
DANZAS NATALES EN LAS TUMBAS DEL REINO ANTIGUO

Francisco L. Borrego Gallardo
(Universidad Autónoma de Madrid)

RESUMEN

En algunas tumbas de particulares del Reino Antiguo figuran escenas de baile por parejas cuya interpretación, pese a que varios autores se hayan ocupado de estudiarlas, todavía ofrece notables dificultades por lo escueto de su desarrollo y la oscuridad de sus textos asociados. A través del análisis de sus contextos icónicos, los tipos de danzas reproducidos, las características de los oficiantes y el contenido iconográfico y textual de los pasos de baile, se puede determinar que tales escenas reproducen danzas rituales efectuadas durante los partos, las cuales, como favorecedoras del nacimiento, fueron trasladadas y adaptadas a contextos funerarios para ayudar al dueño del sepulcro en su (re)nacimiento. Los movimientos, piruetas y torsiones de los dos bailarines en estas danzas, que presentan un buen número de conexiones con la diosa Hathor, imitarían los esfuerzos de la madre durante el parto destinados a separarse felizmente del neonato, y muy posiblemente habrían formado parte de los ritos destinados a propiciar un buen alumbramiento.

PALABRAS CLAVE

Egipto antiguo, Reino Antiguo, tumbas, danza, rituales de nacimiento, rituales funerarios.

ABSTRACT

Even though several scholars have studied the scenes of pair dances of some private tombs of the Old Kingdom, their interpretation still offers a number of difficulties because of their succinct visual display and the unclarity of their associated texts. Through the analysis of their iconic contexts, the style of the dance, the features of the performers and the iconic and textual contents of the steps, it has been found that these scenes show ritual dances which were performed on the occasion of births and for this reason were transferred and adapted to funerary contexts in order to help the owner of the tomb in his/her (re)birth. The steps, pirouettes and twistings of both dancers, which have many connections with the goddess Hathor, would imitate the efforts made by the mother during the delivery to separate successfully from the neonate, and very probably they would have been part of the rites for a good birth.

KEYWORDS

Ancient Egypt, Old Kingdom, tombs, dance, rituals of birth, funerary rituals.

Resumir en unas pocas líneas la importancia que para muchos de nosotros ha tenido Covadonga Sevilla Cueva, Cova, no es tarea fácil, por lo mucho que siempre nos ha dado. Al evocarla acuden a mi corazón muchas imágenes cruzadas, donde se entremezclan su magisterio vital y profesional, su cariño y su buen humor permanentes, su exigencia y su seriedad cuando tocaban, o su confianza y su entrega, siempre mayores para los demás que dirigidas a sí misma. Además de las lecciones más importantes, las que versaban sobre el camino de la vida, ella enseñaba a ir más allá de lo evidente, y así escudriñar entre las líneas de los textos e ir todavía más lejos, mirando los textos y leyendo las imágenes. Ella mostraba cómo ensanchar las miras de la estrecha cerradura de la Egiptología y beber de las fuentes de otras disciplinas de las Humanidades y las Ciencias Sociales, cómo hacerse preguntas, cómo seguir los rastros y las pistas de los hombres y mujeres del pasado. Nunca podré agradecerle lo suficiente su generosidad en lo académico y en lo personal, pues sin ella no sería lo que soy, no habría podido hacer realidad el sueño de un niño de cuatro años al que ella acogió poco antes de cumplir los dieciocho, y así aprender con ella la lengua y la escritura egipcias, y así ir con ella por vez primera a las Dos Tierras. Cova se nos ha ido demasiado pronto, pero no del todo: vivirá por siempre, su nombre no perecerá, pues quienes la tuvimos como maestra, como amiga, y así la seguimos teniendo

presente, seguiremos haciendo que viva su imagen en nuestros corazones y su recuerdo en nuestras lenguas. Las líneas que siguen son un modesto y sentido homenaje en su memoria.

1. Introducción

En el transcurso de la investigación de mi tesis doctoral, dedicada al “título áureo” (*Nbwj*) del protocolo de los reyes egipcios durante el Reino Antiguo, tuve ocasión de analizar en detalle aquellos ámbitos donde el oro interviene de una manera más o menos importante o destacada en las áreas de lo ideológico y lo religioso en dicha época. Entre ellos se encontraban algunas escenas de danzas de parejas en varias tumbas localizadas tanto en la zona menfita como en las provincias, las cuales en algunos de sus pasos muestran vinculaciones con el oro, tanto de manera textual como —posiblemente— iconográfica. Sin embargo, su relevancia y riqueza trascienden con creces las relaciones con ese metal precioso y revelan una compleja red de significados polivalentes acerca de los cuales es posible efectuar algunas aportaciones propias, que son el objeto de este trabajo. Para ello, tras presentar los ejemplos que se han podido documentar hasta ahora, se analizarán la iconografía y los textos de los pasos de baile conservados, para seguidamente comentar algunos aspectos de interés acerca de los significados de esta clase de danzas en el Reino Antiguo.

2. Documentos

Los documentos referentes a estas danzas que son conocidos hasta ahora se pueden agrupar en dos ámbitos: el capitalino y cortesano, radicado en la zona menfita, y el provincial, localizado en este caso en varios hipogeos funerarios del Egipto Medio.

2.1. Ámbito menfita

La mitad de las escenas de esa clase conocidas actualmente se concentran en el área necropolítica menfita, en Saqqara, que ha deparado la mayoría de los ejemplos conocidos hasta ahora [1, 3-6], y Guiza [2]. En cuanto a su distribución cronológica, los casos documentados en este ámbito pertenecen a los mediados de la dinastía V [5], el final de la dinastía V [1-2, 6]¹ y el inicio de la dinastía VI [3-4].

[1] (fig. 1): Mastaba de Ajethotep, Saqqara (Louvre E 10958) (entrada, pared norte): Ziegler 1993: 54, 57, 106-107 y 114; ead. 2007: 91; Kinney 2008: 118 y 179 (cat. 2).

[2] (fig. 2): Mastaba de Iymery, Guiza (G 6020) (cámara II, pared sur, sección media, cuarto registro): PM III/1² 172 (8.iv); LD II 52; Van Lepp 1988: 389, fig. 3; Weeks 1994: 44 y 170-174, figs. 9, 37 y 75; Pérez Arroyo 2001: 348-349, figs. 14 y 17; Kinney 2008: 117-118 y 180-181 (cat. 4).

[3] (fig. 3): Mastaba de Mereruka, Saqqara (área de Mereruka, cámara A10, pared este): PM III/2² 530-531 (53.v); Duell 1938a: láms. 86-87; Pérez Arroyo 2001: 348-349, fig. 15-16 y 18; Kinney 2008: 117-118 y 203 (cat. 25.d).

[4] (fig. 4): Mastaba de Mereruka, Saqqara (área de Uatetjethor, cámara B3, pared norte): PM III/2² 535 (100); Van Lepp 1988: 386-388, figs. 1-2; Roth 1992: 141-143; Pérez Arroyo 2001: 350, il. 7; Kanawati y Abder-Raziq 2008: 25-26, láms. 28-31 y 60; Kinney 2008: 117-118 y 203 (cat. 25.d).

[5] (fig. 5): Mastaba de Nyanjejum y Jnumhotep, Saqqara (cámara V, pared sur): PM III/2² 643 (20); Moussa y Altenmüller 1977: fig. 25, láms. 68-69; Pérez Arroyo 2001: 294-296, il. 14; Kinney 2008: 206 (cat. 28).

[6] (fig. 6): Mastaba de Chefu, Saqqara (sala hipóstila, pared este): PM III/2² 605; Hassan 1975: 108, fig. 55, lám. lxxxiv; Kinney 2008: 117 y 259 (cat. 83).

¹ Swinton 2014: 15 [4] y 26-27 [44].

2.2. Ámbito provincial

La documentación sobre estas danzas en el ámbito provincial del Reino Antiguo se muestra con un alto grado de coherencia en cuanto a su distribución espacial. La inmensa mayoría de los ejemplos conocidos se concentra en la necrópolis de los gobernadores de la provincia XII del Alto Egipto en Deir el-Gebrawi [7-10], mientras que sólo dos ejemplos [11-12] proceden de la necrópolis de El-Hawawish, de la provincia IX de esa misma región, relativamente cerca de la primera. En cuanto a su distribución cronológica, los casos conservados se pueden fechar en el final mismo de la dinastía V y el inicio de la VI [8-9]², los mediados de la dinastía VI [7]³ y la segunda mitad de la dinastía VI [10-11]⁴.

[7] (fig. 7): Tumba de Ibi, Deir el-Gebrawi (S 8) (sala principal, pared oeste): PM IV 244 (5-6); de Garis Davies 1902a: 14-15, láms. ix-x; Pérez Arroyo 2001: 350, il. 8; Kanawati 2007: 33, láms. 15 y 49; Kinney 2008: 183 (cat. 6), con referencias).

[8] (fig. 8): Tumba de Isi, Deir el-Gebrawi (N 72) (sala principal, pared norte): PM IV 243 (6-7); de Garis Davies 1902b: lám. xx; Pérez Arroyo 2001: 350, il. 9; Kanawati 2005: láms. 14 y 21; Kinney 2008: 187 (cat. 10), con referencias).

[9] (fig. 9): Tumba de Henqu Jeteti (N 39), Deir el-Gebrawi (sala principal): PM IV 242; de Garis Davies 1902b: lám. xv; Kanawati 2005: 32, láms. 11, 37 y 40; Kinney 2008: 223 (cat. 47), con referencias).

[10] (fig. 10): Tumba de Dyau (S 12), Deir el-Gebrawi (sala principal, pared oeste): PM IV 245 (5); de Garis Davies 1902b: 21, lám. vii; Pérez Arroyo 2001: 350, il. 10; Kanawati 2011: 35, láms. 8-9, 59 y 72; Kinney 2008: 117 y 262 (cat. 86), con referencias).

[11] (fig. 11): Tumba de Jeni, El-Hawawish: Kanawati 1989: fig. 37a; Pérez Arroyo 2001: 351, il. 11; Kinney 2008: 229 (cat. 54), con referencias).

[12] (fig. 12): Tumba de Kaihep Chetiiqer, El-Hawawish: PM V 19; Kanawati 1980: fig. 19; Kinney 2008: 251 (cat. 75).

3. Las danzas

3.1. Aspectos generales

3.1.1. Contextos asociados

El contexto en el que se incluye este tipo de baile forma parte de escenas de ritos de presentación de ofrendas y actos relacionados con la procesión funeraria. Así, la acotación de esta danza en el ejemplo [10] es *hbt jn hnr šm^c jn šm^cw n(jw) dt* “bailando por parte del conjunto musical, palmeando por parte de los palmeros de la finca funeraria”. Se sitúa la acción, así, en el entorno de la propia tumba por parte de un conjunto especializado de músicos, y no presumiblemente por parte de familiares y deudos del difunto. Junto al baile se aprecia una plataforma donde se disponen varios recipientes, encima de los cuales se puede leer *prt-h[rw] n=f m jz=f [...]* *n(j) hrjt-ntr* “una ofrenda de inv[ocación] para él en su capilla funeraria [...] de la necrópolis”. De modo similar, en [11-12] se puede leer el mismo texto, *jb3 jn hnr n(j) pr-dt=f n k3 n(j) (...)* “Bailando por parte del conjunto musical del dominio de su finca funeraria para el *ka* de (...)”, donde los ejecutantes son descritos casi en términos idénticos (*hnr*) y el entorno es enormemente similar (el *pr-dt*, el “dominio de la finca funeraria”) a los de [10].

Por otro lado, la acotación textual que se encuentra presente en [2] describe los actos como *jtt jb3 ht nb(t) nfrt n rh-(n)swt (j)m(j)-r(3)-pr hwt-^c3t Jj-mry m hb nb dt* “tomando la danza y toda cosa buena para el Conocido del Rey y Superintendente de la

² Swinton 2014: 145-146 y 165-166.

³ Swinton 2014: 16 [6]

⁴ Swinton 2014: 36 [80] y 44 [114].

Casa y de una Gran Hacienda, Iymery, en cualquier fiesta, eternamente”⁵. Un elemento interesante de este ejemplo es el hecho de que se ponen en paralelo las ofrendas y el baile, y que ambas son ejecutadas para el difunto con ocasión de festividades, posiblemente aquellas que tienen lugar en la necrópolis. Asimismo destacable es el entorno donde se ha representado la danza en este caso, que parece ser la parte anterior de un espacio hipóstilo con columnas lotiformes⁶, donde asimismo se sacrifican reses, cuyas partes son cocinadas y presentadas ante el dueño del sepulcro, que figura sentado en el otro extremo de ese espacio cubierto. Cabe pensar, así, si dicho espacio no tendría que ver con la *dt* o el *pr-dt* de [10] y [11] (*vid. infra*). De modo similar, en [8] la danza se sitúa en un contexto de sacrificio de bóvidos y presentación de ofrendas diversas al difunto con motivo de la llegada de la comitiva fluvial de la procesión funeraria, mientras que en [1] el paso de baile se incluye entre incesaciones ante la estatua del difunto en un *naos* sobre trineo (*šms twt* “siguiendo la estatua”) y el sacrificio de bóvidos y presentación de ofrendas varias, y en [6] se acompaña del arrastre de grandes jarras.

En [6], por su parte, el encabezamiento del conjunto se revela algo más convencional, pues se trata de una fórmula de ofrenda funeraria (*hṭp dj nswt*), de modo similar a [5], donde las escenas de música y danza figuran junto a los difuntos sentados ante una mesa de ofrendas.

3.1.2. Tipo de danza y oficiantes

Esta clase de baile ha sido incluida hace poco por L. Kinney dentro de las denominadas “danzas por parejas” (*pair dance*)⁷. De ellas se conocen diferentes “pasos” (*trf*)⁸, que parecen conformar una secuencia, la cual, desde el punto de vista de su significado, se revela del mayor interés. En ellas, una pareja, bien de mujeres, bien de hombres, se miran de frente y aparecen enlazados al menos por una mano, mientras ejecutan diferentes movimientos con uno de los pies, en ocasiones juntando las puntas con la rodilla flexionada o agachados, mientras que con la mano libre conforman composiciones o figuras cuyo posible significado será tratado más adelante.

Como refiere explícitamente las acotaciones textuales de [4] y [10], los bailes de esta clase parecen ser ejecutados al ritmo de palmas por parte de otros oficiantes [2-5, ¿7?, 9, ¿10?, 11] y de chasquidos con los dedos de los bailarines [4], sin el concurso de instrumentos idiófonos de ninguna clase. En un sentido similar, no se aprecia en las escenas el empleo de ningún instrumento melódico, ni aerófono ni cordófono⁹. La melodía, así, parece haber sido ejecutada únicamente mediante cantos, como dan a entender de modo más explícito los casos [4] (que parece reproducir al menos parte de los textos) y [11-12] (por la actitud de dos oficiantes femeninos con los brazos levantados), aunque tampoco cabe descartar que, más que cantos interpretados de manera melódica, se tratase más bien de cánticos recitativos.

En cuanto a los oficiantes, entre los bailarines varones [1-3, 5-6, 11-12], en primer lugar, se aprecia que visten un faldellín corto [11-12] o un cinturón a guisa de taparrabos [6], a menudo con delantal [1-3, 5, 11], con la cabeza descubierta [1, 3, 6, 11-12] o cubierta por un bonete [2, 5, 12]; en ciertos casos exhiben collares similares a los que figuran en escenas coetáneas de recompensas [2-3, 6]¹⁰. Entre las danzantes femeninas [4, 7-10], casi todas ellas

⁵ Brunner-Traut 1938: 76 y 84 (20.1, parcial), fig. 6; Weeks 1994: 43, fig. 35.

⁶ Este espacio recuerda al término *d3dw* “sala de audiencias”, generalmente de carácter hipóstilo, que aparece mencionado en el segundo registro de [4] (*vid. infra*).

⁷ Kinney 2008: 108-132.

⁸ Tiano 1984-5: 282-284; Kinney 2008: *passim*, esp. 50.

⁹ En otras escenas de baile del Reino Antiguo sí se puede apreciar el empleo de instrumentos variados, como arpas, flautas, sistros, castañuelas o tablillas: Pérez Arroyo 2001: 331-364; Kinney 2008: *passim*.

¹⁰ Borrego Gallardo 2012: *passim*, esp. 164-165, fig. 3.

caracterizadas como jóvenes, algunas presentan el pecho desnudo y visten un faldellín corto y abierto que facilita los movimientos [9] con una cinta en la parte trasera [7] o delantera [4, 8] y collares anchos [4, 8], mientras que otras parecen ir casi completamente desnudas, llevando únicamente pulseras y tobilleras [10], elementos que también están presentes en otros casos donde se muestran parcialmente vestidas [9]. En todos los casos presentan en la cabeza una trenza larga rematada en una bola o disco [4, 7-10]¹¹.

3.2. Los pasos y sus significados

3.2.1. El “paso de la toma del Oro”

El primer “paso” de la danza es el que en un principio motivó el acercamiento al tema de este trabajo. En él, presente en [2] y [4], los bailarines echan ligeramente su cuerpo erguido hacia atrás, mientras mantienen una pierna recta y la otra con la rodilla doblada y hacia el frente, casi juntando las puntas de sus pies. Al mismo tiempo, dirigen uno de sus brazos por encima del hombro hasta enlazar el de su compañero, mientras que el otro, asimismo recto, lo alargan en diagonal hacia abajo, apuntando hacia la rodilla flexionada de su pareja, mas en este caso sin tocarse.

La acotación textual de la representación de este paso varía ligeramente de unas escenas a otras. Sus textos son los siguientes:



mk trf-jtt-Nbw

¡Mira¹², el paso de la toma del Oro! [2]¹³



mk jtt-Nbw

¡Mira, la toma del Oro! [4]¹⁴

Como bien ha apuntado L. Kinney, la metátesis que presenta el signo  (S12) parece ser de respeto, de modo muy probable porque alude a la diosa Hathor como el Oro¹⁵, opinión que comparto¹⁶. Según esta misma autora, el infinitivo *jtt* podría tener el significado de “presentar”, dado el contexto de ofrendas en el que se suelen inscribir estas escenas, idea que se revela más dudosa¹⁷. El objetivo de mencionar el Oro en este

¹¹ Pérez Arroyo 2001: 345-347, il. 5-6.

¹² En este contexto, otra traducción muy apropiada para *mk* sería “he aquí”, dado el intenso carácter performativo de la escena (Oréal 2011: 297-331). De esa manera, *mk* introduciría cada paso llamando la atención del difunto y anunciando el sentido de cada movimiento.

¹³ Además de las referencias de [2], *vid.* Brunner-Traut 1938: 84 (20); Wild 1963: 72.

¹⁴ Además de las referencias de [4], *vid.* Brunner-Traut 1938: 85 (21a); Van Lepp 1989: 385-387 y 390, fig. 1 (arriba, dcha.).

¹⁵ Kinney 2008: 118. Sobre esta faceta de Hathor, *vid.*, en general y con referencias, Allam 1963: *passim*, esp. 131 y 158 (s. v. “Gold”); Bleeker 1973: 25-26; Aufrère 1991: II, 369-373 y 382-384.

¹⁶ Otras traducciones no parecen tener en cuenta este hecho, por lo que parecen, en principio, menos correctas que la traducción presentada aquí y la propuesta por la autora australiana. Así, Van Lepp, 1989: 390, lo traduce bien como “Behold the gold movement”, bien como “Behold the gold movement of the *trf* dance” (seguido por Wilkinson 1995: 173).

¹⁷ Por mi parte, prefiero entender el verbo *jtj* en su sentido más literal, el de “tomar” (*Wb.* I 149, 4-8; Faulkner 1962: 34 (4); Hannig 2003: 237 {4276}), de tal modo que el infinitivo funcionaría en realidad como un *nomen actionis*, pues entiendo que lo que realizan los bailarines, que se “cogen” (*jtj*) de la mano,

contexto sería, en su opinión, invocar a la diosa Hathor por sus vinculaciones con el baile, o, incluso, hacerla presente durante los instantes en que tiene lugar la danza. Creo que resulta más plausible la primera opción, dado que Hathor suele personificarse en entidades de sexo femenino y algunas de estas escenas representan una pareja de hombres; por ello, parece que más bien, mediante esta invocación, lo que se pretende es propiciar a la diosa creando un entorno afín a ella.

Parte de ese contexto apropiado para la manifestación de Hathor como Oro en estos viene dada, posiblemente, por el aspecto visual del propio baile. J. Van Lepp propuso hace ya algún tiempo, con cierto éxito entre los autores que se han ocupado del tema¹⁸, ver en la composición que conforman las líneas corporales de los bailarines de estas danzas una representación del jeroglifo  (fig. 13-14)¹⁹. La asociación de estos movimientos con la acotación mencionando el Oro apoyaría, según este autor, dicha posibilidad. En mi opinión, ésta entra en el terreno de lo plausible: el contexto de danza y puesta en escena, la acotación textual, y la presencia repetida en las tumbas contemporáneas de Hathor en su manifestación como el Oro proporcionan un fundamento sobre el que apoyar esta hipótesis, la cual considero que debe ser retenida con relativa cautela merced a la escasez de fuentes al respecto.

De esta manera, mediante esta danza Hathor como Oro parece manifestarse en la escena. El fin de su presencia en el momento de la ejecución de este paso se puede comprender mejor mediante el análisis del resto de acotaciones de este tipo de bailes por parejas.

3.2.2. Pasos relacionados con embarcaciones

Otro paso de estas danzas que parece guardar relaciones con el primero, asociado con el Oro como manifestación de Hathor, aparece en la mastaba de Ajethotep [1], donde resulta posible leer:



mk trf-jtt n(j)t wj3

¡Mira, el paso de la toma de la Barca (sagrada)! [1]²⁰

Esta acotación cuenta con un paralelo bastante similar de una tumba tebana de época saíta, la de Ibi (TT 36) (fig. 15), donde en una escena arcaizante que reproduce esta

clase de baile el texto aparece como  *mk trf-jtt n(j)t Nfrt* “¡Mira, el paso de la toma de La Hermosa!”²¹. En este caso se especificaría el nombre concreto de la embarcación, que permanecería genérica en [1].

es tomar o participar directamente de una metáfora, cuyo significado es ofrecido al dueño de la tumba. Un apoyo para esta idea es que la palabra *jtt*, en origen un infinitivo (y, por lo tanto, de género gramatical masculino pese a acabar en *-t*), ya aparece lexicalizado como sustantivo de género femenino, como muestra el hecho de que el genitivo indirecto que sigue sea concuerde con él en femenino singular (*n(j)t*) y no masculino singular (*n(j)*).

¹⁸ Wilkinson 1995: 172-173, fig. 3; Kinney 2008: 118.

¹⁹ Van Lepp 1989: 390-392, fig. 4.

²⁰ *Vid.*, además de las referencias de [1], Brunner-Traut 1938: 85 (21b).

²¹ PM I/1² 65 (9); Brunner-Traut 1938: 85 (21); Kuhlmann y Schenkel 1986: fig. 28; Van Lepp 1989: 389, fig. 3; Kinney 2008: 118. Esta clase de danzas también fueron copiadas en una tumba ligeramente anterior (dinastía XXV), asimismo en Tebas, la de Harwa (TT 37): Tiradritti 2013: 20.

En armonía con el paso de la toma del Oro, el texto de la tumba de Ajethotep [1] puede ponerse en relación con algunas asociaciones que parece guardar el oro con deidades como Ra y Hathor. En el caso del primero, se puede vincular con la mención de la barca (*3tj*) de Ra como hecha de oro en un encantamiento de los *Textos de las Pirámides* (TP 359)²². En el de la segunda, el abanico de relaciones es notablemente más amplio y rico. La presencia de la diosa Hathor como Oro aparece en algunas escenas de navegación de las mastabas de Mehu²³ y Mereruka²⁴, donde la acotación textual aneja dice que “el Oro vuela haciendo lo hermoso, hermoso, hermoso” (*p3 Nbw hr jrt nfrt nfrt nfrt*). También figura esta deidad en su aspecto áureo en un entorno náutico en los textos, ya algo posteriores, de una tumba tebana anónima de la dinastía XI²⁵, de los *Textos de los Ataúdes*²⁶ y de la tumba de Intefiker (TT 60)²⁷, entre otros²⁸. Volviendo a los ejemplos de Mehu y Mereruka, llama la atención que en ellas se vincule asimismo la acción del Oro con la creación de “lo bueno” (*nfrt*), término homófono del nombre de la embarcación de la muy posterior tumba de Ibi. En relación con esta última, cabe la posibilidad de que uno de los referentes antiguos de esta tumba fuera la mastaba de Mereruka, pues en uno de los pasos de la escena de danzas de esta clase en esta mastaba [3] se puede leer la

acotación  *mk jtt-nfrt [...]*²⁹. La laguna impide saber si se trata de

una embarcación, de una de las denominaciones de Hathor en el Reino Antiguo,  *Nfrt* “La Hermosa”³⁰, o, como piensa L. Kinney, de una referencia a las *nfrwt*, un grupo de jóvenes o novicias vinculadas con los conjuntos musicales de la *šndt* (“La (Casa de la) Acacia”) o el *hnr*³¹.

Por mi parte, considero que, entre esas tres opciones la más plausible es que el término *nfrt* en este paso de baile se referiera muy probablemente a una embarcación. Mientras que en el caso de Ajethotep es descrita mediante el término *wj3* “Barca (sagrada)”, que de modo habitual se refiere en especial a la barca solar³², en ese posible ejemplo de Mereruka se especificaría el nombre de la misma, como sugiere que quizá fuera copiado más tarde por Ibi, lo que, además, podría reforzar sus conexiones con la diosa Hathor, ya presente en otro paso del baile en su forma de *Nbw* “Oro”, como se acaba de ver.

Otra posibilidad es que *nfrt* significara simplemente “lo bueno”; esto estaría en consonancia asimismo con el Oro con las escenas de navegación. Recuérdese que en las acotaciones mencionadas de la propia mastaba de Mereruka y la de Mehu se destaca que el Oro vuela “haciendo lo bueno”, lo que es descrito precisamente mediante ese mismo término, *nfrt*. No obstante, la opción de la embarcación sigue pareciendo la más adecuada.

²² Borrego Gallardo 2011b: 249-251.

²³ Altenmüller 1997: 89, fig. 86; *id.* 1998: 114, lám. 19.a; *id.* 2005: 20-21, fig. 4; Grunert 2001: 179-184.

²⁴ Duell 1938b: láms. 141-142; Altenmüller 1998: 114; *id.* 2005: 20-21; Kanawati et al. 2011: láms. 7-9 y 67-69.

²⁵ Gardiner 1917: 32; Soliman 2009: 130.

²⁶ E. g. CT 332, IV 177a-c; CT 623, VI 263a-i (vid. Allam 1963: 131, para el segundo caso).

²⁷ De Garis Davies y Gardiner 1920: lám. xxix.B, col. 5; Parkinson 2004: 127.

²⁸ Como la asociación de las escenas de cánticos y bailes en honor del Oro con la escena de la navegación del rey como Ra en el transcurso de la Fiesta *Sed* de Amenhotep III representada entre las escenas de la tumba de Jeruef (TT 192: PM I/1² 298 (5.ii); Wente 1969; The Epigraphic Survey 1980: 46-48, láms. 24 y 33-40; Roberts 1995: 24-27) o, por ejemplo, las procesiones fluviales de la diosa en el Reino Antiguo (Posener-Kriéger 1976: II, 553-558; Postel 2004: 229-233). Buena parte de estos aspectos de la diosa están siendo actualmente objeto de estudio detenido por parte del autor del presente trabajo.

²⁹ Brunner-Traut 1938: 85 (21a); Kinney 2008: 118.

³⁰ Hannig 2003: 626-627 {15573}.

³¹ Kinney 2008: 118. *Sim.* Erman 1919: 60 (“*einer Schönen, über einem Mädchen*”).

³² Jones 1988: 241 (13).

3.2.3. Pasos posiblemente relativos a la creación y la construcción

Un tercer tipo de acotación presente entre los bailarines que ejecuta esta clase de danzas por parejas resulta bastante más problemático en cuanto a su lectura e interpretación. La primera de ellas, conservada en la mastaba de Iymery, reza como sigue:



mk trf-wh3

¡Mira, el paso de la extracción (?)! [2]³³

Montet y Tiano piensan que aquí el término *wh3* tiene que ver con la noción de agitación o sacudimiento (ambos lo traducen como “secouer”)³⁴. Weeks, por su parte, entiende más bien que se trata de un tipo de danza denominado de esa manera (“Behold, the *wh3*-dance”)³⁵. Más recientemente Kinney ha llegado a expresar que *wh3* puede ser traducido como “pilar, columna”³⁶, poniéndolo en relación con la erección de pilares y obeliscos en escenas de procesiones funerarias de momentos posteriores al Reino Antiguo, que suelen aparecer de manera contigua al baile de los danzarines *muu* (*mww*)³⁷. Sin embargo, éstos se encuentran ausentes de las escenas de danzas por parejas, lo que hace que esta posibilidad sea cuanto menos cuestionable. En ese sentido, algo más probable sería el sentido de *wh3* como “sala hipóstila” (aunque sólo se documenta del Reino Medio en adelante)³⁸, pues estaría en relación con el espacio representado en [2] y la mención del término *d3dw* “sala (de audiencias)” en [4] (*vid. infra*).

La opción más plausible, en opinión de quien suscribe estas líneas, es que *wh3* tuviera relación con la noción de extracción y de vaciado, con significados como “vaciar, extraer, sacar” o “sacudir”³⁹, en una línea similar a la que ya esbozara Tiano. Existen varias razones para ello. La primera es que esos sentidos son los más usuales para la raíz *wh3* en textos del Reino Antiguo⁴⁰. En segundo lugar, en otras acotaciones textuales de estas danzas figuran verbos de semántica similar al sentido de [EXTRACCIÓN] de *wh3*, como *sB* “arrastrar, tirar” [4], *šdj* “retirar” [4] y *snwd* “separar” [2], o, de modo algo más tangencial, *z3b* “fluir” [4] (*vid. infra*).

Otra acotación textual ha sido propuesta por Kinney como perteneciente a un carácter arquitectónico o agrícola, que figura en la mastaba de Mereruka:



mk wdt-msq

¡Mira, la puesta del arma (?). [3]⁴¹

³³ *Vid.*, además de las referencias de [2], Brunner-Traut 1938: 84 (20), y las notas de Weeks 1994: 44.

³⁴ Montet 1925: 367; Tiano 1984-5: 283. Kinney 2008: 118, n. 33, entiende que esa “agitación” tendría que ver con un sentido de purificación, de purga.

³⁵ Weeks 1994: 44.

³⁶ Para este término, *vid. Wb.* I 352, 12-16; Faulkner 1962: 67 (10); Hannig 2003: 369 {8196}; Diego Espinel 2007: 100-101 y n. d, y 105, fig. 1.

³⁷ Kinney 2008: 118-119.

³⁸ *Wb.* I 352, 17; Faulkner 1962: 67 (11); Hannig 2006: I, 724 {8199}.

³⁹ *Wb.* I 353, 1-3 y 11; Faulkner 1962: 67 (13); Hannig 2003: 369-370 {8206-8216}.

⁴⁰ *Vid.* los ejemplos proporcionados por Hannig en la n. anterior.

⁴¹ Duell 1938a: láms. 86-87; Van Lepp 1989: 388, fig. 2; Hannig 2003: 391 {47175}; Kinney 2008: 119 y 203.

Kinney lo traduce como “Behold the planting of/with...”, dejando sin transliterar ni traducir el signo Aa7 . Este último, para el que se podría proponer una lectura provisional como *sqr* o *sq* a partir de su función como semagrama y semagrama fonético de esa raíz, podría tener una entidad independiente como la palabra **sqr* / **sq* con un significado de “mazo (?), collalba⁴² (?)”⁴³. La traducción de *wdt m sqr / sq* sería, entonces, “la puesta con el mazo / la collalba”. Existe, empero, otra posibilidad, que parece contar con mayores visos de verosimilitud: que en vez de un sintagma preposicional *m sqr / sq* se tratase en realidad de una sola palabra, *msq* / *msqr*, un sustantivo masculino construido a partir del prefijo *m-* como marca de instrumental⁴⁴. Su significado, así, guardaría relación con un instrumento de golpeo, probablemente alguna clase de arma. De hecho, en textos posteriores parece documentarse un término *msq*, aparentemente con ese significado⁴⁵. A favor de esta interpretación hay que señalar que, siguiendo una aproximación análoga a la de Van Lepp, la composición de la forma de los brazos en el paso de torsión que los oficiantes ejecutan que es designado con este texto se parece bastante a una especie de cuchillo o de estaca, más ancha por arriba que por debajo, que, acabada en punta, está dispuesta a ser “clavada” en la tierra.

3.2.4. Pasos relacionados con el nacimiento

Este posible aspecto creador o “demiúrgico” de estos últimos pasos se encuentra en consonancia, a mi modo de ver, no sólo con el aspecto de creación, matutino⁴⁶, que se ha visto que presenta el oro en relación con Ra y con Hathor, sino también con algunas acotaciones que en el ejemplo que presenta estas danzas con mayor detalle, el de Uatetjethor, en la mastaba de Mereruka [4] (fig. 4), se muestran relacionadas con “el misterio del nacimiento, del renacimiento y la regeneración”, en palabras de L. Kinney⁴⁷. Es preciso destacar que este es el único caso no sólo más largo y complejo de todas las representaciones de estas danzas, con un destacado carácter secuencial, sino también el único que forma parte de una tumba ocupada por una mujer y donde las danzas están destinadas a ella⁴⁸. Es posible que en esto tuviera algo que ver el hecho de que esta mujer, esposa de Mereruka, fuera hija del rey Teti.

La composición se articula en cinco registros conservados, cuya ordenación interna en cada uno de ellos parece seguir un orden retrógrado⁴⁹. En los textos que la componen⁵⁰

⁴² Según Casares 2004: 198 una collalba es un “mazo de madera que usan los jardineros”, traducción que puede ser bastante apropiada para el contexto propuesto por Kinney. De todas maneras, el signo jeroglífico Aa7 parece representar de una especie de pala con un mango en el extremo, para ser asido a la manera de una llana pero para golpear (*sqr*) el suelo, clavar estacas, romper terrones, sepultar semillas, etc.

⁴³ Kinney 2008: 119, piensa que podría tratarse de un arado, lo cual no parece estar muy asentado en la realidad documental; *vid.* Borrego Gallardo 2015: 17-19 y 24-30, fig. 10, para los signos jeroglíficos del arado en este periodo.

⁴⁴ Malaise y Winand 1999: 23.

⁴⁵ *LdSD* 39: Wb. II 149, 18; *Thesaurus Linguae Aegyptiae* n° 75860 (“Waffe (?)”).

⁴⁶ Piénsese que en algunos textos cosmogónicos se refiere que el Creador se encarga de separar, con el primer amanecer, las “tinieblas unidas” (*kkw zm3w*), es decir, “tinieblas inextricables”; cf. Allen 1988: 1 y 74 (n. 1).

⁴⁷ Kinney 2008: 120.

⁴⁸ En ese sentido, se dice al final de la columna de texto que se encuentra delante de esta mujer de estos actos [...] *jrrw n=s* “[...] que son realizados para ella”.

⁴⁹ Van Lepp 1989: 387.

⁵⁰ Erman 1919: 60 (parcial); Brunner-Traut 1938: 85 (21a); Van Lepp 1989: 385-387, fig. 1; Roth 1992: 141-142, fig. 10; Kanawati y Abder-Raziq 2008: 26, láms. 26-31 y 60; Kinney 2008: 120.

se puede leer, de modo tentativo y provisional, dadas las grandes dificultades que presenta a nivel grafemático, léxico y sintáctico⁵¹, lo siguiente:

[...] *pr* (?)
mk hbhb wn
mk jtt-sfg
mk sβ
mk jtt-Nbw

jry(=j) jw^t=s jw^t=s jw^t n(j)t m³rt-[...]
mk m³rt-jb n(j)t [hn]rt⁵²
mk jtt-Nfrt n Ššjt
m[k] [...] nfr [...]t
jw mjn 3
mk [st]3
mk šhbt-d³dw

mk jkjk hbt-mst
wn wn
j (j)fdw
jw mjn 3
mk sšt³ n(j) hnrt
zy sβ=t
mk qht šd hnw=s

j j.nšt n ntr
jw m³.n=s n b³=s
jr[...] zpt=s n(j)t w³d-Šm^c
jw sq^ch.n=s h³h³=s n z³b
mk swt sšt³ n(j) mst
j sβ mk m rh

ε=s hps(j) m n^c sšr n(j) z³ js dj=s [...]t [...]
zy r jt [...]
dy fdq^dq=f

[...] casa (?)
 ¡Mira, el cruce, rápido!
 ¡Mira, la toma del escondido!⁵³
 ¡Mira, tira!⁵⁴
 ¡Mira, la toma del Oro!

Haré la venida de ella, la venida de ella, la venida de la desdichada de [...]
 ¡Mira, la de corazón desdichado del [gr]upo (musical)!
 ¡Mira, la toma de la Hermosa para Sheshit!⁵⁵
 ¡Mi[ra] [...] bueno (?) [...]
 ¡Es precisamente hoy!⁵⁶

⁵¹ El autor de este trabajo se encuentra actualmente preparando un trabajo acerca de los textos y su significado de esta escena.

⁵² Reconstrucción siguiendo a Kanawati y Abder-Raziq 2008: 26.

⁵³ Para este significado de *sfg*, *vid. Wb. IV* 118, 6-7; Hannig 2003: 1113 {27672}.

⁵⁴ En mi opinión, esta exclamación imperativa podría tener que ver con un movimiento de baile, pero, con mayor probabilidad, en este contexto podría ser una interpelación propia de las comadronas, animando a la parturienta a que “arrastre, tire” (*sβ*), esto es, a que “empuje” —como se dice en el español actual— para conseguir dar a luz al niño.

⁵⁵ Para Sheshit como hipocorístico: Kanawati y Abder-Raziq 2008: 26, n. 83.

⁵⁶ Roth 1992: 141, n. 135 propone una transliteración como *mjn³* “hoy”. Siguiendo esta traducción, podría entenderse la frase bien como “ha llegado el momento, es hoy”, o, de manera más coloquial “es para hoy,

¡Mira, tira!
¡Mira, la celebración⁵⁷ de la Sala (de audiencias) (!)?!

¡Mira, las tinieblas⁵⁸, la abominación del nacimiento!
¡Rápido, rápido!
¡Eh, los Cuatro⁵⁹!
¡Es precisamente hoy!
¡Mira, el secreto del grupo (musical)!
¡Venga, tira!
¡Mira, el jarro, retira su contenido⁶⁰!

¡Eh, lo que se abre paso hasta el dios!
Ella ha mirado la piel de leopardo,
[...] su amuleto-*sepet* (?) de (piedra) verde del Valle.
Ella se ha doblado cuando apresuraba al que fluye (?)⁶¹.
¡Mira ahora⁶², el secreto/misterio del nacimiento⁶³!
¡Eh, tira! ¡Mira, como alguien que sabe!⁶⁴

Su brazo es fuerte a medida que se desenvuelve el acto de esta protección (?) cuando ella hace [...].
¡Id a pisotear [...]!
¡Haced que él se separe del todo (mediante un corte)!⁶⁵

No puedo dejar de estar de acuerdo con la interpretación de A. M. Roth del conjunto global de estas escenas. Esta autora ve una asociación estrecha entre el grupo musical (*hnrt*) que aparece representado y las ceremonias de alumbramiento. De hecho, ha sido ella quien ha puesto en relación estos textos e imágenes con la descripción del nacimiento de los tres hijos de Ruddyedet en el último relato del *Papiro Westcar*⁶⁶. En este caso los integrantes de la *hnrt* que ejercen como un conjunto de comadronas son en realidad divinidades —algunas de ellas vinculadas muy estrechamente con los nacimientos y la

ahora mismo”. Igualmente, la presencia del ʒ podría llevar a entender la frase como *jw mr nʒ* “es como esto”, “es así”, la cual parece menos probable que la traducción propuesta por la autora estadounidense. Sin embargo, considero que la lectura más probable se asemeja bastante a la de Roth, pero algo distinta. El signo del alimoche (G1) sería en realidad la partícula enclítica ʒ, con valor de identificación exclusiva (Oréal 2011: 26-31) que recae sobre la palabra *mrn / mjn* “hoy”. Así, se podría traducir el pasaje como “es precisamente hoy”, “es justamente hoy”, “es exactamente hoy”, etc.

⁵⁷ Lectura siguiendo a Kanawati y Abder-Raziq 2008: 26.

⁵⁸ Sobre esta lectura, *vid.* Roth 1992: 141, n. 136.

⁵⁹ Como bien señala Roth 1992: 141, n. 134, se trata de los cuatro adobes sobre los que dan a luz las parturientas. *Vid.* asimismo Roth y Roehrig 2002; Wegner 2009.

⁶⁰ Lit. “su interior”, *scil.* el bebé, contenido en la matriz (= jarro): Roth 1992: 141; *vid.* además Manniche 2006: 100. Para una interpretación diferente, *cf.* Van Lepp 1989: 393.

⁶¹ *Cf.* *pWestcar* X 8, 15 y 23, cuando en el contexto del alumbramiento de los trillizos se dice *Hqt hr shʒh mswt* “(la diosa) Heqet aceleraba el nacimiento”. En ese sentido, aquí *zʒb* “el que fluye, el que gotea, el que (se) precipita” podría ser una alusión metafórica al neonato en su descenso por el canal de parto.

⁶² Para esta traducción de la partícula enclítica *swt*: Oréal 2011: 409.

⁶³ Brunner-Traut 1938: 86 y n. 1; y Kinney 2008: 120, quien sigue a la primera, toma, erróneamente, el signo  (B3A; *vid.* n. 949) por  (A32B), entendiendo entonces que la última palabra es *hbt* “baile”. *Cf.*

la lectura a favor de  de Erman 1919: 60, y Roth 1992: 141.

⁶⁴ Mastaba de Mereruka: Van Lepp 1989: 385-387, fig. 1; Roth 1992: 141-142, fig. 10; Kinney 2008: 120.

⁶⁵ Kinney 2008: 120 lo entiende más bien como “separación”, si bien su sentido se refiere a la separación efectuada mediante alguna clase de instrumento cortante (*Wb.* I 583, 6-17; *TLA* 858978).

⁶⁶ Roth 1992: 141-143 (en general, con referencias).

infancia⁶⁷—, equipadas con instrumentos musicales hathóricos, como sistros y *mnjw*t. En su opinión, estos movimientos animarían a la madre en el proceso de alumbramiento⁶⁸.

Sin embargo, yo querría llamar la atención sobre varios aspectos que no han comentado ni A. M. Roth ni L. Kinney, las dos autoras que se han ocupado de esta cuestión en mayor detalle. En primer lugar, como ha puesto de relieve J. Van Lepp, en el tercer registro de [4] uno de los textos invita a asistir el parto *m rh* “como alguien que sabe”, “como un experto”, que resulta ser del mayor interés. Este último autor, dentro de una línea interpretativa similar a la de A. M. Roth (i. e. la escena alude a un rito de nacimiento), interpreta esta referencia con la importancia de conocer los movimientos de la danza y con el acceso a lugares restringidos dentro de la propia tumba con ocasión de los funerales. Esto le ha llevado a relacionar este aspecto de reclusión con el texto del *Papiro de Berlín 3008*, los conocidos como *Lamentos de Isis y Neftis*⁶⁹, donde se refiere que la recitación de esta liturgia debe hacerse en un lugar apartado, en presencia únicamente del sacerdote lector y del sacerdote *sem*. De manera acertada, en mi opinión, ha relacionado esta reclusión con la frase presente en la escena “¡Mira, el secreto del grupo (musical)!” (*mk sšt3 n(j) hnr*t), donde está presente la palabra *hnr*t “grupo musical”, cuya raíz tiene que ver con lo que está recluso y apartado, y *sšt3* “secreto, oculto”⁷⁰, lo que señala, en su opinión, un “conocimiento ritual que está limitado a tan sólo unos pocos elegidos” (“ritual knowledge that is restricted to only a select few”)⁷¹. En mi opinión, este “conocimiento restringido” (“restricted knowledge”), en palabras de J. Baines⁷², no solamente podría vincularse con un rasgo propio del culto solar⁷³, sino con el hecho de que en el mismo episodio del alumbramiento de los trillizos del *Papiro Westcar* se dice que el grupo *hnr*t de músicos / parteros⁷⁴ se recluye en la estancia donde está Ruddyedet, cerrándola tras de sí, que se encuentra aparte, apartada (*dsr* “sagrado”), secreta (*sšt3*), limitada a aquellos que conocen (*rh*), lo que permite explicar por qué el marido de Ruddyedet, Raweser, permanece fuera de la misma durante el parto de los trillizos⁷⁵. De hecho, en el texto de [4] se habla de “la celebración de la Sala” (*shbt-d3dw*), lo que parece condecir bien tanto en significado como en significante —el semagrada de *d3dw* “sala, sala columnada” es el signo jeroglífico  (O27)— con el espacio hipóstilo representado en [2] y que es análogo con los pabellones o edículos levantados para la celebración del parto conocidos por otras fuentes⁷⁶.

De esta manera, el grupo de músicos, quienes, mediante el contenido de las acotaciones, ejercen a la vez de comadronas⁷⁷, es un conjunto de gente que posee un

⁶⁷ Como Heqet, Mesjenet y Jnum (nacimiento), así como Isis y Neftis (infancia, merced al mito de la juventud de Horus en el Delta).

⁶⁸ Roth 1992: 141-143.

⁶⁹ *pBerlín 3008*: Faulkner 1934; Lichtheim 1980: 116-121.

⁷⁰ Kinney 2008: *passim*, esp. 20-23, con referencias. Acerca de la raíz *sšt3*, *vid.* Loprieno 2001: 16-19 y 21-22, con referencias.

⁷¹ Van Lepp 1989: 390 y 392. *Cf.* esta expresión con la acuñada por Baines 1990, muy similar, de “conocimiento restringido” (*restricted knowledge*).

⁷² Baines 1990.

⁷³ Assmann 1970; *id.* 1995: 16-37.

⁷⁴ Mencionado mediante la variante *hnyt* (*pWestcar* X 1).

⁷⁵ *pWestcar* X 6 – XI 6. En ese sentido, al inicio, en X 6-7 se puede leer *‘q pw jr:n=sn tp-m R(w)d-ddt ‘h‘.n htm.n=sn ‘t hr=s<n> hn‘=s* “Ellos entraron en presencia de Ruddyedet. Entonces se encerraron en la habitación con ella”. Acerca de las relaciones semánticas entre la raíz *dsr* y *sšt3* en el ámbito de lo sagrado, *vid.* Loprieno 2001: 21.

⁷⁶ Janssen y Janssen 2007: 4-7, fig. 3.

⁷⁷ Sobre la comadrona (*jn‘t*) en el Reino Antiguo: Fischer 2000: 27-30, figs. 24-26; Roth y Roehrig 2002: 131.

conocimiento secreto, restringido y limitado. Emerge en este contexto, entonces, la “iniciación” (*bs*)⁷⁸, que está relacionada con el difunto en su tránsito a su nueva vida⁷⁹ y con el oro y las nociones de nacimiento y creación relacionadas con él en otro espacio de acceso restringido y que exige conocimiento, el “Recinto del Oro” (*ḥwt-nbw*), donde las estatuas eran no sólo creadas, sino también objeto del ritual de la *Apertura de la Boca* y animadas mágicamente y cobraban vida⁸⁰. En ese sentido, debe recordarse que en testimonios de nacimiento como el relato final del *Papiro Westcar*, ya mencionado, o el *Mito del nacimiento divino del Soberano*⁸¹, cuentan con papeles destacados los dioses Jnum y Heqet. En la segunda composición Jnum, a modo de escultor, es el encargado de modelar el cuerpo del futuro monarca y su *ka* en su torno de alfarero –idea asimismo presente en los *Textos de las Pirámides*⁸²–, mientras que en el *Papiro Westcar*, como miembro de la *ḥnrt* que asiste el parto de Ruddyedet, se ocupa de “vigorizar” (*swd3*) el cuerpo de cada uno de los tres neonatos⁸³. La diosa Heqet, por su parte, asiste a Jnum en su modelado en la escena VI del *Mito del nacimiento divino del soberano*, otorgando vida (*ʿnh*) a los niños dispuestos sobre el torno de Jnum a modo de esculturas de barro, y acompaña a éste durante el tránsito al lugar del parto (escena VIII), mientras que en el *Papiro Westcar* se ocupa de “acelerar” el proceso de nacimiento⁸⁴. Al mismo tiempo, Roth se ha encargado de mostrar muy convincentemente cómo parte de los rituales e instrumentos de la *Apertura de la Boca* remedaban los actos y utensilios empleados durante los nacimientos⁸⁵. De esta manera, el aspecto de iniciación y reclusión presentes en las danzas aquí estudiadas, los ritos de nacimiento y los rituales de *Apertura de la Boca* efectuados sobre las estatuas y las momias se muestran análogos y armónicos entre sí.

En tercer lugar, en este contexto ritual que tiene que ver con los misterios de la vida y el (re)nacimiento, a la vez que reclusión y de iniciación, es muy elocuente que en los textos de [4] sea continuo el empleo de eufemismos, imágenes metafóricas y alusiones elípticas al niño que se apresta a nacer, identificado con el difunto que busca reiniciar su ciclo vital. Así, el feto es llamado “contenido, interior” (*hnw*, en referencia a la matriz de la madre, que es asimilada a un jarro, *qht*), “el que fluye (?)” (*z3b*) o “el escondido” (*sfg*). Este último caso se puede relacionar, además, con el hecho de que se diga que las tinieblas (*jkjk*) son la abominación del nacimiento (*ḥbt-mst*): la permanencia del niño en la placenta, ámbito oscuro y de inercia, sin salir al exterior, a la luz y la vida activa y efectiva, supone su muerte, de ahí la necesidad de arrastrarlo (*st3*) hacia fuera, de que sea tomado (*jtj*), de que se abra paso (*j.nšt*) y de que se le apreste (*ḥ3ḥ3*) a salir para no prolongar de modo innecesario el parto⁸⁶ –aumentando con ello el dolor de la madre (de ahí quizá la mención de “la desdichada” (*m3rt*) y de “la de corazón desdichado” (*m3rt-jb*))– y, sobre todo, evitar los peligros que ello supone tanto para ésta como para el niño.

⁷⁸ Acerca de este término, *vid.* Kruchten 1989: 147-204.

⁷⁹ Assmann 1989.

⁸⁰ Sobre este espacio en el Reino Antiguo, *vid.* Schott 1972a; *ead.* 1972b; *ead.* 1973; *ead.* 1974; *ead.* 1977. Resulta asimismo necesario tener en cuenta los trabajos más generales de Assmann 1992 y Von Lieven 2007.

⁸¹ En general, con referencias: Brunner 1986.

⁸² TP 324, § 524a. *Vid.* Abou-Ghazi 1992: 27-28, fig. 1; Gabolde 2003: 90-92; Borrego Gallardo 2011a: 468-469. *Cf.* Dorman 1999.

⁸³ *pWestcar* X 14 y 22 y XI 2.

⁸⁴ *Vid.* nn. 61 y 86.

⁸⁵ Roth 1992; *ead.* 1993.

⁸⁶ *Vid.* n. 61, y *cf.* *pLeiden I 348 r° XIII 9: k(y)t-r(3) n(j) sh3ḥ mswt* “otra fórmula de acelerar el nacimiento” (Borghouts 1971: 30; *id.* 1978: 39; Wegner 2009: 458). *Sim.* en *pLeiden I 348 v° XI 2.*

sḅ ḥff m Jwnw n Jhy zp snwj

La mosca ha sido arrastrada en Iunu para el tañedor del sistro, para el tañedor del sistro^{92, 93}

Este texto, pese a su brevedad, parece muy denso en sus alusiones, que pueden inscribirse dentro del contexto de estas escenas que han venido siendo analizadas. En primer lugar, la vinculación con el ámbito solar es notoria, dado el lugar referido en el texto, Iunu, capital del culto a Atum y Ra. En segundo lugar, resulta ser muy significativa la referencia a un tañedor de sistro (*jhy*), posiblemente —por su determinativo (𓆎, A40)⁹⁴—, el hijo de Hathor ocupado en dicha función, Ihy, lo que lo vincula no sólo con esta diosa, sino con la faceta musical de ésta, presente en todas las escenas estudiadas. Finalmente, esa mosca que en los textos que ya se han presentado se dice que nace a diario, en esta frase “ha sido arrastrada”, empleando el mismo verbo, *sḅ* “arrastrar, tirar”⁹⁵, con el que los oficiantes representados en las ceremonias de cánticos y bailes animan a la parturienta a dar a luz⁹⁶. De esa manera, teniendo presente dichos contextos, el “arrastré” de la mosca podría llegar a ser comprendido como su nacimiento, entendido como un nuevo inicio, posiblemente un nuevo amanecer (como señalaría la referencia a Iunu). Por ese motivo, la “captura” (*s(w)ḥ*) de ese insecto en la mastaba de Chefu podría ser otra manera de describir el “arrastré” (*sḅ*) del neonato, mas en este caso destacando el agarre que efectúa la matrona en el momento de sacarlo. De hecho, la raíz *sḅ* cuenta con una presencia muy fuerte dentro del ámbito funerario, en especial dentro de los rituales que se realizan en presencia del difunto o en su transporte hacia la necrópolis. Sobre todo, la acción más importante que es descrita mediante el verbo *sḅ* es el arrastre del catafalco donde se encuentra el sarcófago o ataúd del difunto⁹⁷. Asimismo, *sḅ* es el verbo empleado para describir el halado de la barca solar durante la noche⁹⁸, cuando Ra duerme y es concebido, por emplear los mismos términos que los *Textos de las Pirámides*, dormido, metáfora de la muerte a la que vencerá cuando despierte, de la misma manera que Osiris, el difunto, es arrastrado a la necrópolis, desde donde iniciar su nueva vida. Así, en conexión con la alusión de [4], el neonato puede separarse de las tinieblas de su encierro en el vientre de su madre, superar el sueño y amanecer a su nueva existencia.

Finalmente, resulta preciso volver al testimonio de [4]. En las dos últimas secciones del texto se efectúan algunas referencias que aluden de modo bastante preciso al (re) nacimiento del difunto entendido como un neonato. Además de la alusión a los cuatro adobes empleados durante el parto —los cuales, proyectados en el ámbito funerario para propiciar el alumbramiento del muerto a la nueva vida, son análogos a los conocidos como “adobes mágicos”—⁹⁹, se señala que “ella (i. e. la madre) se ha doblado cuando apresuraba al que fluye (?)” (*jw sqḥ.n=s ḥ3ḥ3=s n z3b*). Esto se podría interpretar como una referencia

⁹² O bien “para Ihy, para Ihy”, el hijo de Hathor que es representado tañendo el sistro delante de su madre. Sobre este dios: Hoenes 1980; Wilkinson 2003: 132-133.

⁹³ *CT* 457, V 330a (B₃L).

⁹⁴ Presente sólo en B₃L; en B₁L el determinativo lo es de otro posible teónimo, *Sny* (*vid.* la n. 3* de De Buck al respecto), mientras que en la tercera versión (L₁Li) la frase es completamente distinta de las otras dos, con un único elemento en común, que es la mención de la ciudad de Iunu.

⁹⁵ *Wb.* IV 351, 7 – 353, 17; Faulkner 1962: 255 (12); Hannig 2003: 1267-1268 {31393-31418}.

⁹⁶ Como en los textos de [4].

⁹⁷ *Vid.* las referencias en Hannig 2003: 1267-1268 {31393-31404}.

⁹⁸ E. g. en el *Amduat* (e. g. Hornung 1963: 20, 62, 70-73, 75, 84, 86-88, 90, 91, 135, 141, 143, 144, 197 y 198).

⁹⁹ Roth y Roehrig 2002.

a la posición acuclillada de las parturientas, ayudándose de los cuatro adobes¹⁰⁰. Asimismo muy significativa se revela la última frase de todas, que no se puede entender bien si no se considera tampoco el paso de danza anejo (situado en el extremo derecho del registro inferior). En él, a pesar de las dificultades de traducción del pasaje¹⁰¹, se puede leer “¡Haced que él se separe del todo (mediante un corte)!” (*dy fdqdq=f*). Además, se puede ver cómo en este momento los dos bailarines se desligan y separan completamente el uno del otro, en armonía con el corte total referido en la acotación textual. Dicha “escisión” o separación podría ser una alusión al corte del cordón umbilical¹⁰², acto que parece aludido y representado por la presencia de los cuchillos *psš-*kf** (empleados para efectuar dicha operación de separación definitiva entre el neonato y su madre) y los amuletos que los representan que se documenta en contextos funerarios, como un modo de hacer presente y propiciar el (re) nacimiento del difunto, y que son, además, el referente del signo jeroglífico empleado para escribir el término *hnrt* “conjunto musical” y otros relacionados, ξ — (U31)¹⁰³.

Esta misma noción de [SEPARACIÓN] parece hallarse también en la acotación textual, de lectura difícil, de uno de los pasos de danzas por parejas que están representados en la mastaba de Iymery:



mk snwd w^ct (?)

¡Mira, el apartamento (?) de lo que es una sola cosa (!) [2]

que también se puede traducir, aunque menos probablemente, como “¡Mira, el apartamento de uno (al otro) (?)”¹⁰⁴. El término *snwd*, que parece que sólo se documenta en este caso, podría ser el antecedente del posterior *snwd*, verbo causativo que tiene el significado de “quitar”, “retirar(se)”, “echar a un lado, apartar”¹⁰⁵, y que aquí, como en la inmensa mayoría de los demás casos de estas danzas, se presentaría en infinitivo. En armonía con ese sentido se halla el hecho de que en este paso de la danza se efectúe una separación entre los dos ejecutantes, que se dan la espalda mientras vuelven la cabeza el uno al otro para mirarse mientras aún permanecen unidos por uno de sus brazos, siguiendo direcciones diferentes, alejándose el uno del otro. En cuanto a *w^ct*, parece clara su lectura como “una”, “una sola”, en este caso con el femenino con valor neutro (“una sola cosa”, “lo que es uno solo”).

4. Conclusiones

A resultas del análisis anterior sobre las danzas de parejas representadas en tumbas de particulares del Reino Antiguo resulta posible enunciar varias conclusiones generales.

¹⁰⁰ Recientemente y con referencias: Roth y Roehrig 2002: 129-133; Wegner 2009: 471-485, fig. 15.

¹⁰¹ De modo provisional se puede plantear que el verbo *fdqdq* sea un hápax, formado por la reduplicación, muy posiblemente con valor de intensificación, de la raíz verbal *fdq*, cuya semántica se relaciona con la noción de “cortar”, “dividir”, “separar” (*Wb.* I 583, 6-18; Faulkner 1962: 99 (15); Hannig 2006: II, 971 {11812-11823}). Así, *fdqdq* denotaría una separación total, abrupta y completa.

¹⁰² En el *pWestcar* X 11-12, 19-20 y XI 2-3 se menciona de modo y referencial dicho acto: *j^c.jn=sn sw š^cd hp3=f rdj(.w) hr jfdj m db3t* “Ellos entonces lo lavaron, después de que hubiera sido cortado su cordón umbilical, y fue puesto sobre un cuadrado de adobes”.

¹⁰³ Roth 1992.

¹⁰⁴ Brunner-Traut 1938: 84 (20.2); Tiano 1984-5: 280; Van Lepp 1989: 389, fig. 3; Weeks 1994: 44, fig. 35; Kinney 2008: 120 y 180. *Sim.* en [6] (Tiano 1984-85: 277 y 280, fig. 2; Kinney 2008: 120 y 259). Este mismo texto figura en el ejemplo posterior de Harwa (Tiradritti 2013: 20).

¹⁰⁵ *Wb.* IV 158 (1); Faulkner 1962: 231 (10); Hannig 2003: 1156-1157 {46404}; *id.* 2006: II, 2258 {46404}.

Una primera de ellas, ya conocida anteriormente, debe ser subrayada y perfilada de un modo algo más claro. Se trata de las estrechas vinculaciones de esta clase de bailes con la diosa Hathor. Esto resulta un hecho bien documentado, sobre todo por las vinculaciones de la música y la danza con la diosa¹⁰⁶. Sin embargo, éstas suelen ser presentadas por los autores que se han ocupado del tema de una manera muy vaga o bien sólo a partir de hechos puntuales, como la propia actividad musical representada en las escenas o la alusión a la deidad en su forma de *Nbw* “Oro”¹⁰⁷. Ahora bien, en las escenas analizadas y en los textos con los que guardan relaciones de intertextualidad se aprecia un buen número de elementos hathóricos, como la mención de *Nfirt* “La Hermosa” en posible alusión a esta divinidad o a una embarcación vinculada con ella, las asociaciones de Hathor con la navegación en el contexto de las procesiones funerarias y las ceremonias de entierro, la referencia al “tañedor del sistro” (Ihy) o el hecho de que en muchos casos los bailarines sean muchachas jóvenes, representadas casi totalmente desnudas y con la trenza como elemento singular de su atuendo¹⁰⁸. Además, en el “adobe natal” del Reino Medio decorado que ha sido descubierto en Abydos y que se ha publicado recientemente¹⁰⁹ Hathor aparece representada en dos estandartes situados a ambos lados de la madre y en algunos de los atributos de ésta y de sus dos asistentes, creando con ello un entorno seguro y unas condiciones propicias para el feliz desenvolvimiento del parto¹¹⁰.

Una segunda conclusión que se puede llegar a plantear tiene que ver con el sentido de las danzas en sus pasos y frases de acompañamiento. Lo primero que cabe señalar es que se trata de una danza de parejas, la cual se efectúa, en la inmensa mayoría de sus pasos, con ambos bailarines unidos en algún momento por una o dos manos y en el que son frecuentes los movimientos con direcciones separadas, tirando el uno del otro, hasta que, en el final, terminan por separarse del todo, como deja claro el caso de [4]. Estos movimientos de separación tienen su correlato textual en algunas de las acotaciones, donde se emplean verbos como “echar a un lado, apartar” (*snwd*), “tirar” (*sḅ*), etc., en especial en ese mismo ejemplo, cuando se produce una separación o corte abrupto (*fdqdq*) entre los dos. Con ello, en mi opinión, la pareja de danzantes representaría los dos actores del nacimiento, la madre y el hijo, unidos como una sola entidad (de ahí la mención en algunos casos del término *wḥt* “lo que es una sola cosa”), y sus pasos, torsiones y piruetas serían análogos a los esfuerzos del parto para separar al niño de la madre. Merced a este ritual de música y danza, con sus cánticos y, sobre todo, con los movimientos de los oficiantes, se ayudaría y propiciaría el alumbramiento, que culminaría con la separación plena y total de la madre y el hijo tras el corte del cordón umbilical y su correlato, la disociación definitiva de los dos bailarines. En ese sentido, es preciso señalar que entre muchas otras culturas integradas el corte del cordón umbilical constituye un rito de paso importante que marca y sanciona el tránsito del neonato a su nueva vida como ente separado y autónomo¹¹¹.

En tercer lugar, parece bastante plausible llegar a pensar que las danzas reproducidas en estas tumbas del Reino Antiguo formarían parte de verdaderos ritos de nacimiento. Dicho de otro modo, los aquí estudiados no serían bailes con alusiones o referencias al alumbramiento, sino, en mi opinión, de un rito vehiculado musical y coreográficamente que formaría parte efectiva de las ceremonias mágicas desarrolladas durante los partos de

¹⁰⁶ Recientemente: Kinney 2008: 38-41 y 161.

¹⁰⁷ Como algunos de los gestos o el “paso de la toma del Oro”: Kinney 2008: 161.

¹⁰⁸ Sobre la trenza de Hathor, *vid.* Posener 1986.

¹⁰⁹ Wegner 2009, con referencias a informes previos.

¹¹⁰ Las asociaciones de Hathor con el alumbramiento están mejor documentadas para el Reino Nuevo en adelante: Wegner 2009: 458-463 y 472-473, fig. 12.

¹¹¹ Van Genep 2008: 79-82.

las mujeres egipcias¹¹². Esto explicaría, además, la presencia de estas representaciones en programas icónicos del ámbito funerario, pues formarían parte de los actos que estaban destinados a propiciar y ayudar al (re)nacimiento del difunto.

REFERENCIAS

- ABOU-GHAZI, D.
1992 "Favours to the king from Khnum in the Pyramid Texts", en U. Luft (ed.), *The Intellectual Heritage of Egypt. Studies presented to Laszlo Kákósy by Friends and Colleagues on the Occasion of his 60th Birthday*, Budapest, pp. 27-32.
- ALLAM, S.
1963 *Beiträge zum Hathorkult (bis zum Ende des Mittleren Reiches)*, Berlin, MÄS 4.
- ALLEN, J. P.
1988 *Genesis in Egypt. The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts*, San Antonio-Yale, YES 2.
- ALTENMÜLLER, H.
1997 "La vida diaria en la eternidad: las mastabas y las tumbas rupestres de los funcionarios", en Schulz, R.; Seidel, M. (eds.) *Egipto. El mundo de los faraones*, Colonia (Köln, 1997), pp. 78-93.
1998 *Die Wanddarstellungen im Grab des Mehu in Saqqara*, Mainz, AV 42.
2005 "Licht und Dunkel, Tag und Nacht. Programmatishes aus der Dekoration der Gräber des Alten Reiches", en S. J. Seidlmayer (ed.) *Texte und Denkmäler des ägyptischen Alten Reiches*, Berlin, TLA 3, pp. 9-26.
- ASSMANN, J.
1970 *Der König als Sonnenpriester. Ein kosmographischer Begleittext zur kultischen Sonnenhymnik in thebanischen Tempeln und Gräbern*, Glückstadt, ADAIK 7.
1989 "Death and Initiation in the Funerary Religion of Ancient Egypt", en J. P. Allen, J. Assmann, A. B. Lloyd, R. K. Ritner y D. P. Silverman, *Religion and Philosophy in Ancient Egypt*, New Haven, YES 3, pp. 135-159.
1992 "Ein Gespräch im Goldhaus über Kunst und andere Gegenstände", en I. Gamer-Wallert y W. Helck (eds.), *Gegengabe. Festschrift für Emma Brunner-Traut*, Tübingen, pp. 45-60.
1995 *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom. Re, Amun and the Crisis of Polytheism*, London & New York (Freiburg-Göttingen, 1983¹, OBO 51).
- AUFRERE, S. H.
1991 *L'univers minéral dans la pensée égyptienne*, 2 vols., Le Caire, BdE 105.
- BAINES, J.
1990 "Restricted Knowledge, Hierarchy, and Decorum: Modern Perceptions and Ancient Institutions", *JARCE* 27, pp. 1-23.
- BLEEKER, C. J.
1973 *Hathor and Thoth. Two Key Figures of the Ancient Egyptian Religion*, Leiden, SHR 26.
- BORGHOUTS, J. F.
1971 *The Magical Text of Papyrus Leiden I 348*, Leiden.
1978 *Ancient Egyptian Magical Texts*, Leiden.
- BORREGO GALLARDO, F. L.
2004 "Remarques sur le dieu Béhédety dans l'Ancien Empire", *TdE* 3, pp. 7-40.
2011a "La realeza egipcia y el dios Jnum durante la dinastía IV. Algunas reflexiones", en J. C. Oliva Mompeán y J. A. Belmonte Marín (coords.), *Esta Toledo, aquella Babilonia. Convivencia e interacción en las sociedades del Oriente y del Próximo Oriente antiguos*, Cuenca, pp. 465-478.

¹¹² El hecho de que en el relato del nacimiento de los trillizos reales del *Papiro Westcar* el padre, Raweser, no se muestre contrariado ante la actuación del grupo musical aboga a favor de que, cuanto menos, su presencia durante el parto no fuera considerada como algo anormal.

- 2011b “Ra y el oro en los *Textos de las Pirámides*: algunas notas”, en M. G. Biga, J. M. Córdoba, C. del Cerro y E. Torres (eds.), *Homenaje a Mario Liverani, fundador de una ciencia nueva – Omaggio a Mario Liverani, fondatore di una nuova scienza*, 2 vols., Madrid (*Isimu* 12-13), II, pp. 231-258.
- 2012 “Reflexiones sobre los significados ideológicos de las recompensas de funcionarios con oro por parte del rey durante el Reino Antiguo”, en C. del Cerro, G. Mora, J. Pascual y E. Sánchez (eds.), *Ideología, identidades e interacción en el Mundo Antiguo*, Madrid, pp. 159-184.
- 2015 “Le sens et l’étymologie du mot *ḥndw*”, *TdE* 6, pp. 7-33.
- BRUNNER, H.
1986 *Die Geburt des Gottkönigs. Studien zur Überlieferung eines altägyptischen Mythos. 2., ergänzte Auflage*, Wiesbaden, *ÄA* 10.
- BRUNNER-TRAUT, E.
1938 *Der Tanz im Alten Ägypten nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnissen*, Glückstadt & Hamburg & New York, *ÄF* 6.
- CASARES, J.
2004²³ *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona.
- DIEGO ESPINEL, A.
2007 “Around the Columns. Analysis of a Relief from the Causeway of Unis Mortuary Temple”, *BIFAO* 107, pp. 97-108.
- DORMAN, P. F.
1999 “Creation on the Potter’s Wheel at the Eastern Horizon of Heaven”, en E. Teeter y J. A. Larson (eds.), *Gold of Praise. Studies on Ancient Egypt in Honor of Edward F. Wente*, Chicago, *SAOC* 58, pp. 85-99.
- DUELL, P.
1938a *The Mastaba of Mereruka. Part I. Chambers A 1-10*, Chicago, *OIP* 31.
1938b *The Mastaba of Mereruka. Part II. Chambers A 11-13. Doorjambs and Inscriptions of Chamber A 1-21. Tomb Chamber. Exterior*, Chicago, *OIP* 39.
- THE EPIGRAPHIC SURVEY
1980 *The Tomb of Kheruef. Theban Tomb 192*, Chicago, *OIP* 102.
- ERMAN, A.
1919 *Reden, Rufe und Lieder auf Gräberbildern des Alten Reiches*, Berlin, *APAW* 15.
- FAULKNER, R. O.
1934 “The Lamentations of Isis and Nephthys”, en *Mélanges Maspero*, 2 vols., I, pp. 337-348.
1962 *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford.
- FISCHER, H. G.
2000 *Egyptian Women of the Old Kingdom and of the Heracleopolitan Period. Second Edition, revised and augmented*, New York.
- GABOLDE, M.
2003 “Un bon créateur crée (aussi) avec ses pieds”, en A. Gasse y V. Rondot (eds.), *Séhel. Entre Égypte et Nubie. Inscriptions rupestres et graffiti de l’époque pharaonique. Actes du colloque international. Université Paul Valéry 31 mai – 1^{er} juin 2002*, Montpellier, *OrMonsp* XIV, pp. 89-105.
- GARDINER, A. H.
1917 “The Tomb of a much-travelled Theban official”, *JEA* 4, pp. 28-38.
- DE GARIS DAVIES, No.
1902a *The Rock Tombs of Deir el Gebrâwi. Part I. – Tomb of Aba and Smaller Tombs of the Southern Group*, London, *ASE* 11.
1902b *The Rock Tombs of Deir el Gebrâwi. Part II. – Tomb of Zau and Tombs of the Northern Group*, London, *ASE* 12.
- DE GARIS DAVIES, No.; GARDINER, A. H.
1920 *The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I, and of his Wife, Senet (No. 60)*, London.
- VAN GENNEP, A.

- 2008 *Los ritos de paso*, Madrid (Paris, 1969).
- GRUNERT, S.
- 2001 “Zum Sargschlittenzug auf der Nordwand im Grab des Idu (G 7102)”, en C.-B. Arnst, I. Hafemann y A. Lohwasser (eds.), *Begegnungen. Antike Kulturen im Niltal. Festgabe für Erika Endesfelder, Karl-Heinz Priese, Walter Friedrich Reineke, Steffen Wenig von Schülern und Mitarbeitern*, Leipzig, pp. 171-186.
- HANNIG, R.
- 2003 *Ägyptisches Wörterbuch I. Altes Reich und Erste Zwischenzeit*, Mainz, H-L 4.
- 2006 *Ägyptisches Wörterbuch II. Mittleres Reich und Zweite Zwischenzeit*, 2 vols., Mainz, H-L 5.
- HASSAN, S.
- 1975 *Mastabas of Ny-Ankh-Pepy and Others*, Cairo, ES II.
- HOENES, S.
- 1980 “Ihi”, *LÄ III*, cols. 125-126.
- HORNUNG, E.
- 1963 *Das Amduat. Die Schrift des verborgenen Raumes. Teil I: Text*, Wiesbaden, ÄA 7.
- JANSSEN, R. M.; JANSSEN, J. J.
- 2007 *Growing up and Getting old in Ancient Egypt*, London.
- KANAWATI, N.
- 1980 *The Rock Tombs of el-Hawawish. The Cemetery of Akhmim. Volume I*, Sydney.
- 1989 *The Rock Tombs of el-Hawawish. The Cemetery of Akhmim. Volume IX*, Sydney.
- 2005 *Deir el-Gebrawi. Volume I. The Northern Cliff*, Oxford.
- 2007 *Deir el-Gebrawi. Volume II. The Southern Cliff. The Tombs of Ibi and Others*, Oxford.
- 2011 *Deir el-Gebrawi. Volume III. The Southern Cliff. The Tombs of Djau/Shemai and Djau*, Oxford.
- KANAWATI, N.; ABDER-RAZIQ, M.
- 2008 *Mereruka and his family. Part II. The Tomb of Waatetkhethor*, Oxford.
- KANAWATI, N.; WOODS, A.; SHAFIK, S.; ALEXAKIS, E.
- 2011 *Mereruka and his family. Part III:2. The Tomb of Mereruka*, Oxford.
- KINNEY, L.
- 2008 *Dance, Dancers and the Performance Cohort in the Old Kingdom*, Oxford, BAR IS 1809.
- KRUCHTEN, J.-M.
- 1989 *Les annales des prêtres de Karnak (XXI-XXIII^{mes} dynasties) et autres textes contemporains relatifs à l’initiation des prêtres d’Amon*, Leuven, OLA 32.
- KUHLMANN, K. P.; SCHENKEL, W.
- 1986 *Das Grab des Ibi, Obergutsverwalters der Gottesgemahlin des Amun (Thebanisches Grab Nr. 36). Band I. Beschreibung der unterirdischen Kult- und Bestattungsanlage*, Mainz, AV 15.
- VAN LEPP, J.
- 1989 “The Role of Dance in Funerary Ritual in the Old Kingdom”, en S. Schoske (ed.), *Akten des Vierten Internationalen Ägyptologen Kongresses. München 1985*, 4 vols., Hamburg, BSAK 1-4, III, pp. 385-394.
- LICHTHEIM, M.
- 1980 *Ancient Egyptian Literature. A Book of Readings. Volume III: The Late Period*, Los Angeles.
- VON LIEVEN, A.
- 2007 “Im Schatten des Goldhauses. Berufsgeheimnis und Handwerkerinitiation im Alten Ägypten”, *SAK 36*, pp. 147-155.
- LOPRIENO, A.
- 2001 *La pensée et l’écriture. Pour une analyse sémiotique de la culture égyptienne*, Paris.
- MALAISE, M.; WINAND, J.
- 1999 *Grammaire raisonnée de l’égyptien classique*, Liège.
- MANNICHE, L.

- 2006 “In the womb”, *BACE* 17, pp. 97-112.
- MONTET, P.
1925 *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l’Ancien Empire*, Strasbourg.
- MOUSSA, A. M.; ALTENMÜLLER, H.
1977 *Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep*, Mainz, AV 21.
- ORÉAL, E.
2011 *Les particules en égyptien ancien. De l’Ancien Empire à l’Égyptien classique*, Le Caire, *BdE* 152.
- PARKINSON, R. B.
2004² *Voices from Ancient Egypt. An Anthology of Middle Kingdom Writings*, London (1991¹).
- PÉREZ ARROYO, R.
2001 *Egipto. La música en la era de las pirámides*, Madrid.
- POSENER, G.
1986 “La légende de la tresse d’Hathor”, en L. H. Lesko (ed.), *Egyptological Studies in Honor of Richard A. Parker*, Rhode Island, pp. 111-117.
- POSENER-KRIEGER, P.
1976 *Les archives du temple funéraire de Néferirkarê-Kakaï (Les papyrus d’Abousir). Traduction et commentaire*, 2 vols., Le Caire, *BdE* 65.
- POSTEL, L.
2004 *Protocole des souverains égyptiens et dogme monarchique au début du Moyen Empire. Des premiers Antef au début du règne d’Amenemhat I^{er}*, Turnhout, *MRE* 10.
- QUIBELL, J. E.
1909 *Excavations at Saqqara III (1907-1908)*, Le Caire.
- ROBERTS, A.
1995 *Hathor Rising. The Serpent Power of Ancient Egypt*, Rottingdean.
- ROTH, A. M.
1992 “The *psš-ḳf* and the ‘Opening of the Mouth’ Ceremony: a Ritual of Birth and Rebirth”, *JEA* 78, pp. 113-147.
1993 “Fingers, Stars, and the ‘Opening of the Mouth’: the Nature and Function of the *ntrwj*-Blades”, *JEA* 79, pp. 57-79.
- ROTH, A. M.; ROEHRIG, C. H.
2002 “Magical Bricks and the Bricks of Birth”, *JEA* 88, pp. 121-139.
- SCHOTT, E.
1972a “Das Goldhaus in der ägyptischen Frühzeit”, *GM* 2, pp. 37-41.
1972b “Das Goldhaus unter König Snofru”, *GM* 3, pp. 31-36.
1973b “Das Goldhaus im Pyramidenspruch 540”, *GM* 5, pp. 25-30.
1974 “Das Goldhaus unter König Pepi II.”, *GM* 9, pp. 33-38.
1977 “Goldhaus”, *LÄ* II, cols. 739-740.
- SOLIMAN, R.
2009 *Old and Middle Kingdom Theban Tombs*, London.
- SWINTON, J.
2014 *Dating the Tombs of the Egyptian Old Kingdom*, Oxford.
- TIANO, O.
1984-5 “Une danse de l’Ancien Empire sur un bas-relief du tombeau de *Tfw* à Saqqara”, *BSEG* 9-10, pp. 275-284.
- TIRADRITTI, F.
2013 “The cenotaph of Harwa: archaism and innovation”, *EA* 43, pp. 17-20.
- WEEKS, K. R.
1994 *Mastabas of Cemetery G 6000 including G 6010 (Neferbauptah), G 6020 (Iymery), G 6030 (Ity), G 6040 (Shepseskafankh)*, Boston, *GMS* 5.

WEGNER, J.

2009 “A Decorated Birth-Brick from South Abydos: New Evidence on Childbirth and Birth Magic in the Middle Kingdom”, en D. P. Silverman, W. K. Simpson y J. Wegner (eds.), *Archaism and Innovation: Studies in the Culture of Middle Kingdom Egypt*, New Haven & Philadelphia, pp. 447-496.

WENTE, E. F.

1969 “Hathor at the Jubilee”, en *Studies in Honor of John A. Wilson. September 12, 1969*, Chicago, SAOC 35, pp. 83-91.

WILD, H.

1963 “Les danses sacrées de l’Égypte ancienne”, en *Les danses sacrées. Égypte ancienne – Israël – Islam – Asie Centrale – Inde – Cambodge – Bali – Java – Chine – Japon*, Paris, *Sources Orientales* 6, pp. 33-117.

WILKINSON, R. H.

1995 *Cómo leer el arte egipcio. Guía de jeroglíficos del antiguo Egipto*, Barcelona (London, 1992).

2003 *Todos los dioses del Antiguo Egipto*, Madrid (London, 2003).

ZIEGLER, C.

1993 *Le mastaba d’Akhethetep. Une chapelle funéraire de l’Ancien Empire*, Paris.

2007 *Fouilles du Louvre à Saqqara. I. Le mastaba d’Akhethetep*, Leuven & Paris.

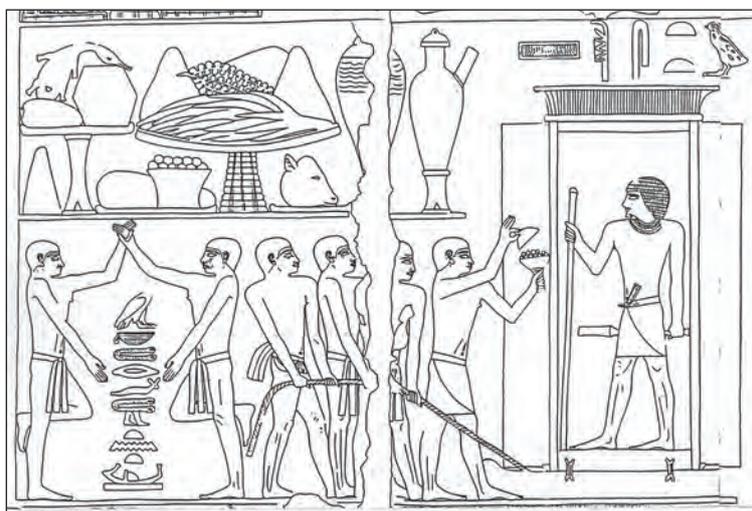


Figura 1. Danza de parejas de la tumba de Ajethotep [1]. Segun Ziegler 1993: 106-107.

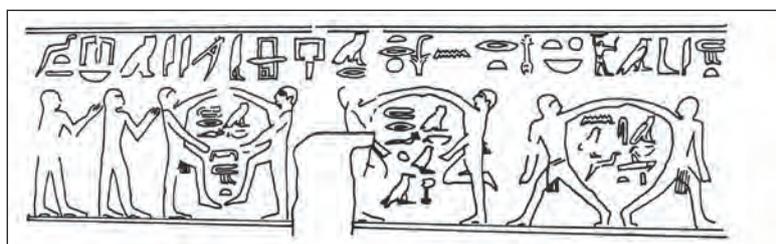


Figura 2. Danza de parejas de la tumba de Iymery [2]. Segun Van Lepp 1988: fig. 3.

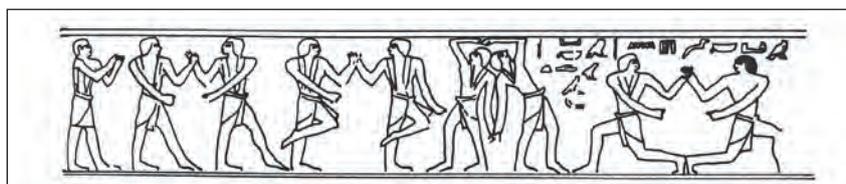


Figura 3. Danza de parejas de la tumba de Mereruka [3]. Segun Van Lepp 1988: fig. 2.

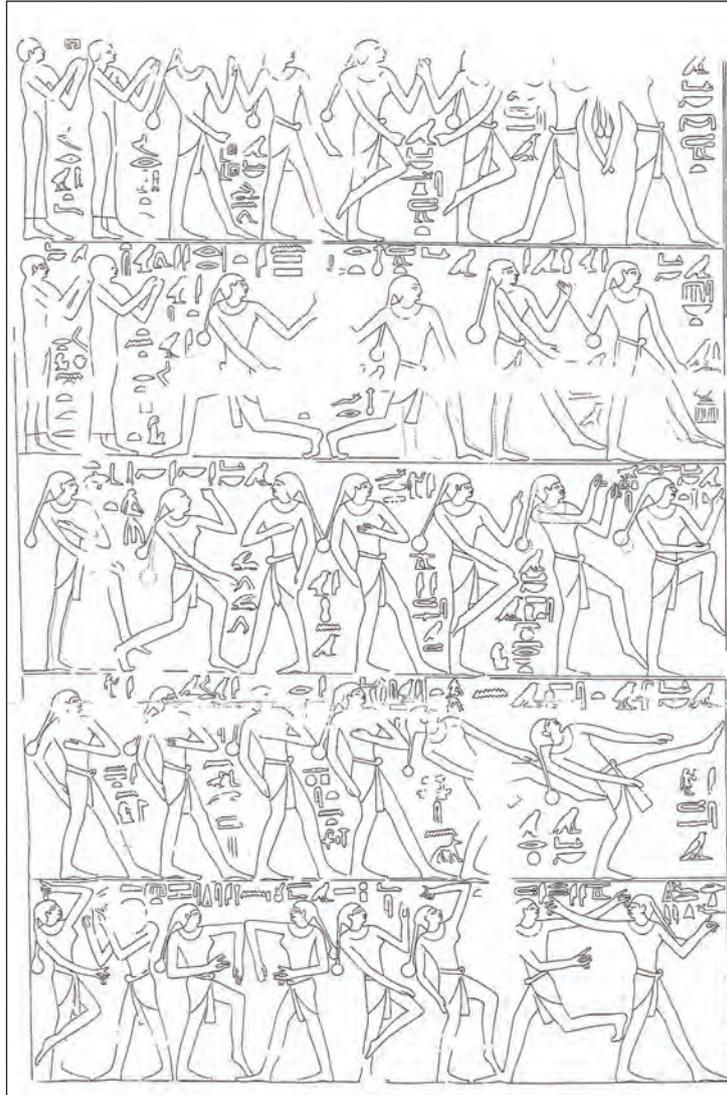


Figura 4. Danza de parejas de la tumba de Uatetjethor [4]. Según Kanawati 2008: lám. 60.

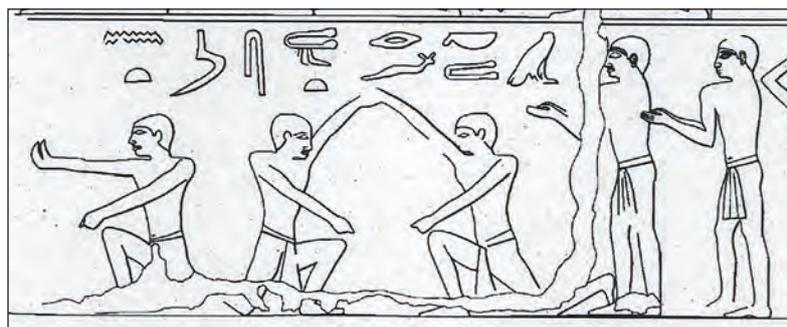


Figura 5. Danza de parejas de la tumba de Nyanjejum y Jnumhotep [5]. Según Moussa y Altenmüller 1977: fig. 25.



Figura 6. Danza de parejas de la tumba de Chefu [6]. Según Kinney 2008: 259.

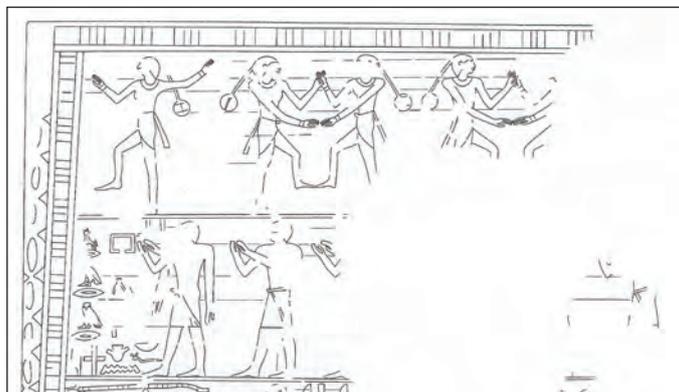


Figura 7. Danza de parejas de la tumba de Ibi [7]. Según Kanawati 2007: lám. 49.

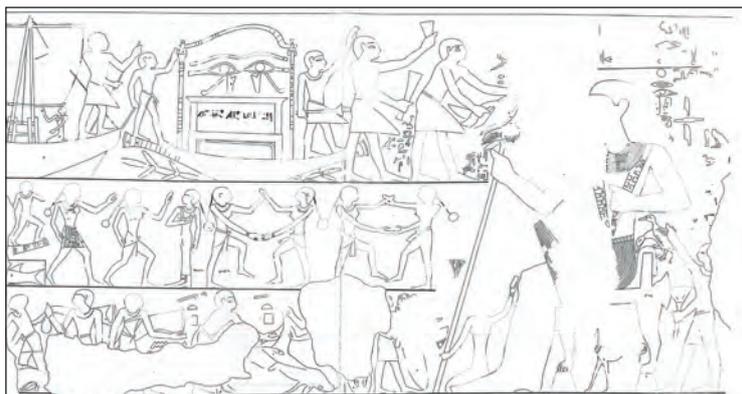


Figura 8. Danza de parejas de la tumba de Isi [8]. Según de Garis Davies 1902b: lám. xx.



Figura 9. Danza de parejas de la tumba de Henqu Jeteti [9]. Según Kanawati 2005: lám. 40.

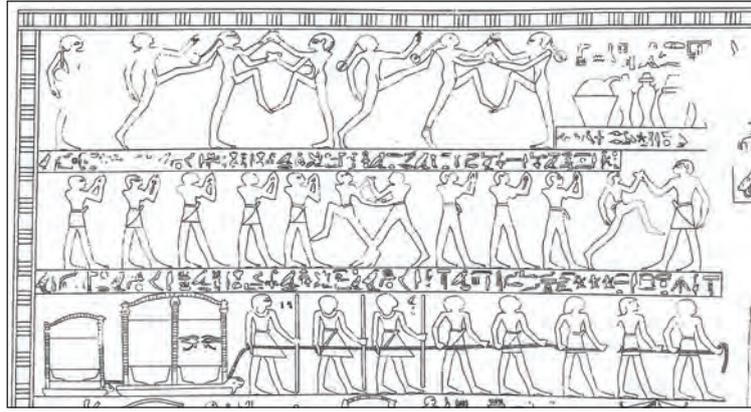


Figura 10. Danza de parejas de la tumba de Dyau [10]. Según de Garis Davies 1902b: lám. vii.

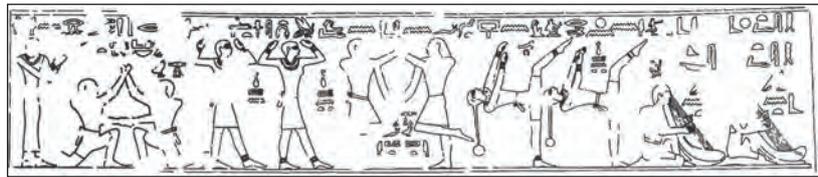


Figura 11. Danza de parejas de la tumba de Jeni [11]. Según Kanawati 1989: fig. 37a.

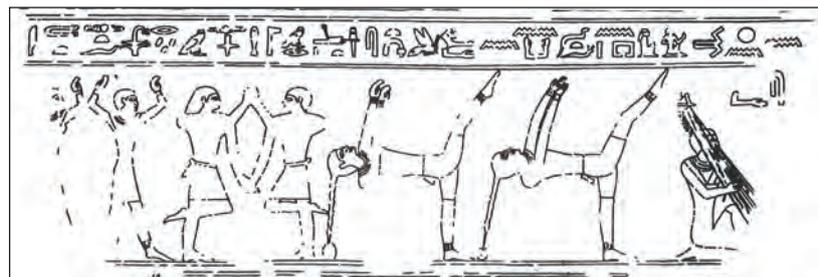


Figura 12. Danza de parejas de la tumba de Kaihep Chetiqr [12]. Según Kanawati 1980: fig. 19.

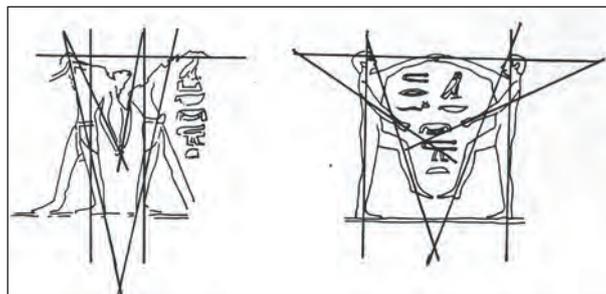


Figura 13. Esquema compositivo del "paso del Oro". Según Van Lepp 1988: fig. 4.

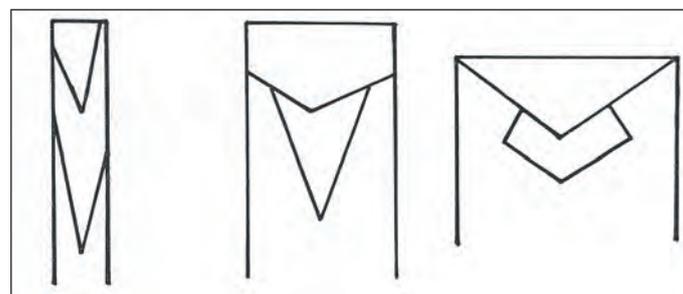


Figura 14. Esquemas compositivos del "paso del Oro" reproduciendo el signo  (S12). Según Van Lepp 1988: fig. 4.



Figura 15. Escena de danza en la tumba de Ibi (TT 36). Según Van Lepp 1988: fig. 3.