos, aunque también en otros soportes u objetos) como arqueológicas en el caso de la música (restos de instrumentos hallados en diferentes excavaciones). Pero también encontramos textos e inscripciones que mencionan ambas actividades y cuyos términos también serán estudiados de forma general en esta tesis.

El **objetivo** de mi investigación ha sido, en primer lugar, realizar un compendio de las representaciones de danza datadas del Reino Nuevo egipcio (1550-1070 a.C.). Partiendo de ese listado inicial de escenas, se ha pasado a su clasificación y al estudio de su estética y significado, así como a comparar las representaciones encontradas. Por otra parte, se ha realizado para esta investigación un análisis de los estudios previos sobre la danza en el arte del Reino Nuevo. Además, se ha desarrollado una investigación exhaustiva centrada en los aspectos menos investigados hasta la fecha, buscando especialmente materiales inéditos, así como una puesta en relación de las representaciones entre sí en cuanto a aspectos artísticos (movimiento, plasticidad, composición...), buscando posibles transferencias entre contextos o lugares distintos y rastreando y analizando posibles innovaciones.

Así, el objetivo último ha sido extraer conclusiones sobre toda la representación de la danza en el Reino Nuevo egipcio (1550-1070 a.C.), algo inédito hasta la fecha no por falta de material, sino por falta de investigaciones exhaustivas sobre el tema.

La **justificación** de la elección de este tema de investigación se basa tanto en motivos personales como académicos. A nivel personal, la realización de mi Trabajo de Fin de Grado en Historia del Arte sobre los relieves del Djoser Djoseru (el templo de Hatshepsut en Deir el-Bahari) y de mi Trabajo de Fin de Máster sobre la representación de la danza en las tumbas tebanas del Reino Nuevo ha hecho que decidiera dirigir mi especialización al estudio de la pintura y el relieve del antiguo Egipto, concretamente hacia el estudio de las representaciones de danza del Reino Nuevo (1550-1070 a.C.). A ello se suma mi vinculación personal con la danza, ya que durante gran parte de mi vida he dedicado tiempo tanto a la práctica como al estudio de la danza folklórica, lo que me permite entender su simbolismo como medio de expresión y comunicación. Así, esta investigación me permite aunar dos ámbitos por los que siempre he sentido curiosidad y admiración. A nivel académico, con la investigación realizada para mi Trabajo Fin de Máster, centrada, como ya se ha dicho, en la representación de la danza en las tumbas tebanas del Reino Nuevo, he comprendido la importancia de la danza en el contexto funerario y en la religión y sociedad del antiguo Egipto. Además, he sido consciente de la falta de investigación y escritos sobre el tema, sobre todo en lengua española o en fechas recientes.

Por ello, una vez iniciada la investigación y tras la lectura de una amplia bibliografía previa sobre las artes figurativas del Reino Nuevo y las escasas monografías sobre la danza en el arte egipcio, he considerado interesante ampliar el estudio desde las tumbas tebanas privadas (tema principal de mi Trabajo de Fin de Máster) a otros contextos, teniendo en cuenta representaciones de otros ámbitos, como los templos egipcios de este mismo periodo, y un marco geográfico más amplio, incluyendo zonas como el-Kab, Amarna o Menfis, lo que da lugar a un estudio prácticamente completo de la representación de la danza en el Reino Nuevo egipcio que permite ver la relación entre las representaciones y da una visión más global del tema.

En cuanto a la **metodología** de trabajo, se ha comenzado por hacer un listado de referencias a escenas de danza datadas del Reino Nuevo, clasificándolas por lugar de proveniencia, para después proceder a su clasificación temática según el contexto en el que aparecen o su propia iconografía. Una vez realizado este primer estudio, se ha procedido a investigar con mayor detenimiento cada escena, recurriendo tanto a estudios arqueológicos anteriores como a reproducciones de las propias escenas para su análisis morfológico, debido a que no ha sido posible realizar un análisis *in situ*. También se ha estudiado su ubicación dentro de los edificios en los que se encuentran talladas o pintadas las escenas, lo que ha considerado relevante para intentar comprender su significado completo. Por ello, se han incluido en esta tesis los planos de los distintos edificios con su orientación y escala siempre que ha sido posible. A partir de todo este trabajo se ha podido empezar la comparación de las representaciones para poder estudiar tanto los vínculos o permanencias existentes en ellas como sus innovaciones o diferencias.

En cuanto a la **estructura** de mi investigación, esta empieza con una serie de capítulos introductorios sobre el contexto histórico y artístico del momento, fundamental para entender algunas de las características de las escenas analizadas en esta tesis doctoral, así como unas consideraciones generales sobre las técnicas de la pintura y el relieve en el antiguo Egipto. También se ha incluido un capítulo centrado en la música y la danza en el Reino Nuevo que ayuden a la mejor comprensión del estudio específico. En él se analizan tanto las características generales de estas dos actividades y el posible papel social que tenían sus ejecutores (hombres y mujeres) como los instrumentos musicales típicos de este periodo (incluyendo su posible origen y sus características propias) o los términos que se encuentran relacionados con la música y la danza. A continuación, se ha realizado el estudio de las escenas de danza encontradas en tumbas egipcias, comenzando por las tumbas tebanas privadas, que es donde se encuentra, con diferencia, el mayor número de representaciones. Posteriormente, se analizan el resto de escenas encontradas en tumbas egipcias, aunque en otros contextos geográficos: el-Kab, Amarna y Menfis. Tras el estudio de todas las representaciones de danza encontradas en las tumbas privadas de este periodo se hará el estudio específico de las escenas de danza encontradas dentro de la decoración de los templos egipcios del Reino Nuevo, ubicados en diferentes localizaciones geográficas a lo largo del país. Al final de cada apartado se ofrecerán las conclusiones a las que ha llevado cada estudio específico y, al final del estudio completo, se hará un resumen de todas estas conclusiones para extraer así las características de la representación de la danza en el Reino Nuevo egipcio. Al final de mi trabajo se incluirá un listado de las ilustraciones incorporadas en el texto, así como de la bibliografía utilizada. Como anexos se incorporarán unas tablas a modo de esquema o resumen de las escenas estudiadas en este trabajo, clasificadas de nuevo según su localización geográfica y su tipología.

Cabe mencionar aquí que no se han incluido en esta investigación las escenas de danza que pueda haber en otros objetos como ostraca o papiros, debido a lo amplio que sería el estudio y lo dispersos que se encuentran estos objetos, repartidos por diferentes museos alrededor del mundo, quedando esta parte pendiente para futuras investigaciones.

Así, la investigación realizada de las representaciones de danza en el Reino Nuevo egipcio nos lleva a extraer diferentes **conclusiones**.

La primera de ellas está relacionada con su localización: la mayor parte de las escenas encontradas durante esta investigación (102 de 119) se encuentran en tumbas privadas situadas en diferentes necrópolis del país. Geográficamente, la mayor parte de estas escenas se encuentran en la zona tebana, la necrópolis privada más importante de este periodo. Por ello, podemos concluir que la mayor fuente de representaciones de danza datadas del Reino Nuevo egipcio es la necrópolis tebana (con 80 imágenes de las 119 documentadas).

Por otro lado, cabe mencionar que en algunos monumentos (tanto tumbas como templos) se han encontrado varias escenas de danza de la misma o de diferente tipología y no una sola representación.

Cabe destacar que durante la realización de esta tesis no se ha encontrado ninguna escena de danza en tumbas reales, lo que puede deberse a los distintos programas iconográficos que eran utilizados para decorar los dos tipos de tumbas.

Si hablamos de su cronología, la inmensa mayoría de las imágenes halladas pertenecen a la XVIII dinastía (1550-1295 a.C.) (100 escenas). En las tumbas, es posible que esto se relacione con los cambios decorativos que tienen lugar durante y tras el periodo amarniense, protagonizado por la conocida como “ruptura de Amarna”, en la que Akhenatón instaaura el culto “monoteísta” al disco solar Atón. Cabe mencionar aquí que las representaciones encontradas de época amarniense se centran en escenas en las que aparece la familia real y el programa iconográfico de las tumbas de época ramésida (1295-1050 a.C.) se centra en escenas y textos religiosos y funerarios. La distribución cronológica de las escenas de danza encontradas en templos es menos desigual, pero también hay que recordar que estas escenas son mucho menos frecuentes.

Gracias al estudio realizado, podemos además categorizar la danza según su tipología o los contextos en los que aparece representada. Así, tendríamos escenas de danza dentro de banquetes, escenas de danza dentro de procesiones funerarias, orquestas femeninas dentro de las cuales encontramos bailarinas, danzas acrobáticas, danzas religiosas que forman parte de distintos festivales, danzas animales, danzas extranjeras, danzas pantomímicas, danzas dentro del harén real.... La mayor parte de estos tipos de danza son diferenciables por su propia iconografía, representándose los bailarines en distintas posturas según la danza que ejecutan, es decir, que los artistas egipcios representaban tipos de danza específicos en función de la escena, escogiendo los momentos más representativos de cada baile para que los visitantes iletrados que entraban en las tumbas pudieran reconocer la danza concreta y, por lo tanto, su significado simbólico.

La mayor parte de las escenas de danza encontradas pertenecen a escenas de banquete, seguidas por las representaciones de danza en procesiones funerarias. El tercer grupo a destacar sería el de las representaciones de danza encontradas en escenas que representan diferentes festivales religiosos, entre los que también abundan las orquestas femeninas.

Pero también, gracias a este análisis artístico y contextual, podemos extraer algunas conclusiones generales sobre la propia danza en el Reino Nuevo egipcio. La primera es que existen escenas de danza tanto en contextos religiosos (celebraciones religiosas, procesiones funerarias...) como en contextos profanos (otro tipo de celebraciones o acontecimientos, como las representaciones de danza en el harén real de época amarniense). Además, aunque es un motivo iconográfico repetido en diferentes decoraciones, cabe mencionar que no es algo que aparezca descrito en las inscripciones que acompañan a las escenas, siendo por lo tanto las representaciones artísticas las que transmiten la actividad y mensaje de la danza.

Asimismo, cabe mencionar que se trata de una actividad segregada por género, es decir, no vemos a personajes masculinos y femeninos bailando juntos, sino que siempre aparecen en grupos separados, aún cuando aparecen bailarines de ambos géneros en la misma escena.

Por otra parte, se trata de una actividad estrechamente relacionada con la transmisión de un mensaje simbólico, en la mayor parte de los casos relacionado con conceptos religiosos del pensamiento egipcio como el tránsito del difunto del mundo de los vivos al mundo de los muertos, su renacimiento en el Más Allá, o con conceptos como la fertilidad. También podemos decir que muchas de las escenas analizadas se relacionan bien con contextos funerarios o bien con contextos de celebración.

Algunos de los tipos de danza encontrados son exclusivos de una ubicación: por ejemplo, la danza pantomímica o la danza dentro del harén real aparecen sólo en las tumbas privadas de

época amarniense. Sin embargo, otras escenas aparecen en distintos lugares: las danzas dentro de escenas de banquete o las danzas de los bailarines *muu* que aparecen en procesiones funerarias son atestiguadas tanto en tumbas tebanas como en las tumbas de el-Kab. Otra transferencia iconográfica relevante es la de las representaciones de danza acrobática, ya que es un tipo de danza que se ha encontrado tanto en tumbas como en templos del Reino Nuevo egipcio, siguiendo el mismo modelo iconográfico en ambos tipos de monumentos.

Esta presencia del mismo tipo de danza en contextos geográficos o arquitectónicos diferentes puede que nos hable de la existencia de patrones o modelos que eran seguidos por los artistas a la hora de realizar los trabajos decorativos encargados. Se trata de algo frecuente en el arte del antiguo Egipto. Sin embargo, no se trata de simples copias, sino que en las distintas representaciones podemos encontrar algunos pequeños cambios en la composición o en los detalles de las escenas o incluso algunas innovaciones. Además, algunas de estas innovaciones o salidas del canon habitual de representación son aspectos llamativos cuya incorporación en las escenas podría ser totalmente intencionada.

Podemos relacionar esta permanencia de modelos con la forma de trabajo que tenían los artistas en el Reino Nuevo egipcio. Por un lado, podemos intuir que los mismos artistas o grupos de trabajo realizaban las decoraciones tanto de tumbas y templos según fuera necesario. El ejemplo en el que nos podemos basar es el mencionado de la danza acrobática o el caso de las danzas extranjeras, encontradas también tanto en tumbas como en templos. Por otro lado, podemos hablar de cierta movilidad geográfica en estos grupos, es decir, que los artistas se desplazaban para trabajar en diferentes edificios (del mismo o de diferente tipo) según las necesidades. El caso más destacado mencionado en esta tesis es la copia o transferencia de motivos iconográficos entre las tumbas tebanas y la tumba de Paheri en el-Kab.

Siguiendo con la relación entre el arte egipcio y la representación de la danza, podemos centrarnos en otros aspectos, como la técnica o el estilo de las representaciones. Las escenas documentadas durante esta investigación están realizadas tanto en relieve pintado como en pintura. Esto depende, principalmente, de su ubicación. Sabemos que la técnica decorativa preferida de los egipcios era el relieve pintado debido a su gran durabilidad, pero en algunos casos, como ocurre en las tumbas tebanas privadas, la roca es de una calidad insuficiente como para permitir este tipo de decoración. Así, entre las escenas encontradas en los templos y en las tumbas situadas fuera de Tebas predominan las escenas en relieve pintado, mientras que en las tumbas tebanas privadas la mayor parte de las escenas encontradas están realizadas en pintura sobre estuco.

En cuanto al estilo artístico, podemos ver cierta evolución si analizamos el compendio general de escenas de danza. Las escenas de la primera mitad de la XVIII dinastía son más rígidas y su estilo se basa en el del Reino Medio (2050-1750 a.C.). Sin embargo, poco antes de la época amarniense se produce un auge de la pintura y el estilo se vuelve menos rígido. En el periodo de Amarna habrá un predominio de la línea curva y la transmisión de la sensación de movimiento de las figuras será mucho mayor. Además, se produce en algunas ocasiones una superposición de las figuras que dota a las escenas de mayor realismo y profundidad. Estas características perdurarán durante los últimos reinados de la XVIII dinastía y durante el arte del periodo ramésida (1295-1070 a.C.).

Pero no sólo es el estilo artístico el que varía con el paso del tiempo, sino que también lo hace el canon de las figuras. Destaca en este aspecto la diferencia de proporciones entre las figuras realizadas en la primera parte de la XVIII dinastía y las realizadas en el periodo de Amarna y en los reinados finales de esta dinastía. En este último periodo, además de la acentuación de la transmisión de movimiento y el predominio de la línea curva mencionados, se produce un alargamiento de las figuras, que ahora tienen un canon mucho más estilizado.

Si nos centramos en la mencionada sensación de transmisión de movimiento, esta se produce gracias a diferentes recursos artísticos. La característica más frecuente en las escenas de danza

encontradas es la de las figuras con un talón levantado del suelo, que es el indicativo de que esa persona se encontraría bailando. Sin embargo, no es la única forma de transmitir el movimiento. En las escenas analizadas también nos encontramos con figuras que aparecen con sus brazos levantados, que nos transmiten su movimiento al girar la parte superior de su cuerpo 180° o por sus posturas (como es el caso de la danza acrobática), que son representadas saltando (como es el caso de la danza hathórica de la tumba tebana 82 o de las danzas pantomímicas encontradas en las tumbas amarnienses) o haciendo algún tipo de pirueta (como es el caso, de nuevo, de la danza acrobática).

Otras escenas que merece la pena resaltar ahora son algunas de las escenas de danza extranjeras encontradas en los templos. En ellas, como es el caso de las danzas nubias encontradas en el templo de Luxor o en el speos de Horemheb en Gebel el-Silsila, los protagonistas aparecen en posturas forzadas que podrían ser dinámicas y, por tanto, representativas de la propia danza, pero también es posible que las posturas hagan alusión a la situación de cautividad de estos personajes extranjeros o a la idea de representación caricaturizada de los pueblos extranjeros por parte de los egipcios, interpretada quizás como algún tipo de burla, en contraste con el canon más equilibrado y hierático con el que eran representados los propios egipcios.

Como se ha mencionado anteriormente, también existen algunos recursos artísticos utilizados en las escenas de danza que son poco frecuentes o que innovan dentro del estilo artístico egipcio más tradicional. Es el caso, por ejemplo, del mencionado giro de algunas figuras, de forma total o parcial, dentro de estas escenas de danza. Este recurso aumenta la sensación de dinamismo, pero también es posible que tuviera otra función: la de atraer la atención del visitante que entraba en estos monumentos. Esto es algo más obvio en otra de las innovaciones más importantes encontradas en las escenas analizadas: la de las figuras representadas frontalmente dentro de las escenas de danza. De las 119 escenas analizadas en esta tesis sólo tres presentan los rostros de las figuras con una perspectiva frontal: uno de los ejemplos de la tumba tebana 78, otro caso en la tumba tebana 90 y un fragmento de la decoración de la tumba de Nebamun conservado en el *British Museum* de Londres (que, en origen, perteneció también a una tumba tebana privada). Según algunos autores, esta frontalidad podría estar relacionada con la idea de transmisión de dinamismo; sin embargo, debido a que se trata de un recurso muy minoritario en las escenas de danza recopiladas en esta investigación doctoral y a que, además, las figuras que son representadas con el rostro de manera frontal son figuras sentadas en el caso de dos de las escenas y otra que toca el laúd, en mi opinión habría que descartar esta interpretación y relacionar esta frontalidad intencionada con la idea de llamar la atención del visitante que entraba en las tumbas para que se fijara en ciertas escenas, leyera las inscripciones, dejara ofrendas o recitara oraciones en honor al difunto o incluso se fijara en la información que estas escenas nos ofrecen sobre el estatus social del dueño de la tumba. Recordemos aquí que la pervivencia de la memoria y de la de identidad del difunto después de su muerte es una de las principales funciones de las tumbas del Reino Nuevo egipcio, además de la de conservar su cuerpo momificado y hacer posible su transición al Reino de los Muertos. También es posible que la frontalidad de las tres escenas mencionadas esté relacionada con el culto a la diosa Hathor, la cual frecuentemente era representada de frente para mostrar sus atributos característicos (como sus orejas de vaca). Se trata de una diosa estrechamente relacionada con las escenas de banquete y de celebración y además era la diosa de la danza y la música, por lo que puede que estas instrumentistas fueran incluso una personificación de la propia diosa. Cabe recordar, asimismo, ciertas características comunes de estas tres escenas: las tres pertenecen a tumbas tebanas privadas y, aunque el fragmento del *British Museum* no se encuentre en su ubicación original, es posible que las tres tumbas fueran cercanas entre sí; en cuanto a su cronología, las tres escenas fueron realizadas entre los reinados de Amenhotep II, Tutmosis IV y Amenhotep III, es decir, en un periodo cronológico de menos de un siglo en el que además destaca de forma general la calidad artística de las pinturas y relieves egipcios; en tercer lugar,

existe la posibilidad de que el mismo artista o grupo de artistas realizara las tres escenas; por último, las tres representaciones frontales son de mujeres adultas, no habiendo encontrado casos de frontalidad ni en hombres ni en las niñas bailarinas que también son frecuentes en este tipo de escenas.

Así, como se ha mencionado anteriormente, es posible que ambos recursos artísticos, tanto el giro como la frontalidad, no estén sólo relacionados con la composición de las escenas, sino que fueran una especie de “gancho visual” que llamara la atención de los visitantes sobre determinadas partes del programa decorativo. Esto nos demostraría parte de la importancia que tenían las escenas de danza dentro del programa iconográfico decorativo de las tumbas privadas del Reino Nuevo.

Pero las escenas de danza analizadas en esta tesis no sólo nos informan de aspectos artísticos, sino que también nos ofrecen información sobre diferentes aspectos sociales.

El más relevante quizás sea el papel de la mujer y su relación con la danza, ya que la mayor parte de escenas analizadas en esta tesis están protagonizadas por mujeres.

Las profesiones de músicas y bailarinas, probablemente reservadas sólo a la elite egipcia, estarían jerarquizadas y su aprendizaje comenzaría en la propia familia. Además, estas trabajadoras pertenecerían en muchos casos al personal de los templos. Así, estas mujeres tendrían un título religioso, aunque este no estaba asociado a ningún tipo de celibato y, por lo tanto, podrían casarse y tener hijos. Su estatus social, a pesar de pertenecer a la elite, era variable y dependía también de cada personaje concreto e incluso de la posición social de su marido.

Estas músicas y bailarinas podrían pertenecer, como se explica al inicio de esta tesis, a una institución conocida como *hnr*, que se organizaría internamente en otros grupos como músicas, bailarinas, encargadas del ritmo o personas que se encargaban de realizar rituales funerarios. Así, aunque este término ha sido traducido a lo largo de la historia de la egiptología en algunos casos como “harén”, se puede ver en esta tesis lo inadecuada de esa traducción, y se refuerza la teoría desarrollada por algunos estudiosos de que en realidad este término se refería a grupos musicales o de entretenimiento.

Cabe mencionar aquí que, aunque se han encontrado inscripciones que mencionan a estas bailarinas e instrumentistas, incluyendo incluso sus nombres en algunos casos, la mayoría de ellas siguen siendo personajes anónimos para nosotros, al igual que pasa con los artistas en el antiguo Egipto.

Otro aspecto importante es cómo a través de la presencia de escenas de diferentes tipos de danza o su ausencia en los programas iconográficos podemos entender los cambios religiosos y de pensamiento que ocurrieron durante el Reino Nuevo. Mientras que en la XVIII dinastía abundan las escenas de banquete, los detalles de la vida terrenal y los acontecimientos importantes vividos por los propietarios de las tumbas en la decoración de estas, en el periodo amarniense son más frecuentes las escenas en las que aparece la familia real y ambas tipologías desaparecen en las dinastías ramésidas, cuando cobran más importancia los textos y escenas puramente religiosas. Es posible, como se menciona en esta tesis, que sea por estos cambios religiosos y de pensamiento por lo que abundan las escenas de danza en la XVIII dinastía y son menos frecuentes conforme va avanzando el Reino Nuevo.

Podemos incluir dentro de estos aspectos sociales cómo gracias a las escenas de danza analizadas podemos hablar de una evolución de la moda en el Reino Nuevo egipcio. Cronológicamente, las primeras representaciones de mujeres bailando aparecen con ceñidas vestimentas típicas del Reino Medio egipcio (2050-1750 a.C.); conforme avanza el Reino Nuevo, estas vestimentas se vuelven más holgadas y transparentes hasta ser vestidos drapeados llenos de pliegues en el periodo amarniense y en algunas de las representaciones posteriores. Pero no sólo vemos una evolución en la vestimenta, sino que también vemos cómo algunas vestimentas son características de determinados grupos sociales. Por ejemplo, se ha analizado en esta tesis la particular vestimenta de las bailarinas *iheb*, caracterizada por una tela decorada

con motivos geométricos y unas cintas cruzadas en el pecho de las bailarinas. Pero también se ha visto como los personajes extranjeros que protagonizan algunas de las escenas de danza documentadas están representados con una vestimenta y peinados o tocados distintivos según su procedencia. Es el caso también de los bailarines *muu* de primer tipo, que se caracterizan por llevar una especie de corona vegetal única de estos personajes.

También es notable una importante aparición de joyas y adornos en estas escenas, quizás indicativos del periodo de prosperidad que vive la civilización egipcia en el Reino Nuevo. Estas joyas y adornos pueden ser desde pelucas de diferentes tipos a collares florales o cinturones de cuentas pasando por distintas joyas como pendientes, brazaletes...

También destacan las representaciones de personajes desnudos dentro de escenas de danza. Se trata siempre de mujeres, tanto adultas, cuya desnudez se relaciona con la sexualidad, como niñas, cuya desnudez está relacionada con la pureza infantil.

Así, también podemos hablar de ciertas características del periodo histórico que nos ocupa (el Reino Nuevo) gracias al estudio de estas escenas. Se acaba de mencionar la prosperidad económica que vive Egipto en estos momentos, pero también hay que destacar el aumento de contactos de la civilización egipcia con otras civilizaciones extranjeras. La aparición de bailarines nubios y libios en las escenas de danza que aparecen tanto en tumbas como en templos ya nos habla de una relación estrecha entre los diferentes pueblos vecinos. En el caso del contacto con Mesopotamia, este está atestiguado sobre todo a través de los instrumentos que aparecen en las escenas egipcias, cuyo origen en muchos casos se sitúa en civilizaciones mesopotámicas. Pero también es posible que las escenas de danza acrobática se relacionen también con las poblaciones del Egeo, donde era frecuente la taurocatapsia o salto de toros, con una iconografía parecida a las escenas encontradas en Egipto. Además, el contacto entre el Egeo y Egipto está atestiguado también en otros aspectos o motivos iconográficos decorativos fuera del tema de esta tesis. Pero dentro de estos contactos podemos mencionar también la relación de las escenas analizadas con periodos anteriores de la historia del antiguo Egipto. Es el caso, por ejemplo, de la danza diamante mencionada en esta tesis, de la pervivencia de los bailarines *muu*, o de las raíces de la danza acrobática característica de este periodo, que tiene su origen en el Reino Medio (2050-1750 a.C.).

No podemos olvidarnos tampoco de hablar de la relación entre música y danza. Mientras que en periodos anteriores parece que instrumentistas y bailarines o bailarinas eran frecuentemente representados en registros separados, en el Reino Nuevo esto no ocurre de la misma manera y ahora son frecuentes las representaciones de músicos y bailarines o bailarinas juntos o incluso de instrumentistas que aparecen bailando (destacando el caso de las tocadoras de laúd que aparecen bailando en las escenas de banquete).

De nuevo, la mayor parte de orquestas que encontramos en esta tesis (recordemos que sólo han sido analizadas las escenas en las que aparecen personajes bailando) están formadas por mujeres, teniendo estas, por lo tanto, un papel predominante al igual que ocurría con la propia danza.

En cuanto al acompañamiento musical de las escenas de danza, destaca la presencia de dobles flautas u oboes, laúdes, arpas y panderetas en las orquestas femeninas. Sin embargo, el acompañamiento musical en las escenas protagonizadas por hombres es mucho más escaso, destacando la presencia de tambores en las escenas de danza nubia o la de palillos de entrechoque o boomerangs en las escenas de danza libia. Recordemos que en las escenas de bailarines *muu*, que son las mayoritarias de danza masculina, no hay representado ningún acompañamiento musical dentro de las procesiones funerarias en las que aparecen estos bailarines. Por otro lado, debido a las diferentes tipologías de danzas representadas en tumbas y templos, podemos decir que en las primeras destaca el uso de dobles flautas u oboes, laúdes, arpas y panderetas asociadas a las mencionadas orquestas femeninas, mientras que en los segundos destaca la presencia de tambores, palillos de entrechoque, sistros y collares menat,

más propios de las procesiones religiosas o de las danzas extranjeras que son representadas en estos monumentos.

También en relación con los instrumentos cabe mencionar que es posible que las figuras femeninas que están tocando el laúd dentro de las orquestas representadas en las escenas de banquete realizaran una danza más estática que las simples bailarinas, que en ocasiones son representadas en posturas más dinámicas, simplemente por el hecho de que el instrumento no les permitiera movimientos más amplios. Además, es posible que esto influyera en la propia composición de la escena, pues las niñas bailarinas son representadas frecuentemente en el centro de las orquestas mientras que, por ejemplo, las arpistas, con instrumentos que no les permitían ningún tipo de movimiento, pues debían ser apoyados en el suelo y permanecer estáticos, son representadas en los extremos de las mismas. Así, es posible que los instrumentos influyeran a la hora de representar las orquestas de una forma equilibrada y, de algún modo, simétrica.

Por otro lado, cabe mencionar aquí brevemente alguna de las conclusiones extraídas tras el análisis de cada grupo de escenas en esta tesis para completar la visión de la danza en el Reino Nuevo egipcio.

Centrándonos en las escenas de danza encontradas en tumbas tebanas del Reino Nuevo, la primera conclusión que podemos extraer es que todas ellas se encuentran en tumbas privadas, no habiendo encontrado ninguna escena de danza dentro de tumbas reales. Asimismo, la mayor parte de las imágenes pertenecen a tumbas de la XVIII dinastía, sobre todo al periodo preamarniense, situadas en Sheik Abd el-Qurna.

Si atendemos a su temática o contexto, existen dos grupos mayoritarios: escenas de banquete (34 representaciones) y procesiones funerarias (27 representaciones, de las cuales 25 pertenecen a los conocidos como bailarines *muu*).

Las escenas de banquete son una de las más repetidas dentro del programa decorativo de las tumbas tebanas privadas del Reino Nuevo, sobre todo durante la XVIII dinastía. Se consideran escenas típicas dentro de las llamadas “escenas de la vida cotidiana”, tienen su origen en el Reino Medio (2050-1750 a. C.) y nos muestran a los personajes que participan en ellas en circunstancias ideales, lo que nos hace pensar que no se trata de escenas reales, sino que tienen un significado oculto. Algunas de ellas parecen estar relacionadas con la “Bella Fiesta del Valle”, probablemente la celebración más importante de la necrópolis tebana, que constaba de una procesión por la orilla oeste del río Nilo con la estatua del dios Amón, que durante la noche descansaba en la capilla de Hathor del templo de Hatshepsut en Deir el-Bahari, en compañía de esta diosa, con quien se unía como símbolo de renovación, rejuvenecimiento y renacimiento. La danza dentro de las escenas de banquete es siempre una actividad ejecutada por mujeres adultas o niñas. La postura representativa de estas figuras es la de, al menos, uno de sus talones levantado y las piernas separadas y flexionadas, que busca transmitir al espectador una sensación movimiento. Además, las bailarinas parecen moverse en un espacio reducido, a veces sólo entre las componentes de la orquesta de la que forman parte.

En algunas de estas escenas, la bailarina solista es una extranjera, generalmente nubia, lo que le da cierto exotismo a la ocasión. También cabe destacar que, en ocasiones (como es el caso de las escenas encontradas en la TT 367 o en la TT 38), las bailarinas son pintadas con un color de piel más oscuro que el resto de instrumentistas, lo que también puede deberse a su origen.

En otras representaciones, estas bailarinas tocan algún instrumento, generalmente el laúd en el caso de las adultas, y unos bastones que se entrechocan, denominados “castañuelas”, en el caso de las niñas.

Probablemente, el hecho de que las protagonistas de estas danzas sean siempre personajes femeninos puede estar relacionado con el carácter simbólico de estas celebraciones, en las que era muy importante el componente sensual y erótico, así como la fertilidad, pues estas festividades están relacionadas con la idea de renacimiento del difunto en el Más Allá. Quizás,

además, sea un reflejo de la realidad de la sociedad de la época, pues es posible que esta profesión fuera mayoritariamente ejercida por mujeres.

Muchas bailarinas e instrumentistas van adornadas con un tocado con una flor de loto y con conos de cera o ungüento, ambos elementos cargados de gran simbolismo. La flor de loto está asociada con el concepto de amor y es considerada como un símbolo de vida eterna y resurrección, ocupando por lo tanto un papel muy importante en estas escenas. Además, se pensaba que su aroma tenía un efecto sedativo o hipnótico que inducía a cierta “intoxicación” que facilitaba la comunicación con los dioses, algo buscado en la mencionada “Bella Fiesta del Valle”. Esta “intoxicación” se veía favorecida también por el consumo en estas celebraciones de diferentes bebidas alcohólicas, como vino o cerveza. Sin embargo, existe la teoría de que la flor de loto no era conocida por los egipcios del Reino Nuevo, sino que fue introducida desde la India en el periodo persa (siglo VI a. C.). Lo que sí conocían los egipcios eran dos tipos de lirios (el azul y el blanco), por lo que es posible que las referencias a la “flor de loto” sean incorrectas y, en realidad, se trate de lirios. Pero además, existe un debate sobre si estos lotos (o lirios) tenían o no las mencionadas propiedades narcóticas que facilitarían el trance. Diferentes análisis han demostrado la existencia de alcaloides con propiedades psicoactivas en ciertas partes de estas plantas que son solubles en alcohol y no en agua. Es por ello que estas flores eran añadidas al vino o a la cerveza para activar su poder narcótico. Sin embargo, otros estudios niegan estas capacidades en los lirios. Además, la representación en muchas ocasiones de los lirios azules junto a la mandrágora podría señalar su uso como símbolos eróticos. Por su parte, los conos de ungüento o cera son un símbolo creado a principios de la XVIII dinastía para este tipo de escenas, lo que nos sugiere que es muy característico de estas en oposición a las escenas de banquete de épocas anteriores. Se trata de algo relacionado con el aroma, su efecto en los asistentes al banquete (facilitando, de nuevo, el tránsito y el contacto con el mundo de los difuntos y de los dioses) y con ciertas connotaciones sexuales. Además, implican un juego de palabras, pues “aroma” se decía *sti*, siendo sus consonantes las mismas que las de la palabra que describía el acto sexual.

El otro gran contexto de representaciones de danza dentro de las tumbas tebanas privadas del Reino Nuevo es el de las procesiones funerarias, que narran, de forma parcial, el traslado del cuerpo del difunto desde el lugar en el que ha sido preparado hasta su enterramiento en la necrópolis. Estos rituales de enterramiento tomaron como modelo la procesión funeraria del rey, de origen predinástico, en la que el gobernante fallecido viajaba a Buto, en el Delta, y a Abidos, en el sur, para visitar a su padre, el dios Osiris, enterrado en esta última ciudad. Ya en la IV dinastía estas procesiones dejaron de ser algo reservado a la realeza y empezaron a ser realizadas por los personajes de la élite. Sin embargo, en los Reinos Medio y Nuevo estos viajes no eran reales, sino simbólicos, y se reducían a cruzar el Nilo de una orilla a otra, y los ritos que conllevaban tenían lugar en el propio cementerio. Se trataba, por tanto, de un peregrinaje que simbolizaba el viaje del difunto al Reino de los Muertos, así como su renacimiento en el Más Allá. Dentro de estas procesiones destaca la presencia de unos bailarines masculinos llamados *muu* (literalmente “aquellos que pertenecen al agua”), que parecen ser parte fundamental de un funeral ideal y quizás algo a lo que sólo la elite de la sociedad podría aspirar. Su danza se realizaba en los funerales privados desde el Reino Antiguo hasta el Reino Nuevo, y su representación en las paredes de las tumbas es frecuente. Podemos encontrarlos en cuatro etapas diferentes de la procesión: recibían a la procesión funeraria en la llamada “sala de los *muu*”, donde vivían al borde de la necrópolis; bailaban mientras los sacerdotes cargaban el sarcófago en la barcaza funeraria en un lugar ritual llamado Sais; “saludaban” al trineo que llevaba el sarcófago al sitio ritual de la necrópolis llamado “las Puertas de Buto”; y, por último, eran el comité de recepción para el trineo que llevaba los vasos canopos con las vísceras del difunto y el *tekenu*. Según Brunner-Traut, cuya clasificación será la seguida en esta tesis, podemos diferenciar tres tipos diferentes de bailarines *muu*: el primero, ataviado con una alta

corona de caña, interceptaba a la procesión funeraria en la orilla oeste y hacía gestos con las manos para dar el permiso necesario para entrar en la necrópolis (aunque este gesto también puede ser interpretado como un símbolo de protección); el segundo, con la misma corona, eran una especie de guardianes situados en la “sala de los *muu*”, desde donde vigilaban la necrópolis (cabe mencionar aquí que este tipo de bailarines *muu* nunca se encuentran bailando, por lo que no han sido incluidos en este estudio); por último, el tercer tipo aparece representado como una pareja de baile masculina enfrentada de forma simétrica (con una de sus piernas y sus brazos flexionados) y sin tocado en el “santuario de Buto”. Son los denominados “pseudo *muu*” y su danza puede ser un ritual destinado a convocar a los verdaderos *muu* desde el Más Allá. Sus propias características, así como el significado de su nombre, los relacionan con los barqueros, quienes deben ser capaces de ver tanto delante como detrás para evitar los peligros de las vías fluviales. Esta relación se ve además reforzada por la función que cumplen, pues, mientras que unos dirigen las embarcaciones por el agua, los otros se encargan de dirigir la procesión funeraria de un lado al otro, no sólo en el río, sino también en el viaje nocturno del sol.

Por otra parte, debido a la distribución cronológica de las escenas, podemos establecer que las escenas de banquete aparecen cuando se produce un auge de la representación de las escenas de la vida cotidiana en las tumbas, pero que son sustituidas después por otro tipo de escenas, cobrando mayor importancia las de tipo religioso y las relacionadas con el Libro de los Muertos. En cuanto a las representaciones de bailarines *muu* dentro de las procesiones funerarias, su desaparición casi completa tras el reinado de Amenhotep II puede que se produzca por un cambio en el gusto tanto de los propietarios que eligen la decoración de su tumba como de los artistas que se encargan de la misma, que eligen otras escenas o momentos representativos. Quizás es posible que este cambio se deba a que los cultos solares iniciados con Amenhotep III dieron prioridad a otros temas no relacionados con estos bailarines.

Destaca, por lo tanto, que la gran mayoría de las escenas de danza, independientemente de cuál sea su contexto, pertenezcan a la primera parte de la XVIII dinastía, el periodo pre-amarniense, pues ello nos informa sobre los cambios de pensamiento, religiosos y, quizás, estéticos que se produjeron en la civilización egipcia. Influye en ello también que las tumbas del periodo amarniense se encontrarán en Tell el-Amarna y algunas de finales de la XVIII dinastía y el periodo ramésida se encuentran en Menfis.

Dentro del análisis individual de las propias tumbas, se ha señalado que las escenas de banquete se encuentran en la mayor parte de los casos en la sala transversal y que las procesiones funerarias se encuentran en el pasillo de las típicas tumbas con forma de T invertida. Si analizamos el resto de escenas estudiadas, la mayor parte de ellas se encuentran también en la sala transversal de la tumba, el espacio más público de la misma y donde se situaban los visitantes que entraban en ella en ciertas celebraciones o festivales. Destaca, por lo tanto, la importancia decorativa de este espacio por encima de otros lugares dentro de las tumbas. En particular, dentro de las salas transversales, la mayoría de las escenas analizadas se ubican en las llamadas “paredes focales”, que son las que recibían una mayor iluminación natural desde la entrada de la tumba y por lo tanto permitían una decoración más detallada y minuciosa, y las que mejor captan la atención de los visitantes, por ser las primeras que ven. Así, en ellas se situaban las mejores escenas o las más llamativas, sirviendo de “gancho visual” para el espectador, como mencionan algunos graffiti encontrados en estas paredes. También podrían ser una forma de demostrar el alto estatus social del difunto, comunicando que se pudo permitir contratar a artistas altamente cualificados para representar este tipo de escenas.

En cuanto a las propias representaciones, la danza en el contexto de los banquetes es, como ya se ha dicho, realizada siempre por mujeres o niñas que acompañan o forman parte de una orquesta que en la mayoría de los casos es completamente femenina; sin embargo, la danza en las procesiones funerarias es principalmente la realizada por los bailarines *muu*, que son siempre masculinos. En el resto de situaciones, los bailarines son tanto masculinos como

femeninos, dependiendo del contexto o significado de la danza en concreto. Por lo tanto, la danza no se restringe a personajes de un solo sexo en el Reino Nuevo egipcio, sino que es una actividad realizada tanto por hombres como por mujeres dependiendo de su propio significado. Es llamativo que, mientras que en las inscripciones que acompañan a las escenas de banquetes aparecen a veces menciones a las bailarinas o las instrumentistas, incluyendo en ocasiones sus nombres, estas no aparecen en las procesiones funerarias. Esto podría indicar que en la danza funeraria lo que prima es la importancia de la danza en sí misma como elemento religioso que forma parte de un ritual, que debe ser efectivo para el paso del difunto a la otra vida, y no resulta relevante indicar quién realiza esas danzas funerarias. Además, se han encontrado escritos los himnos o canciones que se cantaban en las ocasiones representadas, pero en ningún caso se han encontrado descripciones de la propia danza o de los movimientos realizados por las bailarinas.

Así, lo que capta la atención es la propia representación, que es además la que transmite el significado de la escena, sirviendo el texto sólo de apoyo a la misma, pues hay que recordar que este estaba destinado a un público restringido que sabía leerlo (aproximadamente un 5% de la población en el mejor de los escenarios que imaginamos), mientras que la imagen era comprensible para todos los visitantes de la tumba.

También se podría hacer una lectura sociológica de las bailarinas encontradas en las escenas de banquete por su vestimenta. Aunque en algunos casos aparecen desnudas, es muy posible que su desnudez se asocie al propio erotismo de la danza en lugar de estar asociado a su pertenencia a una clase social inferior, pues como se menciona en esta tesis, las figuras femeninas desnudas en las pinturas y relieves aparecen desde la segunda mitad de la XVIII dinastía y representan generalmente a músicas, bailarinas y sirvientes. Asimismo, las niñas de estas escenas son representadas desnudas como alusión a la pureza e inocencia de la infancia, algo muy común en el arte egipcio.

El resto de mujeres encontradas en estas representaciones van normalmente ataviadas con largas túnicas semitransparentes (que pueden ser ajustadas o sueltas) y adornadas, como las bailarinas desnudas, con cinturones, brazaletes, collares y pendientes que nos hablan posiblemente de su posición social, de su pertenencia a la corte o la elite, y que transmiten ese mayor contacto internacional que se produce durante el Reino Nuevo y ese ambiente de prosperidad típico de la época. También es posible que la aparición de los cinturones de cuentas en las bailarinas desnudas fuera una forma de enfatizar sus caderas y su movimiento, resaltando así el mencionado carácter erótico y sensual de estos personajes y de su danza. Por su parte, las acróbatas son representadas con cortos faldellines que probablemente facilitarían sus movimientos, pero en ellos también se ha querido ver cierto mensaje sexual. Los bailarines *muu* van siempre ataviados con un faldellín corto y, los de primer y segundo tipo, son representados con su tocado característico formado por una corona vegetal.

Pero, a pesar de la mencionada evolución artística que se puede rastrear en estas imágenes, es notable también el seguimiento de ciertos modelos o cánones, con imágenes que se repiten en algunos casos o que se inspiran en otras de épocas anteriores, ya que está documentado que algunos artistas visitaban tumbas anteriores para inspirarse o repetir ciertas escenas o fragmentos en sus propias obras, para lo cual quizás se servían de ostraca en los que plasmaban *in situ* lo que les interesaba para después reproducirlo en las tumbas que ellos decoraban, o de su memoria, intentando hacer una copia directa de la escena vista en la que cambiaban ciertos detalles. Además, la reproducción de ciertos modelos pudo deberse también a la existencia de libros de modelos que contenían programas iconográficos o simbolismos en los que el artista debía basarse para sus trabajos y a la habitual práctica de copia de imágenes que les servía como aprendizaje y entrenamiento, aunque no se han encontrado ejemplos de estos libros de modelos.

Por otra parte, también se producen innovaciones o representaciones que se salen de lo canónico en el arte egipcio, como por ejemplo la mencionada representación frontal de algunas instrumentistas y bailarinas, tanto parcial como total.

En cuanto a la danza en sí, muchas bailarinas son representadas con uno de los talones levantados o con las rodillas flexionadas y las piernas separadas, lo que simboliza el propio movimiento. Esta expresión de movimiento se encuentra además reforzada por la representación del pelo, que al caer hacia delante o hacia atrás nos transmite el dinamismo de una forma más realista. Además, esta caída del pelo hacia delante podría estar relacionada con la regeneración y el deseo de resucitación del difunto. En cualquier caso, se trata siempre de movimientos congelados, como fotografías, de una danza que probablemente fuera reconocible para los egipcios al ver la postura de los participantes.

Pasando al siguiente grupo geográfico, las escenas de danza encontradas en las tumbas de el-Kab son escasas, pudiendo deberse esto al escaso número de tumbas datadas del Reino Nuevo egipcio que existen en esta necrópolis. Además, las imágenes se han encontrado en las tumbas de dos nomarcas (jefes de la administración local o “alcaldes”) de Nekheb.

En cuanto a las propias escenas, se trata de una representación de danza dentro de una escena de banquete y de tres representaciones de danza dentro de procesiones funerarias, siendo dos de ellas de bailarines *muu* (tipo 1 y tipo 3). Ambas tipologías nos remiten a las características de las mismas representaciones halladas en las tumbas tebanas, por lo que no existe un cambio iconográfico o estilístico notable.

En relación con esto, cabe destacar el hecho de que determinadas escenas fueran “copiadas” o “reutilizadas” (no siendo exactamente copias exactas unas de otras) en diferentes tumbas. Ya se ha mencionado la existencia de escenas repetidas en tumbas tebanas, basadas quizás en copias hechas in situ en las propias tumbas o en libros de modelos utilizados por los artistas. Lo mismo ocurre en el-Kab: Paheri parece haberse inspirado en las escenas que decoraban la tumba de Renni para decorar su propia tumba, posiblemente mediante una copia directa debido a su proximidad, pero mientras que en la primera los temas iconográficos están menos desarrollados y parece haber una creatividad mayor, en la segunda la decoración es más convencional. Pero estas similitudes no ocurren sólo en el contexto geográfico de el-Kab, sino que también se rastrea esta “intericonicidad” entre estas tumbas y las tumbas tebanas, para lo que debieron utilizarse otros métodos, como la copia de escenas en ostraca o papiros para después ser plasmadas en las paredes de las tumbas, no sólo de la misma manera, sino también en un proceso de reinterpretación y re-composición.

En lo que sí se aprecia una diferencia notable con respecto a las tumbas tebanas privadas es en la forma de las propias tumbas, siendo la de las tumbas de el-Kab mucho más simple que la de las tumbas tebanas analizadas, aunque su función sí sea la misma. También es importante la diferencia de tamaño de las tumbas de el-Kab en comparación con las tumbas tebanas, pues las tumbas de el-Kab suelen tener una sola cámara de menos de diez metros de largo y unos tres de ancho, mientras que muchas de las tumbas tebanas privadas analizadas en esta tesis tienen varias cámaras o salas contiguas que superan estas dimensiones. Esta simplicidad y menor tamaño puede deberse a la escasez de canteros y artesanos en el-Kab, una zona más “provincial”, que probablemente tendría que depender de mano de obra procedente de otras zonas, lo que además favorecería la mencionada difusión de ciertos motivos iconográficos. Esta movilidad de los artistas egipcios está atestiguada por diferentes restos arqueológicos, en los que de forma textual se recoge la procedencia de diferentes artesanos y artistas para trabajar en una tumba.

Dentro de las tumbas privadas amarnienses encontramos tres grupos de escenas de danza mayoritarios: orquestas femeninas, danzas pantomímicas y escenas de danza en el harén real.

Centrándonos en las orquestas femeninas, podemos afirmar que todas ellas tienen ciertas características comunes. Una de ellas es la predominancia en ellas de las pandeteras, tanto rectangulares como circulares, no apareciendo otros instrumentos como los encontrados en las orquestas femeninas de las tumbas tebanas (laúd, oboe, castañuelas...). Es de destacar también el estilo de representación de estos grupos de figuras, que, como ya se ha mencionado, aparecen más juntas que lo que es frecuente en las tumbas tebanas, incluso superponiéndose unas figuras a otras, lo que le da una mayor profundidad a la escena, así como un mayor acercamiento a la realidad. Asimismo, se trata de figuras en las que tiene mayor importancia la línea curva, lo que transmite un mayor dinamismo y una menor rigidez si las comparamos con las imágenes datadas de principios de la XVIII dinastía encontradas tanto en Tebas como en el-Kab.

Por otra parte, cabe mencionar que no se ha encontrado ninguna orquesta masculina con bailarines, aunque sí es frecuente la representación en estas tumbas de grupos de arpistas masculinos ciegos.

También son personajes masculinos los que realizan las conocidas como “danzas pantomímicas”, encontradas en tres tumbas amarnienses, caracterizadas, al igual que las anteriores, por unos elementos comunes: todas son realizadas por hombres ataviados de la misma manera y su composición es muy similar. Es posible que estas danzas, realizadas por personajes extranjeros y ubicadas en escenas de recompensa o de entrega de regalos, fueran una especie de danza de exhibición.

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

La otra escena encontrada, con una temática e iconografía diferente al resto, representa a Parennefer bailando en su escena de recompensas.

Por lo tanto, analizando las escenas de danza encontradas en tumbas amarnienses podemos concluir que todas se encuentran en tumbas privadas pero no están restringidas a un único cementerio de los dos existentes.

Además, estas danzas son ejecutadas tanto por mujeres como por hombres en función del tipo de danza o de escena: por hombres en el caso de las danzas pantomímicas y el ejemplo de Parennefer, y por mujeres en el caso de las orquestas femeninas y en el de las escenas de danza dentro del harén real.

Como ya se ha mencionado, en general podemos hablar de escenas más dinámicas que las encontradas en las tumbas tebanas o en las de el-Kab, un rasgo en consonancia con el estilo amarniense, aunque las orquestas femeninas son similares en algunos casos. También cabe recordar que se trata de escenas más realistas por su composición.

En cuanto a su ubicación dentro de las tumbas, destaca que se encuentren en la primera sala (aunque no en lo que serían las “paredes focales”), lo que puede deberse a su importancia o simbología o quizás simplemente a que estas son las cámaras que se encuentran decoradas por ser las primeras que eran realizadas y tienen un mayor grado de terminación que las cámaras más interiores.

Por su parte, Tras analizar las escasas representaciones de danza encontradas dentro de tumbas menfitas datadas del Reino Nuevo podemos concluir que todas ellas pertenecen a orquestas femeninas, aunque estas se encuentren en distintos contextos.

Además, todas ellas se caracterizan por transmitir una fuerte sensación de movimiento gracias a las posturas de las figuras y por coincidir con el canon y el estilo artístico propio de la época amarniense, aunque una de ellas parezca ser ya de época ramésida. Quizás esto se deba a que los artistas que habían trabajado en Aketatón se desplazaran a Menfis para la decoración de

estas tumbas, contemporáneas o posteriores. Sin embargo, se ve en las escenas una notable diferencia de estilo al compararlas con las de Tebas o el-Kab, aunque esta diferencia no exista en el tipo de escenas encontradas.

Por otra parte, cabe mencionar que en este caso todas las escenas encontradas fueron talladas en relieve y no pintadas, de acuerdo con la técnica artística mayoritaria encontrada en la decoración de estas tumbas, realizada en relieve.

En cuanto a las representaciones encontradas en templos, se trata sobre todo de representaciones de procesiones y festivales y destacan las danzas extranjeras, protagonizadas por nubios o libios, y las danzas acrobáticas. Geográficamente, la mayoría de ellas se encuentran también en Tebas y, cronológicamente, la mayoría pertenecen de nuevo a la XVIII dinastía.

Por lo tanto y tras la investigación realizada, podemos decir que **la danza fue una actividad de gran importancia en las distintas celebraciones llevadas a cabo durante el Reino Nuevo egipcio** (festivales, banquetes, procesiones religiosas y funerarias...), destacando sobre todo su papel en la XVIII dinastía y siendo más frecuentemente representada en la decoración de las tumbas privadas.

Pero hay que estudiar estas escenas siempre en relación con su contexto para tratar de entender de forma completa el mensaje que pretenden transmitir, relacionado con el pensamiento religioso y funerario del antiguo Egipto.