



LA REPRESENTACIÓN DEL MOVIMIENTO FIGURATIVO COMO ESTRATEGIA CIVILIZADORA DEL ARTE EGIPCIO

La figuración de las tumbas privadas antes y después del arte amarniense

The Representation of the Figurative Movement as a Civilizing Strategy of Egyptian Art.

The Figuration of Private Tombs Before and After Amarnian Art

MARÍA ISABEL HERNÁNDEZ FIGUEROA

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España

mhernande1964@alumno.uned.es

KEYWORDS

Egyptian Art
Canonical figure
Gestures
Movement

ABSTRACT

The origin of the Egyptian canonical figure takes place in the pre-dynastic periods, and arises after a process of graphic conceptualization. It will be in the dynastic phase when this model is standardized and begins to gradually incorporate some human elements related to gesture and movement, especially during the 18th Dynasty. These are central characteristics because they encode a whole universe of social manners relative to individuals who live organized in the form of a State. Thus, the figures are increasingly representative of the human, so they enhance their ability to organize and classify the anthropological.

PALABRAS CLAVE

Arte Egipcio
Figura canónica
Gestualidad
Movimiento

RESUMEN

El origen de la figura canónica egipcia tiene lugar en los períodos previos al dinástico, y surge tras un proceso de conceptualización gráfica. Será en la fase dinástica cuando se estandarice este modelo y comience a incorporar gradualmente algunos elementos humanos relativos a la gestualidad y al movimiento, especialmente durante la Dinastía XVIII. Estas son características centrales porque codifican todo un universo de formas sociales relativas a los individuos que viven organizados en forma de Estado. Así, las figuras son cada vez más representativas de lo humano, por lo que aumentan su capacidad para organizar y clasificar lo antropológico.

Recibido: 23/02/2021

Aceptado: 13/10/2021

1. Introducción

El movimiento de un cuerpo comprende la traslación de dicho cuerpo o de una parte de él, y también, como explica Engels (2019), todo un universo de formas sociales y dinámicas relativas a los individuos. El arte egipcio, y específicamente la representación figurativa, podría ser un ejemplo de producción humana que contribuiría a la construcción de algunas conceptualizaciones relativas al movimiento y al comportamiento humano, lo que, por otra parte, tendría implicaciones en la idea de hombre que los propios egipcios pudieran tener (entendiendo el término *hombre* como término taxonómico del ser humano). De estos conceptos surgirían una serie de ideas que se reflejarían en las escenas funerarias privadas de Tebas y Amarna durante la Dinastía XVIII (1570-1085 a. C.) (Avdiev, 1986, pp. 83-84), en este caso. En dichas escenas se observa que los movimientos humanos han sido codificados en fórmulas estandarizadas, y en este sentido, si bien la perpetuación del modelo figurativo canónico asegura la estabilidad normativa de la representación humana, también permite incorporar otros gestos, a veces marcadamente anatómicos, si las necesidades artísticas de representación así lo exigen.

El objetivo principal de esta investigación es ver de qué manera la gestualidad de las figuras y la representación del movimiento son utilizados por los artistas, para normativizar lo antropológico en el contexto de las escenas privadas de Tebas y Amarna en la Dinastía XVIII, dado el gran poder civilizador de las imágenes. Para llevar a cabo este análisis se han estudiado las escenas que forman parte del repertorio visual utilizado en una tesis doctoral en curso. Principalmente se han valorado treinta y dos tumbas ubicadas en las zonas de Sheikh 'Abd al Qurnah, Deir el-Bahari, Dra Abu el Naga, Khokha, Assassif, Qurnet Mura'i y las necrópolis norte y sur de Amarna, donde se construyen tumbas privadas por el traslado de la capital de Egipto desde Tebas hacia Amarna (Akhetaton), en un momento dado de la Dinastía XVIII. En este sentido, hemos podido acceder a las imágenes de dichas tumbas a través de colecciones museísticas, facsímiles de Nina Davies y Norman de Garis, colecciones online, repositorios de universidades y webs especializadas, así como publicaciones específicas de las tumbas.

2. Metodología

A nivel visual, la figura egipcia es un signo gráfico mediado por criterios estilísticos, y en este sentido, los aspectos relacionados con la construcción y el diseño del modelo figurativo canónico han sido analizados a través del método iconográfico. De esta manera, pudimos dilucidar algunas de las claves visuales como la representación de elementos anatómicos y la gestualidad, que después contextualizamos en el desarrollo general de la figuración egipcia, con el fin de analizar su relevancia en un momento concreto de la segunda mitad de la Dinastía XVIII.

Por otra parte, vimos que la figura egipcia es una producción humana que logra un gran poder institucional al estandarizarse, es decir, al alcanzar la estabilidad técnica. Esto supone que dicho modelo canónico tiene un gran poder para conceptualizar un área concreta de la realidad, los cuerpos humanos de los individuos egipcios que viven específicamente en sociedad. Estas figuras son instituciones visuales que forman parte de los programas decorativos funerarios, y dado que la religiosidad es un aspecto esencial en esta idiosincrasia, dota a la figuración de una especial relevancia social. En este sentido, la práctica figurativa recoge similitudes y diferencias entre los personajes, lo que provoca clasificaciones antropológicas. Por ejemplo, los artistas diferencian o igualan iconográficamente a trabajadores y élite, hombres y mujeres o artesanos y sirvientes, en base al dinamismo y tipo de silueta, en base a los gestos, a la vestimenta u en base a otros atributos.

Así pues, para este análisis iconológico se hizo necesario estudiar el poder civilizador y la normatividad contenidas en las figuras. Siguiendo este planteamiento, procedimos a establecer una secuenciación visual ordenada en función del espacio y el tiempo con el fin de buscar similitudes y variaciones temáticas para conectar las diferentes imágenes analizadas con sus significados sociales, históricos y filosóficos.

3. Arte figurativo preamarniense

3.1. Antecedentes de la figuración egipcia

Los egipcios establecen modelos figurativos de marcadas proporciones y simetrías, lo que confiere a estas imágenes un gran poder para representar el mundo en clave métrica (Robins y Fowler, 1994; Robins, 1994). A este respecto, Rodríguez de la Flor (1995, p. 22) advierte que la escritura egipcia en su origen cubre por lo general necesidades numéricas. Siguiendo esta idea, observamos en las imágenes egipcias una gran capacidad para organizar la realidad, formando sus conceptos a partir de las cosas del mundo que son, al fin y al cabo, los referentes para su visualidad tal y como explica Tefnin (1994, p. 6). Traducir la realidad a iconos gráficos presenta abundantes problemas de incompatibilidad o inconmensurabilidad entre las cosas reales y los símbolos que la representan, y si bien esto no tiene fácil solución, los artistas intentan resolver estos problemas gradualmente. Un ejemplo de ello es el constante perfeccionamiento de la figura, un refinado gráfico constante cuyo fin es alcanzar una mayor concordancia entre referente y modelo. Este aumento de la precisión figurativa es posible gracias a que el desarrollo técnico y artístico es cada vez mayor.

Desde el punto de vista de los propios egipcios (emic), el orden no es una imposición arbitraria y autoritaria que persigue la subyugación y la restricción del sujeto individual, es sobre todo una pauta para controlar la incertidumbre, el desorden del caos y el peligro del ambiente que amenaza constantemente al grupo con la extinción. Es en el grupo donde el individuo puede desarrollar sus posibilidades y evitar así la desaparición (Fischer-Elfert, 2005, p. 345). La organizada existencia de los egipcios deviene con el establecimiento del orden de tipo estatal, un proceso que comienza a ser significativo durante el Reino Antiguo (III milenio a.C.). En este momento surge una fase política compuesta por las tres primeras dinastías, un período que podría definirse como protoestatal o configuración primaria (Bueno, 1991). El fenómeno estatal no surge por procesos individuales de maduración o evolución mental, sino por la codeterminación de grupos de individuos que antes se enfrentaban entre sí, y que ahora tienden a la unión para dejar de rivalizar. Así se logra un mayor beneficio mutuo, lo que, por parte, da lugar a una sociedad más compleja (Bueno, 1991).

En el entramado de estos fenómenos sociales, aparece el germen de algunas ciencias como la aritmética o la geometría, cuyas magnitudes tales como las distancias, las áreas o el volumen, por ejemplo, van a ser combinadas por los escribas-artistas con el fin de compatibilizar en el plano, las distintas realidades de las que proceden. En este sentido, las leyes del arte egipcio se plantean como el producto de un trabajo gráfico largamente desarrollado a través de la técnica, cuyos resultados pasan rápidamente a la tradición. La representación artística estandarizada, así como el lenguaje, la escritura o la geometría, se establecen como un sistema racional de gran sistematicidad, lo que permite a los egipcios representar en imágenes la fuerte organización de la sociedad (Martín, 2018, p. 205). Al inicio del período dinástico (aproximadamente hacia el 3150 a.C.), quedan establecidos algunos de los fundamentos de la representación visual y temática referidos al rey, como por ejemplo, la derrota del enemigo, el principio de proporción jerárquica, la ley de la frontalidad (Schäfer, 1986[1919]) o la representación de la dualidad (orden-caos).

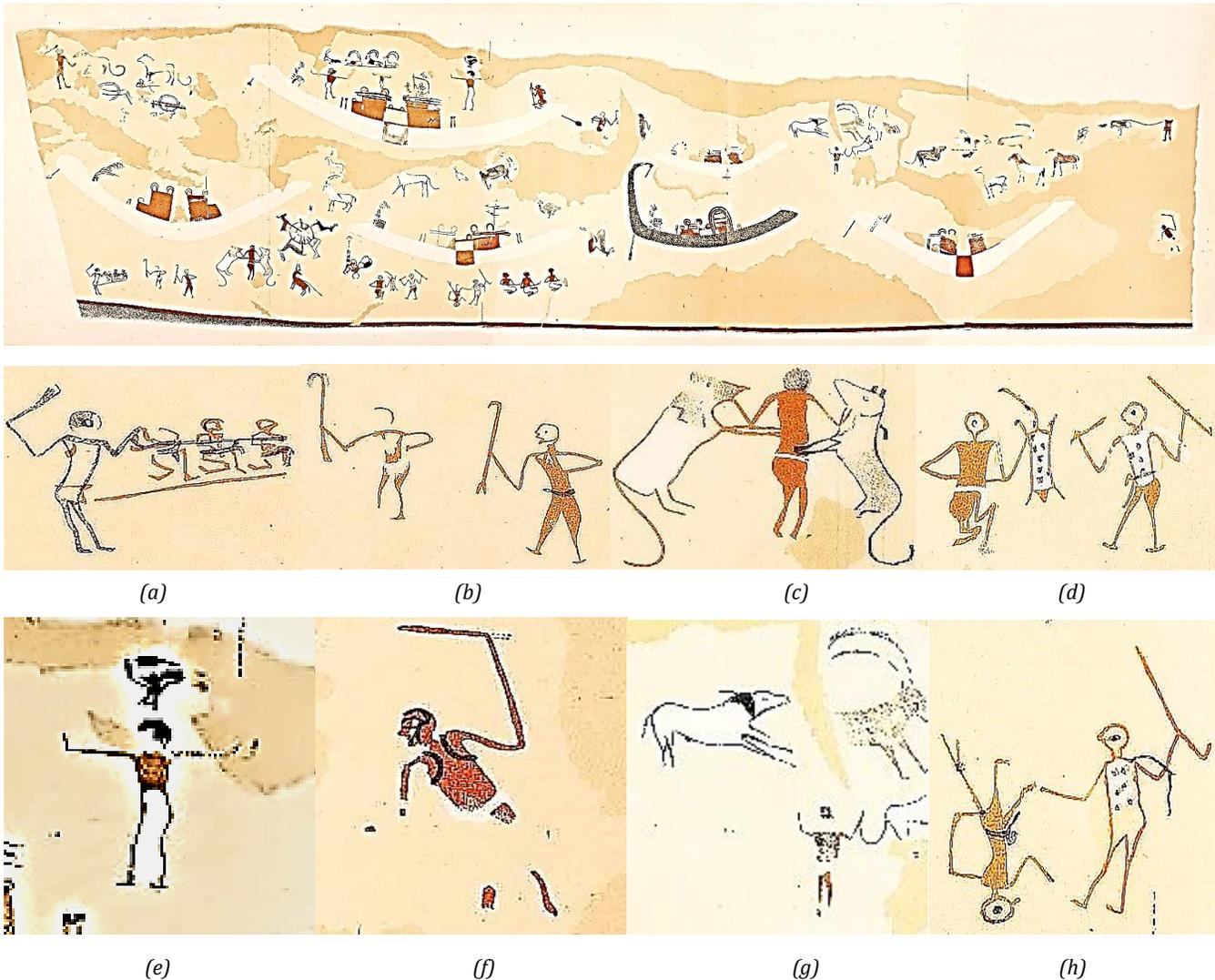
3.2. La iconografía del faraón y la figura canónica egipcia

Una sociedad como la egipcia vincula sus objetivos a la permanencia, lo que significa luchar por los recursos y la supervivencia contra otros estados o individuos. Así pues, los conflictos bélicos promueven que las habilidades guerreras sean un gran valor porque provee de riquezas y de otras cosas importantes para la existencia del grupo. El valor del guerrero, que remite generalmente al género masculino, nos refiere al concepto de hombre perfecto, un significado que arranca en la protohistoria y se consolida en Esparta (Martín, 2014). Desde estas coordenadas, la técnica militar, las victorias bélicas y las hazañas del líder son formas de asegurar la vida, por lo que muy pronto pasan a la iconografía del rey. En el arte egipcio esto ocurre al comienzo del período faraónico o dinástico (Gayubas, 2006), como hemos mencionado antes.

En el marco de esta tradición visual, será el faraón quien, con su talento para la lucha, asegure la supervivencia de la sociedad, no solo en lo económico, sino también en otros aspectos importantes como la perpetuación del ciclo solar, la inundación del Nilo y la llegada del agua, o el disfrute del favor de los dioses (Largacha, 1995, p. 189). Estas ideas sobre el líder operan en el fondo de las sociedades como la egipcia, lo que promueve que el valor del guerrero sea uno de los ejes importantes en la iconografía del rey.

En esta línea, el perfil egipcio es una institución gráfica referida al cuerpo que no surge *exnovo*, sino que viene dada por la anamnesis de modelos precedentes, es decir, a través del refinamiento de siluetas ya realizadas relativas a las acciones de dominación tanto del enemigo como de los animales. Según atestiguan las escenas de la tumba egipcia pintada más antigua conocida en Egipto, la tumba 100 de Hieracómpolis (Nagada II, 3500-3200 a.C.), cuyos fragmentos se conservan en el Museo Egipcio de El Cairo, vemos imágenes de navegación, caza y lucha (Quibell y Green, 1902; Midant-Reynes, 2003) en las que los personajes emulan a unos cuerpos que no son bultos estáticos en el espacio, sino seres que necesitan desenvolverse dinámicamente para sobrevivir (fig.1).

Figura 1. Escena de la tumba 100 de Hierakompolis.



Detalles de la escena

Nota. Las figuras muestran un gran dinamismo y están involucradas en multitud de acciones.

Fuente: Quibell y Green, 1902, láms. LXXV-LLXXVIII

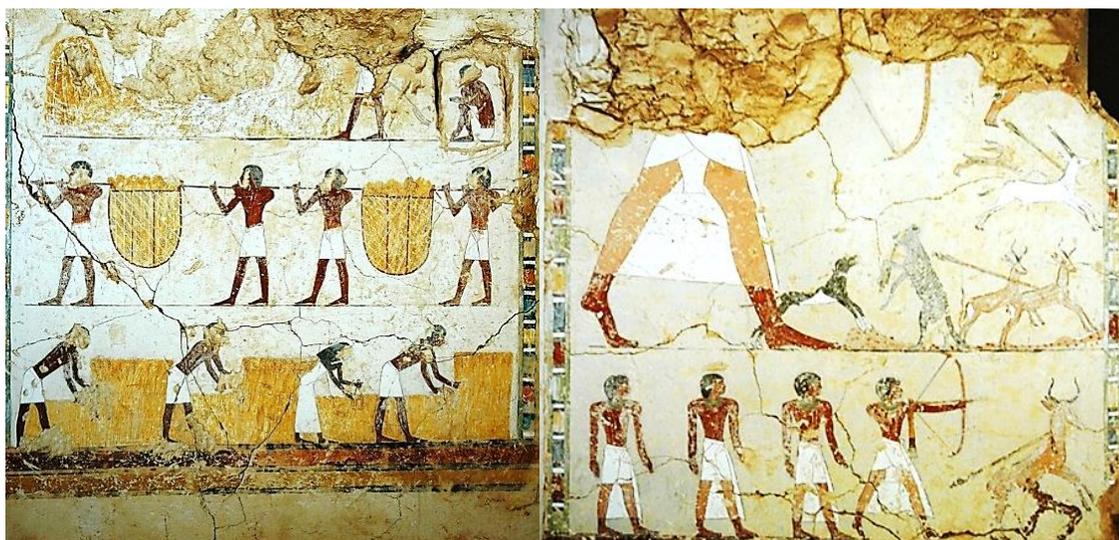
El corpus bibliográfico referido al arte rupestre predinástico, un universo de figuras antropomorfas y zoomorfas, es iniciado por Winkler (1938, 1939) y perfeccionado por otros estudios posteriores como el de Whitney Davis (1984), cuyo trabajo incide en el *saber hacer* de estos antiguos artistas. El universo figurativo rupestre está repleto de personajes que parecen fundamentalmente creados para moverse. Las formas de las siluetas se disponen en función de la acción, en línea con una máxima tradicionalmente defendida por los libros de anatomía donde se afirma que la funcionalidad de los huesos y los músculos se debe a las necesidades dinámicas de los cuerpos, es decir, la función hace la forma (Smith, 1996, p. 10).

La figuración de los primeros dibujantes egipcios parece sintetizar gráficamente algunos de los movimientos más importantes para la supervivencia. La simplificación de la acción y la estandarización de algunos gestos tienen el objetivo de componer una gramática visual, lo requiere no solo superar la dificultad de llevar al plano ciertos aspectos del cuerpo, sino también eliminar la tridimensionalidad, el volumen (Verbovsk, 2015, p.146; Hartwig, 2015, p.49). Los primeros dibujantes, por tanto, se perfilan como agentes activos de primer orden en la resolución de los problemas de inconmensurabilidad entre la realidad y su paralelo gráfico.

En este sentido, los primeros artistas crean diferentes convencionalismos gráficos como los gestos canónicos, que son síntesis gestuales de gran eficacia ilusoria. La funcionalidad de estas síntesis reside en que son fórmulas gráficas que resuelven algunos problemas de los cuerpos en movimiento. Un elemento que facilita la comprensión de la acción y que recibe una especial atención por parte de los artistas egipcios, son las articulaciones. La importancia de estas uniones radica en que actúan como ejes del movimiento, independientemente de la mayor o menor iconicidad de la figura. Dichas articulaciones van a experimentar un gran desarrollo a partir del arte preamarniense, cuando las innovaciones de los artistas van a promover el realismo de los personajes. El tronco, del que parten brazos y piernas a modo de palancas, se va a mostrar como el centro del movimiento.

Las inclinaciones, las angulaciones de los hombros, codos, muñecas, caderas, rodillas y tobillos, van a envolver con su dinamismo a dicho tronco, que es el eje vertical de la figura. En las escenas, las figuras se mueven coherentemente, transportan objetos, los mueven o los rompen, es decir, los manipulan, como podemos observar en las figuras de la tumba de Ineni TT 81 (Dziobek, 1992, láms. XIII, XVI), de principio de la Dinastía XVIII (fig. 2).

Figura 2. Figuras de la tumba de Ineni (TT 81).



(a) Escena agrícola

(b) Escena de caza

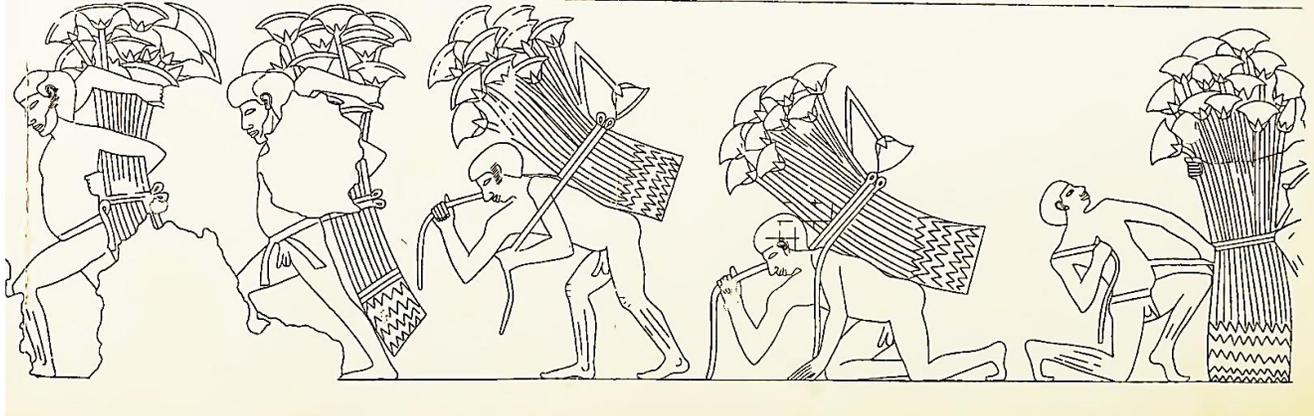
Nota. Aquí observamos movimientos básicos basados en las principales articulaciones del cuerpo.

Fuente: Dziobek, 1992, láms. XIII, XVI.

Más adelante, el trazo o ductus gráfico del artista, que es generalmente utilizado como un elemento constructivo, va a servir para acentuar las fluctuaciones de la silueta humana, es decir, va a tender hacia

un determinado modo, dirección, secuencia y velocidad de carácter curvilíneo. Este uso más experimental y descriptivo de la línea no es absolutamente nuevo, puesto que ya se detecta en representaciones de períodos anteriores como en la tumba B3 de Ukh-hotp hijo de Senbi, en Meir, Dinastía XII (fig.3).

Figura 3. Personaje de la Tumba B3 de Ukh-hotp (hijo de Senbi).



Nota. Aquí la acción se ha dispuesto según las fases de carga y transporte de los papiros.
Fuente: Blackman, 1915, 14, lám. III.

Aquí, en una escena de cosecha, un porteador desnudo describe el proceso de carga, atado y transporte de un manojo enorme de tallos de papiros. Una carga que se percibe pesadísima a juzgar por la representación de elementos anatómicos, que el artista refleja para describir visualmente el gran esfuerzo realizado por el porteador, al levantar dicha carga del suelo. Las líneas del dibujo muestran un ritmo orgánico que persigue emular la lógica sinuosa del cuerpo. Será más adelante en el período amarniense, cuando sean habituales los trazos sueltos y fluidos.

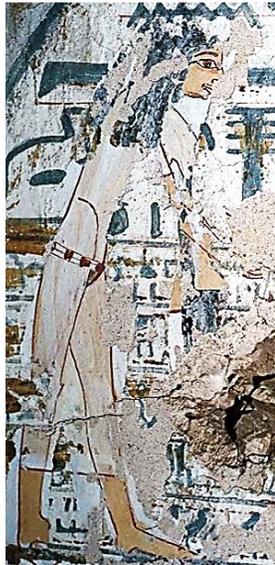
3.3. La figura canónica como base para el desarrollo del dinamismo

Por otra parte, y para comprender el dinamismo implícito que subyace en la figuración más hierática, la de la elite, es necesario ver de qué manera se relaciona la silueta estándar egipcia con su referente, el cuerpo real. En este caso, el hieratismo es una estrategia gráfica utilizada por los artistas para representar a la clase dirigente, un grupo formado por divinidades, realeza y nobleza. Estas figuras heredan los gestos de la tradición, una gestualidad que pervive a lo largo del tiempo y que en ocasiones es revisada por los artistas como ocurrirá en el período amarniense. La silueta canónica tradicional funciona como un marco de referencia para los artistas, un sistema de coordenadas que va a permitir incorporar diferentes grados de movimiento. En el cuerpo humano, la posición anatómica de referencia es la postura erguida de pie (bípeda), con las extremidades superiores a los lados del tronco, las palmas hacia adelante, y la cabeza y los pies hacia el horizonte. Esta posición da sentido a la postura y a las direcciones del cuerpo porque en realidad es un sistema para medir el grado de movilidad a partir de la posición inicial, o posición anatómica. Podríamos decir que el perfil egipcio funciona en la plástica como esta posición de referencia corporal (Hartwig, 2015, p. 49) aunque con ciertas particularidades como la cabeza, que está orientada hacia un lado, lo que recuerda a la posición anatómica de «Frankfort» (Velayos, 2007, pp. 80-81). El perfil egipcio es el sistema de referencia que el artista egipcio utiliza para medir los grados de movimiento de los personajes, lo que le permite representar diferentes dinamismos en función de la necesidad narrativa de la escena.

En este sentido, la representación de artesanos, músicos o bailarines entre otros muchos, supone contextualizar a estos personajes en escenas de trabajo y fuerza física. Los artistas utilizan las posturas ladeadas, giros y escorzos con el objetivo de adaptar la silueta a la actividad, por lo que el grado de movimiento observado, especialmente a partir de la segunda mitad de la Dinastía XVIII, presenta grandes diferencias con respecto al sistema referencia. La estrategia para representar estas posturas es sugerir profundidad. La representación de esta particularidad del mundo real, implica tener en cuenta una

condición propia de los cuerpos reales, el volumen. Siguiendo este argumento, los artistas parecen establecer esta magnitud como un horizonte de realidad hacia el que dirigir la figuración, dicho de otra manera, el volumen es uno de los objetivos técnico-artísticos de la representación, tal y como observamos por ejemplo en la Tumba de Amenemhat TT 82 (fig.4).

Figura 4. Personajes de la Tumba de Amenemhat (TT 82).



(a)
joven sirvienta



(b)
Arpista



(c)
Flautista

Nota. La postura ladeada de los personajes combinada con la resolución del brazo más lejano al espectador crea la ilusión de profundidad y volumen.

Fuente: osirisnet.net¹.

Como vemos, el aparato artístico egipcio no busca imitar fielmente las cosas del mundo, sino construir fórmulas gráficas con capacidad para integrar gradualmente los diversos aspectos conquistados del entorno. En línea con Lessing y sus ideas acerca de la representación del movimiento en el ámbito de la pintura (1957), los gestos y las posturas de los personajes son diseñados a modo de síntesis visuales altamente significativas, que no coinciden exactamente con el instante real al que representan. Desde este punto de vista, observamos que los gestos de los personajes, a pesar de ser simplificaciones, logran representar satisfactoriamente la acción, es decir, el artista busca la optimización del gesto, su eficacia visual. En la siguiente imagen perteneciente a la tumba de Puiemra TT 39 (Fig. 5), vemos que todos los personajes se ponen al servicio de una doble tarea, la de generar los movimientos necesarios para sacar adelante el trabajo, y la de tratar de mantener el equilibrio corporal mientras desarrollan su actividad.

¹ Imágenes de la tumba disponibles en: (a) (*servienta*)

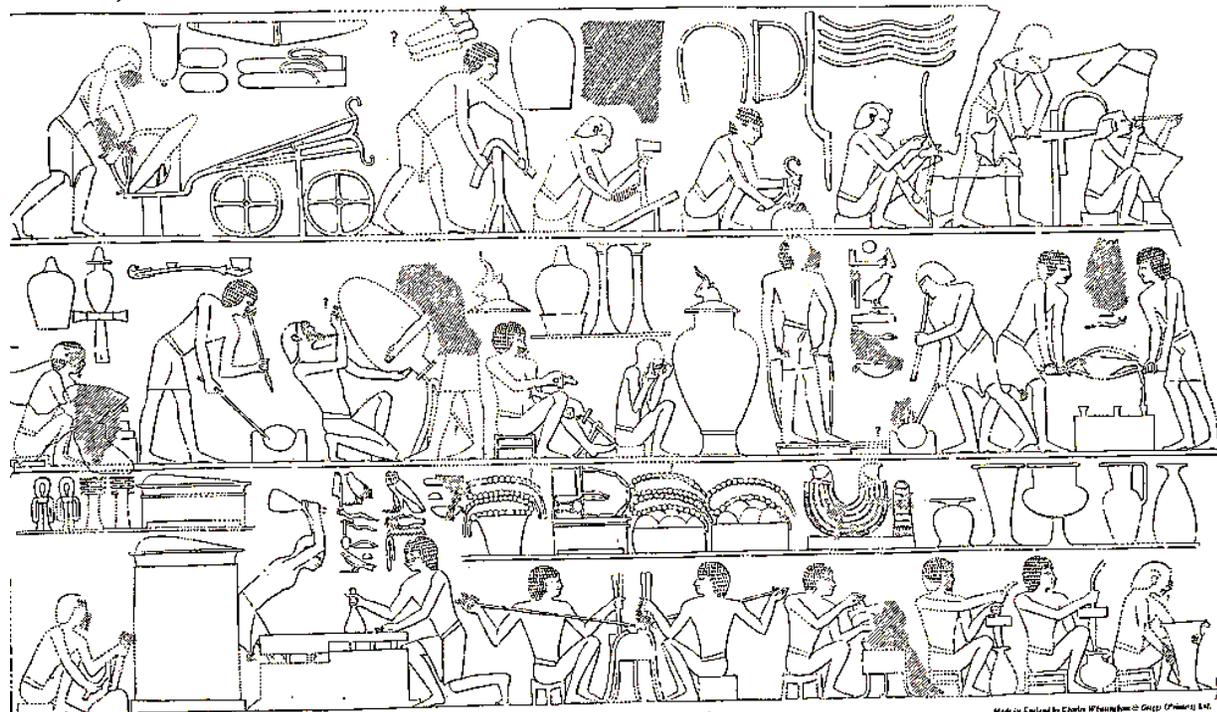
https://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/tombes/nobles/amenemhat82/photo/amenemhat82_bs_38046.jpg&lang=en&sw=1920&sh=1080 ;

https://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/tombes/nobles/amenemhat82/photo/amenemhat82_bs_38046.jpg&lang=en&sw=1920&sh=1080 (b) (*Arpista*)

https://osirisnet.net/popupImage.php?img=/tombes/nobles/amenemhat82/photo/amenemhat82_bs_38048.jpg&lang=en&sw=1920&sh=1080 ; (c) (*Flautista*)

https://osirisnet.net/popupImage.php?img=/tombes/nobles/amenemhat82/photo/amenemhat82_bs_38051.jpg&lang=en&sw=1920&sh=1080 (10/08/2021).

Figura 5. Trabajadores de la Tumba de Puiemra TT 39.



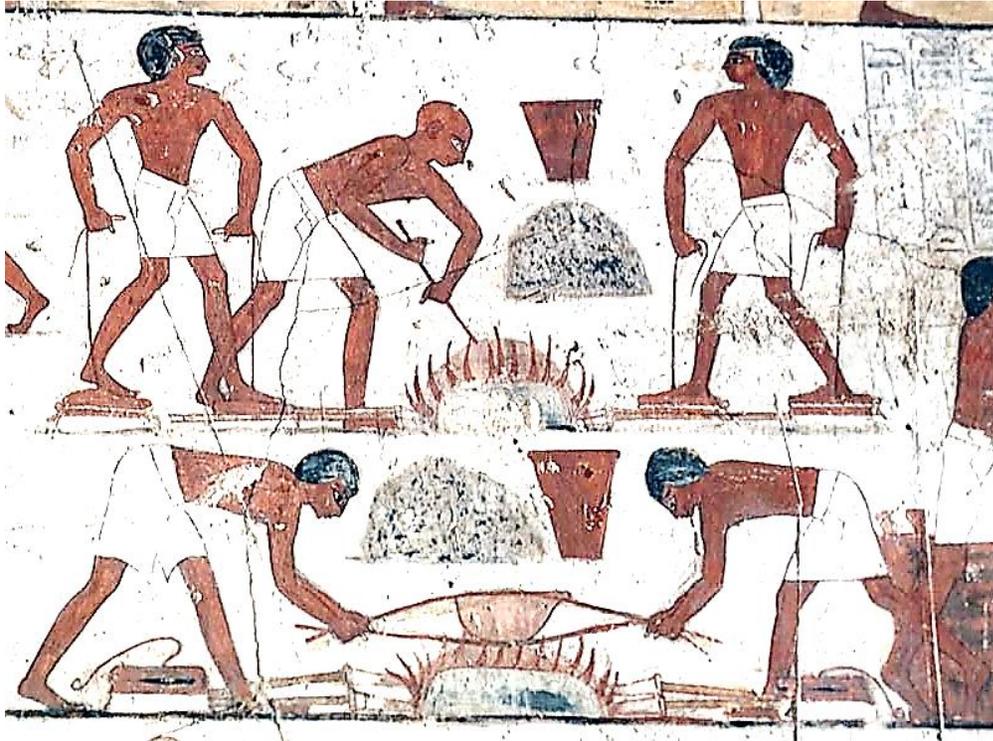
Nota: Escena de trabajo donde vemos una gran variedad de gestos en función de la actividad que se desarrolle.
Fuente: Davies, 1922, lám. XVIII.

En las escenas de faena, según explica Aldred (1994), existen diferentes repertorios de gestos según el trabajo de que se trate, de lo que podemos inferir que los trabajadores se especializan en determinadas labores.

3.4. El efecto civilizador del trabajo en el arte preamarniense

Otro aspecto destacable de las escenas de trabajo es la organización y la cooperación entre personajes. Un ejemplo de gran coordinación la hallamos en la Tumba de Rekhmire TT 100 (Davies, 1943, vol. 2, lám. LII), en una escena de fundición de metal que involucra varios personajes. Aquí todos trabajan juntos para lograr llevar a cabo esta delicada tarea en la que estar de acuerdo y sincronizados es esencial; mientras uno mantiene el fuego del horno; otros avivan las llamas mediante un sistema de fuelles sujeto a los pies. A la vez, otra pareja manipula el crisol que contiene el metal fundido con la ayuda de unas ramas (fig. 6).

Figura 6. Trabajadores de la Tumba de Rekhmire TT 100.



Nota. Organización y coordinación de los trabajadores para fundir el metal.
Fuente: osirisnet.net²

Los personajes están conectados a través de roles determinados, lo que les permite concatenar diversas actividades formando procesos de producción. En este sentido, la fuerza humana y animal son la base de la producción, dado que ambas son imprescindibles para actuar sobre la materia, siguiendo una lógica de destrucción-transformación. El despliegue de estas potencias biológicas ha sido uno de los motores principales del desarrollo, como se infiere del trabajo de Gordon Childe (1994), al introducir el concepto de revolución neolítica, urbana y metalúrgica, o Grimal, al contextualizar la importancia de la técnica en los momentos previos de la fase dinástica egipcia (2004, p. 27). Al recurso de la fuerza se añaden artilugios, herramientas y otros dispositivos dependientes de las fuentes de energía naturales como el sol, el agua o el viento (Berdichewsky, 2002, p. 120). El objetivo es aumentar la capacidad para transformar el entorno.

Sin embargo, y tal como nos narra el texto egipcio conocido como Sátira de los Oficios, en la versión de Serrano Delgado (1993, pp. 221-224), el trabajo, la manipulación de los materiales, así como el ambiente, son factores que provocan enfermedades en la comunidad trabajadora del antiguo Egipto, debido precisamente al esfuerzo físico y al cansancio provocado por la dureza de un trabajo mantenido en el tiempo (Ruiz y Pedraz, 2010). El trabajo es foco de enfermedad, y debido a esto, los trabajadores son denigrados por la élite (Maitland, 2018), lo que promueve diferencias irreconciliables entre pobres y ricos y entre campesinos y dueños de la tierra (Avdiev, 1986, p. 119; Zingarelli, 2007).

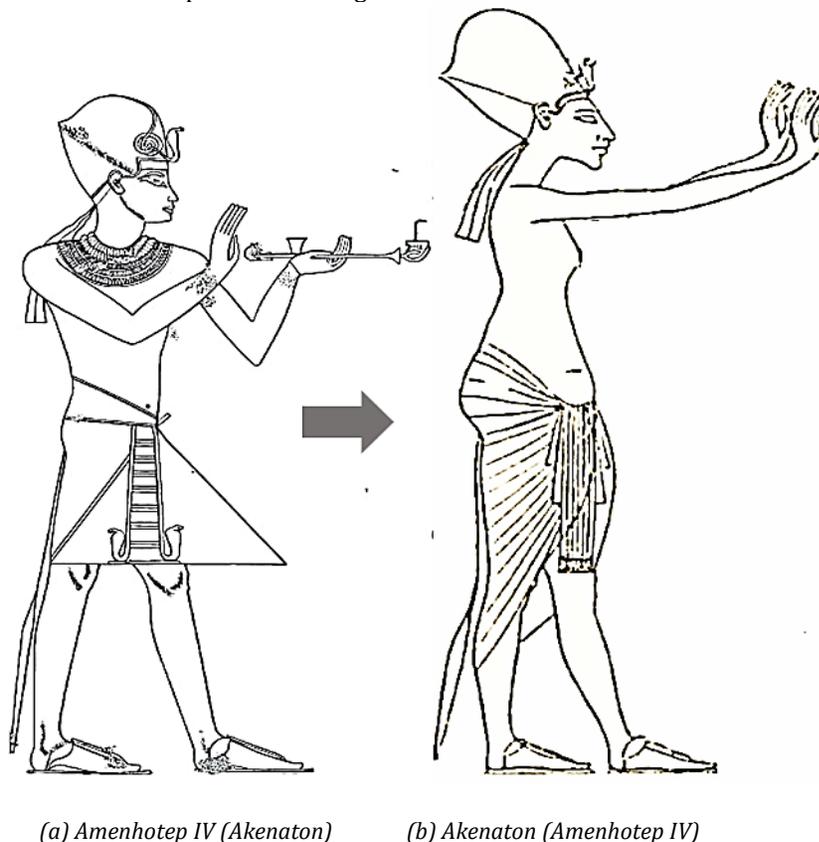
² Imagen disponible en https://osirisnet.net/popupImage.php?img=/tombes/nobles/rekhmire100/photo/rekhmire_tt100_bs_38552.jpg&lang=en&sw=1920&sh=1080 (10/08/2021).

4. El arte figurativo en el arte amarniense

4.1. Incorporación de improntas humanas

Con respecto al arte amarniense (1353-1336 a.C.), Akhenaton (llamado Amenhotep IV al principio de su reinado), como parte de su renovación religiosa, institucionaliza un tipo de gestualidad figurativa basada en el rediseño de la silueta y la incorporación de elementos figurativos novedosos (fig. 7).

Figura 7. Dos cánones diferentes de representación figurativa.



Nota. Akhenaton representado con el canon preamarniense y con el canon amarniense.

Fuente: (a) Nims, et al., 1980, lám. IX; (b) Davies, 1908, lám. XXXIII.

Este nuevo modelo figurativo va a representar a la monarquía y al resto de súbditos (Largacha, 2007, p. 352; Heffernan, 2010, p. 86) como muestran las escenas de la Tumba de Meryra I TA4, donde las figuras de Meryra I y su mujer presentan características corporales similares a las del propio Akenaton (fig. 8).

Figura 8. El modelo figurativo amarniense



Nota. Meryra I y su esposa comparten el mismo modelo figurativo (TA4).
Fuente: (a, b) Davies, 1903, láms. XXXVI, XXXVII.

En la figuración amarniense, algunas partes de la figura se sobredimensionan para aumentar la expresividad y el efecto dramático de la escena. Por ejemplo, llama la atención la forma general de *pera* y la acumulación de grasa en la barriga y en la zona gluteofemoral, lo que recuerda a los cuerpos femeninos de tipo androide.

Los personajes amarnienses tanto femeninos como masculinos dotados con estas características humanas denotan cierta feminidad, como atestiguan las imágenes del propio rey Akenaton y su esposa Nefertiti. De acuerdo con algunos investigadores, esta ambigüedad que acentúa lo femenino (Westendorf, 1936), podría deberse a la asociación entre el carácter divino del rey y la idea de fertilidad, dado que el dios amarniense venerado por Akhenaton, es padre y madre de la creación (Robins, 1993).

Por otro lado, también se incorporan elementos anatómicos de tipo muscular y óseo a la silueta canónica, lo que va a contribuir a estructurar la figura siguiendo la lógica del cuerpo humano. Para cohesionar todos estos elementos, los artistas utilizan la línea de forma flexible y orgánica, lo que supone un avance técnico-artístico. Este dominio de la línea no surge *exnovo*, dado que en ocasiones detectamos en tumbas de períodos anteriores, representaciones en las que la línea es muy descriptiva, como ya vimos anteriormente en la escena del porteador de papiros de la Tumba B3 de Ukh-hotp (hijo de Senbi). En este sentido, la labor figurativa en el arte amarniense ya no depende tanto del sistema de cuadrícula, que fue muy utilizado a lo largo de la Dinastía XVIII para construir modularmente la silueta. Ahora, dicha cuadrícula es más un apoyo secundario (Robins y Fowler, 1994, p. 108).

Una de las características anatómicas más llamativas del modelo amarniense es la configuración de las piernas. En la representación, las piernas se representan como si estuvieran afectadas por *hiperlaxitud*, una patología habitual en mujeres sobre todo asiáticas y africanas (Menéndez, 2005, p. 1). Se trata de una desalineación de las extremidades inferiores que provoca que el centro de gravedad cambie de lugar (Daza, 2007, p. 254). Esta particularidad está presente en prácticamente toda la figuración amarniense,

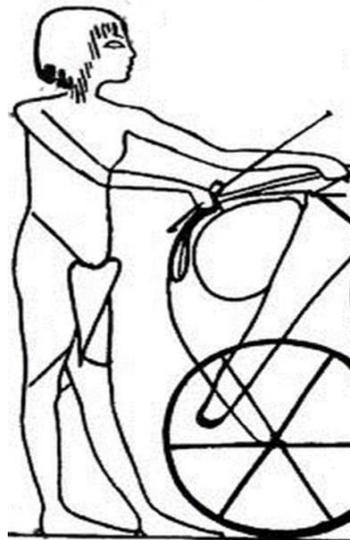
como puede verse por ejemplo en las escenas de la Tumba de Penthu TA 5 y en la Tumba de Mahu TA 9, por lo que no parece un problema físico sino a una convención artística del nuevo modelo (fig. 9).

Figura 9. El modelo figurativo amarniense.



(a)

Akhenaton y Nefertiti en la Tumba de Penthu TA 5



(b)

Personaje de la Tumba de Mahu TA 9

Nota. La familia real comparte modelo figurativo con otro personaje.

Fuente: (a, b) Davies, 1906, láms, V, XIX.

Las piernas curvadas hacia atrás, las rodillas y los tobillos son los puntos clave del diseño corporal, por lo que estos personajes parecen tan flexibles. En el cuerpo real, las piezas óseas implicadas en esta desalineación son la rótula en la rodilla, el astrágalo en los pies y el calcáneo en la zona del tobillo (Moreaux, 2005). Como podemos observar, la hiperlaxitud es un recurso gráfico que dota de elasticidad a la figura, y que cohesiona todas las partes de la misma. Como explica Donadoni, los personajes amarnienses son como un todo absoluto que se autoexplica y que tiene sentido completo (2002, p. 301).

Los pies también tienen un gran protagonismo en las representaciones del rey, al mostrarse anatómicamente detallados y ataviados con sandalias. En la representación, el artista dota de gran precisión anatómica a esta parte, lo que permite identificar algunas de las piezas óseas que reconoceríamos en el cuerpo real, y que son responsables del sostén del cuerpo, tales como los dedos o los metatarsos que son unas estructuras fuertes pero muy flexibles.

A lo largo del tiempo, los artistas egipcios han mostrado la parte interna del pie, pero sin diferenciar el derecho del izquierdo y viceversa. Pero en la Dinastía XVIII, los pies se representan con más precisión anatómica, primero en las escenas de las tumbas y luego en la escultura y el relieve. En cambio, en el arte amarniense podemos distinguir el pie izquierdo del derecho, especialmente en las figuras de la realeza (fig. 10).

Figura 10. Los pies en el arte amarniense.



Nota. El pie derecho se diferencia anatómicamente del pie izquierdo.

Fuente: Brooklyn Museum³.

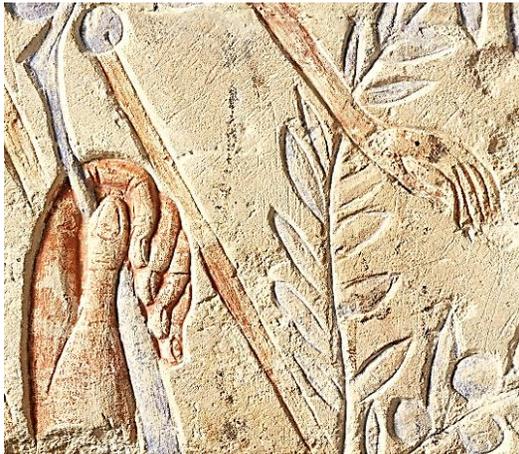
En períodos posteriores todavía persistirá esta característica en algunas tumbas de Deir el-Medina. En las escenas amarnienses, sirvientes y plebeyos no muestran pies detallados, aunque son una parte importante de su dinamismo y acción. En muchas ocasiones vemos a los sirvientes y otros personajes inmersos en multitud de movimientos (Donadoni, 2002, p. 301), como caminar, correr o saltar descalzos proyectando las puntas de los pies hacia el suelo.

También los brazos muestran una renovada expresividad, ya que son resueltos por el artista de forma proporcionada, lo que facilita situar imaginariamente algunos huesos. El húmero, el cúbito y el radio son piezas óseas que se dejan adivinar, y cuya funcionalidad contribuye a un movimiento global encadenado y coherente, lo que totaliza el dinamismo del personaje. Los brazos son los responsables de gran parte del movimiento, ya que se alzan hacia arriba para adorar al disco solar, o se extienden hacia delante en las audiencias con los súbditos. En las escenas, solemos ver los brazos por encima de la cintura sin tocar el cuerpo, lo que expande el espacio vital y agranda visualmente al personaje. Estas configuraciones que recuerdan a lo que se conoce en la literatura teatral como *cruz escénica*, es una gestualidad que garantizaba la máxima legibilidad frontal en el teatro español del Siglo de Oro (Mauro et al., 2011, p. 85).

Por su parte, las manos tienen un protagonismo similar al de los pies, y en ocasiones presentan dedos minuciosamente representados (Stevenson, 2000, p. 288). Si miramos con atención, podríamos incluso situar algunos de los huesecillos responsables de la movilidad, como los llamados huesos cortos del carpo (muñeca) y las falanges (dedos) (Moreaux, 2005) (fig. 11).

³ Imagen disponible en <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/78060> (11/08/2021).

Figura 11. Manos amarnienses.



(a)

Mano de Akhenaton



(b)

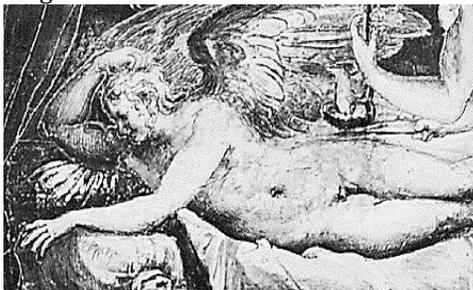
Mano amarniense

Nota. Representación de manos tendente al realismo anatómico.
Fuente: (a) Metropolitan Museum⁴; (b) Metropolitan Museum⁵.

En las escenas de arpistas (músicos que tocan arpas) de períodos anteriores y posteriores al arte amarniense, también podemos encontrar manos detalladas, aunque no tan precisas (Manniche, 1997, p. 204). El aumento de la expresividad a través de gestos y actitudes aumenta el efecto dramático de la escena (Donadoni, 2002; Aldred, 1994, p. 174). El dramatismo es un recurso utilizado en el arte para *superestimular* al observador, como afirman Ramachandran y Hirstein (1999).

En este sentido, la languidez expresiva de brazos y manos en las escenas amarnienses es similar a la observada en los brazos de la figuración grecorromana, cuyo repertorio gestual estudiado por Settis (2010a)⁶, codifica el brazo que rodea a la cabeza, atribuyéndole un significado relativo al sueño (fig. 12).

Figura 12. Los brazos en el arte de la Antigüedad.



(a)

Amor y Psique (detalle)



(b)

Júpiter y Antíope (detalle)



(c)

Ariadna dormida (detalle)

Nota. Los artistas grecorromanos también buscan expresar languidez con los brazos.
Fuente: (a) Amor y Psique⁷; (b) Júpiter y Antíope⁸; (c) Ariadna dormida⁹.

⁴ Imagen disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544057> (16/01/2020).

⁵ Imagen disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544675> (11/08/2021).

⁶ Salvatore Settis en una cátedra ofrecida en el Museo Nacional del Prado (Madrid) en 2010 *Las artes del diseño Parrasio, Zeuxis, Plinio y las funciones del dibujo en la tradición europea*, situó el origen del dibujo renacentista en el arte de la Antigüedad.

⁷ Imagen disponible en https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=15885 (06/02/2020).

⁸ Imagen disponible en <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062278> (06/02/2020).

⁹ Imagen disponible en http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3572 (06/02/2020).

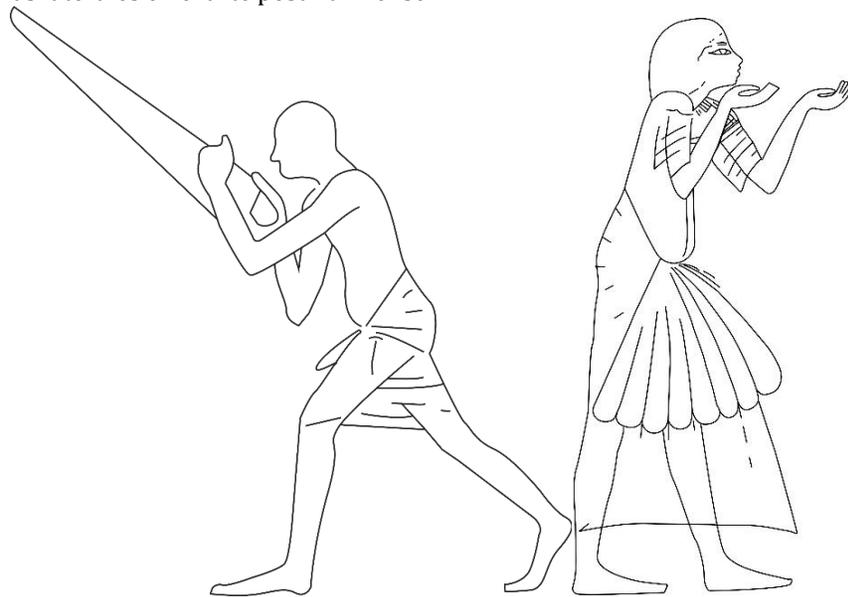
Así lo encontramos en varias obras que intentan recuperar el dibujo antiguo perdido, como el fresco de Perín del Vaga, titulado *Amor y Psique* (1545-1547) custodiado en Castel Sant' Angelo en Roma; la obra de Tiziano *Júpiter y Antíope*, un óleo sobre lienzo del Musée du Louvre en París; o el dibujo a pluma y tinta marrón que representa una Ariadna dormida (1496-1503), atribuida a Amico Aspertini, conservado en el British Museum de Londres, en el Departamento de Grabados y Dibujos.

5. La configuración en el arte postamarniense

5.1. Pervivencia del estilo amarniense

En un contexto generalizado de intento de restauración político-religiosa (Largacha, 1994; 2007; Donadoni, 2002; Wilkinson, 2011) en el que las estructuras religiosas sociopolíticas anteriores a Akhenaton se recuperan, tal y como se desprende del edicto promulgado por Horemheb (Kruchten, 1981, p. 253), se retoma el sistema de representación tradicional preamarniense cuyo efecto es la desaparición del manierismo promovido por Akenaton tiempo atrás. Sin embargo, se perpetúan algunas de sus características (Manniche, 1997, p. 245; Robins, 2008, p. 158) como por ejemplo las proporciones de las figuras, la distinción entre pie derecho y pie izquierdo o las barrigas que cuelgan, como atestiguan las figuras de la tumba de Neferhotep TT 49, considerada como de transición postamarniana (Pereyra, 2011, p. 18). En esta línea, Vivas (2016) propone que los artistas que trabajaron en la tumba de Neferhotep TT 49, quizás sean los mismos que trabajaron en Amarna. En la tumba de Neferhotep TT 49, los personajes en las escenas de trabajo se sitúan en ocasiones totalmente de lado. Aquí, un carpintero coge su serrucho con ambos brazos al empezar a cortar un tablón de madera (fig.13a).

Figura 13. Posturas laterales en el arte postmarniense.



(a) Carpintero

(b) Neferhotep TT 49

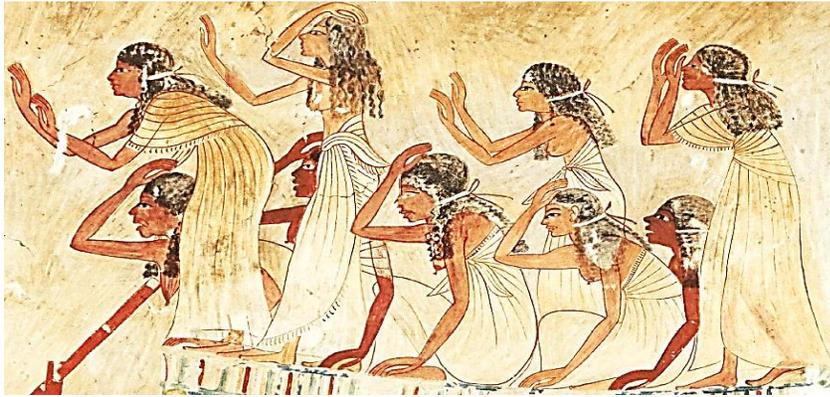
Nota. Las vistas laterales de las figuras aportan profundidad a la escena.

Fuente: (a, b) Davies, 1933, vol. 1, láms. XXVII, XL.

A veces la elite también presenta esta disposición, lo que nos refiere a la gran capacidad de adaptación del modelo figurativo estándar, de la que ya hemos hablado, y como muestra el propio Neferhotep TT 49 (fig.13b). Este giro hacia el lateral elimina la frontalidad al aportar otro parámetro, la profundidad. Si bien las posturas de lado no son del todo novedosas, puesto que las encontramos en escenas de diversas tumbas anteriores, lo cierto es que logra afianzarse tanto en figuras de la elite en el arte amarniense como en el postamarniense.

La disposición lateral también la encontramos en los personajes del cortejo fúnebre en las escenas de duelo de la tumba de Neferhotep TT 49. Aquí las figuras realizan grandes y variados aspavientos con los brazos en todas direcciones para expresar dolor (Vivas, 2017), lo que promueve la conexión con el espectador (Hofmann, 2004, p. 15) (fig. 14).

Figura 14. Personajes del cortejo fúnebre de Neferhotep TT 49.



Nota. Grupo de plañideras que muestran elementos físicos y actitudes tendentes al realismo.
Fuente: Davies, 1933, vol. 2, lám. IV.

En esta escena, las plañideras levantan los brazos y se tocan la cabeza con pesar, pero en otra imagen, ellas se inclinan hasta el suelo, probablemente para coger tierra y echársela por encima en señal de duelo (fig. 15).

Figura 15. La expresividad de los brazos en las figuras del cortejo fúnebre de Neferhotep TT 49.



Nota. Grupo de plañideras que muestra elementos físicos y actitudes tendentes al realismo.
Fuente: Davies, 1933, vol. 1, lám. XXI.

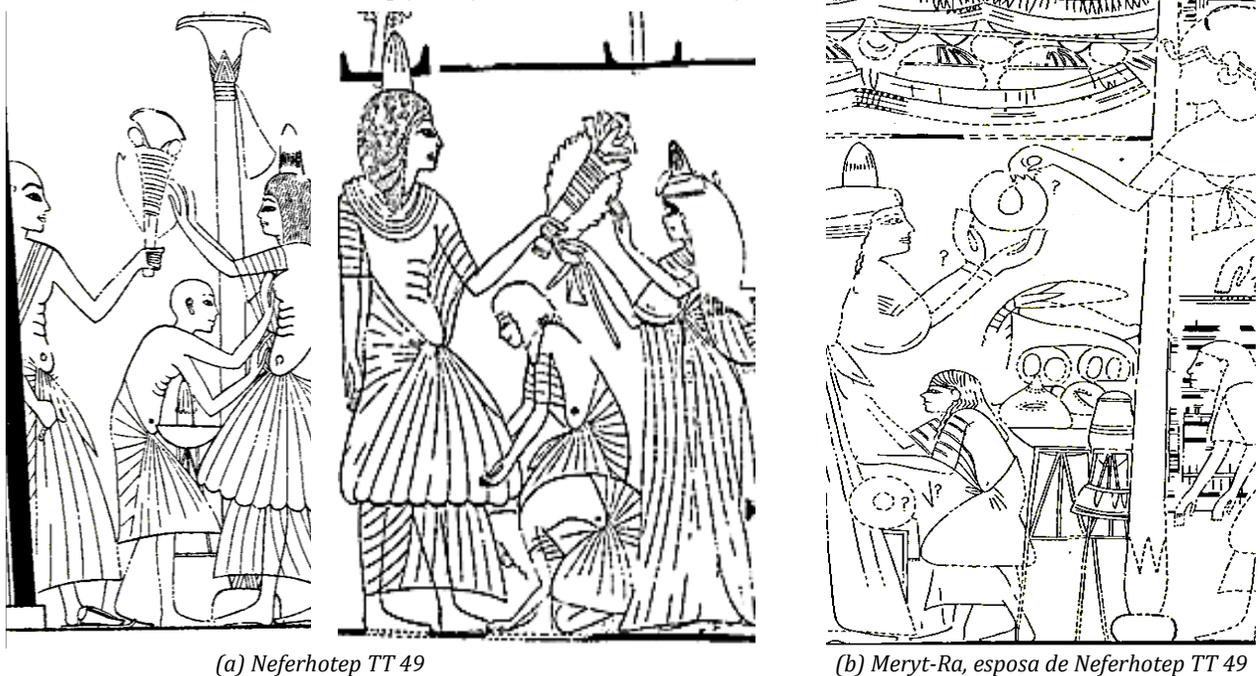
La tierra es un elemento que puede ser utilizado como parte del ritual funerario, según indica Vivas (2017, p. 1103) y Davies (1933, vol. 1, pp. 39-40). Para los egipcios, griegos, árabes y otras sociedades antiguas, esparcir ceniza (del latín cinis, "polvo"), en la cabeza es un gesto de luto y humildad (Floristán, 2007, p. 82). Es una muestra de lo que conocemos como *moral arcaica*, el sistema de pensamiento propio de la Antigüedad, cuando aún no existe el perdón como institución (Valcárcel, 2010). La ceniza simboliza el remordimiento y la penitencia (Valcárcel, 2010, p. 46), y es además, un recordatorio de los peligros de la vida y una constatación de que finalmente volveremos a la tierra. Los brazos, como ya

hemos visto en el arte amarniense y más tarde en el arte grecorromano, son elementos relacionados con una especie de languidez fatal, es decir, los brazos hacia atrás en contextos de angustia van a pasar a la Historia del Arte a través de representaciones relacionadas con la muerte, como explica Settis (2010b, c).

Por otra parte, asistimos al deterioro gradual de la creencia en el Más Allá durante el período postamarniense (Largacha, 1995, p. 196), una circunstancia que es paralela al aumento de la complejidad visual en la figuración. Frente a lo divino, a lo mitológico, el factor humano gana presencia. En el arte postamarniense, por ejemplo, los súbditos de mayor rango, como los funcionarios, reducen la distancia física y aumentan su tamaño con respecto al rey. Esto ha sido interpretado como el detrimento del concepto divino de la monarquía frente a otro más terrenal (O'Connor, 1983, p.204; Clayton, 2006). La figuración de Neferhotep TT 49 y su esposa Meryt-Ra sigue esta lógica de aumento de la individualidad, que es utilizada por la pareja para reivindicar sus privilegios ante la realeza, mediante la representación de los logros alcanzados por sus antepasados (Pereyra, 2011, p. 23).

En estas escenas, el matrimonio se hace representar dando y recibiendo regalos con el fin de indicar su capacidad para la gestión y la producción de bienes (fig. 16).

Figura 16. El matrimonio de Neferhotep y Meryt Ra TT 49 recibiendo y dando dones



Nota. (a) Neferhotep recibe un ramo de flores de Amon que luego ofrece a su esposa; (b) La reina ofrece un regalo a Meryt-Ra.

Fuente: (a, b) Davies, 1933, vol. 1, láms. XIV, XLI.

De esta manera Neferhotep TT 49 plantea en clave performativa, un contexto formalmente político, un entramado civilizado donde hacer valer las propias prerrogativas sociales y profesionales que han de ser necesariamente refrendadas por la monarquía, por el estado.

En las imágenes de la tumba TT 49, detectamos al menos dos tipos de dinámicas gestuales diferentes. En primer lugar, las relativas a los trabajadores y a las actividades del sector productivo (Pereyra, 2011). Se trata de labores que obedecen a la lógica del suministro y al abastecimiento. En estas escenas de trabajo, los personajes son altamente funcionales porque están dotados de una serie de características corporales que los convierten en agentes prácticos y utilitarios; también se muestran eficaces dado que están diseñados para lograr los objetivos que les son encomendados; y por último, son eficientes, una característica referida a la disposición y la voluntad de lograr dichos objetivos, que se alinean a los del propietario de la tumba. En segundo lugar, los gestos de la élite están relacionados con el circuito de la

riqueza (Gestoso, 2002, p. 186), y consisten en canalizar la producción de bienes de prestigio (Helms, 1993; Warburton, 1997) y servicios. En estas tareas de gestión, se vinculan los distintos sectores de la población mediante estrategias de patronazgo o acciones que responden a la reciprocidad de dar y recibir (Campagno, 2006), o lo que es lo mismo, *el don y el contradón* (Graziano, 1975; Schneider, 1977).

La evidenciación de este entramado nos refiere a las relaciones dadas en la sociedad egipcia dentro de cada sector de la población, donde se promueven actitudes adecuadas y decorosas entre unos y otros (Tefnin, 1979; Galán, 1994; Bryan, 1996; Hartwig, 2003), aunque no tanto en un sentido moral o ético, sino en relación a la potencia y a la capacidad para mantener la producción y crear riqueza.

6. Conclusiones

Los artistas egipcios no representan el cuerpo directamente del natural, aunque los primeros modelos figurativos del arte rupestre pudieron ser creados mirando un cuerpo in situ o recordándolo más tarde en el momento de dibujar. En el período dinástico, se utilizan técnicas gráficas para elaborar modelos estandarizados en dos dimensiones, y la figura, al alcanzar la estabilidad técnica, se va a convertir en un modelo estable, en una institución central en el arte y la visualidad egipcias. Sin embargo, la representación del cuerpo en movimiento es un problema gráfico a resolver, por lo que es uno de los aspectos que logra un gran desarrollo a partir de las innovaciones técnico-gráficas durante el período preamarniense.

A través de un análisis preiconográfico, pudimos determinar algunos de los elementos que fueron desarrollados especialmente en la figuración de la segunda mitad de la Dinastía XVIII. El diseño gestual, los tipos de dinamismo, la acción o las proporciones, entre otros, forman modelos de configuración humana. En este caso distinguimos dos amplios grupos de acciones en función del despliegue físico muscular, el de la elite y el de los trabajadores. El movimiento de los trabajadores nos ofrece una visualidad más antropológica y física, lo que disminuye su carácter de escritura, una particularidad que sin embargo permanece en las figuras de la elite. En este sentido, al institucionalizarse las innovaciones técnico-artísticas en el arte amarniense, y al utilizarse para representar a la familia real, la frontera se desdibuja entre ambos tipos de personajes, aunque no desaparece. Y si bien no vemos al rey realizando grandes dinanismos como el resto de los súbditos, él y su familia sí muestran movimientos más moderados, pero igualmente humanos.

El aumento de la realidad física humana en la figuración, evidencia el auge de un sentido artístico basado en la representación de estructuras articulares y musculares, tal y como veremos más tarde en el período grecolatino. Este realismo no se basa en la representación objetiva de los objetos tal y como son, sino que persigue conceptualizar gradualmente nuevos aspectos de la realidad. Desde este punto de vista, los artistas egipcios buscan completar la idea de cuerpo utilizando todos los recursos que la bidimensionalidad les ofrece, sugiriendo y creando la ilusión de magnitudes u otros elementos que no son propios del medio pictórico, como el volumen o la profundidad.

En este sentido, la figura egipcia es un sistema activo que se transforma, y en su transformación técnico-artística, avanza hacia representaciones cada vez más explicativas de la lógica del mundo y su funcionamiento, como es la condición volumétrica de los cuerpos y su realidad anatómica. Con estas transformaciones, las figuras van generando más ideas sobre el ser humano, por lo que son productoras de significados, especialmente en un contexto en el que son cada vez menos míticas y más racionales.

En el arte postamarniense, el manierismo expresivo de Akhenaton desaparece, pero perviven algunas técnicas de representación como el gusto por los detalles anatómicos, los escorzos, el volumen, la profundidad, las posturas de lado, etc., que los artistas siguen utilizando para solucionar algunos de los problemas que la representación del cuerpo plantea. Y aunque las diferencias entre elite y trabajadores vuelven a ser más nítidas, en algunas ocasiones las figuras de importantes funcionarios como Neferhotep y su mujer (TT 49), presentan configuraciones poco canónicas para su estatus.

En un segundo nivel iconográfico, vimos que la representación del movimiento, al menos puede tener dos finalidades. Por un lado, un fin transformador, esto es, los personajes con su actividad tienden a modificar el medio en el que se desenvuelven en virtud de sus necesidades. Por otro lado, el movimiento

tendría un fin relacional, es decir, los personajes necesitan establecer y mantener relaciones con otros personajes para la pervivencia del entramado social que legitima su rol.

Ya en un nivel iconológico, tratamos de incidir en estas ideas de transformación, producción y rol, y en este sentido, la representación de los gestos responde a unas actividades productivas y relacionales muy concretas, por lo que los individuos representados desarrollan roles específicos dentro de un grupo social determinado. Estos grupos parecen funcionar a modo de engranaje perfectamente engrasado, para responder a los fines de la élite funcionarial, y en definitiva, para dar respuesta a la necesidad del estado. El artista, a veces, en escenas de *dar y tomar*, como vimos en la tumba de Neferhotep TT 49, se decanta por las posturas ladeadas en lugar de la canónica con los hombros de frente. La postura ladeada permite un contacto más fluido y directo entre personajes, lo que facilita las relaciones.

Los personajes no son individuos aislados e inconexos, son parte integrante de un todo, en el que cada uno ha de mostrar un comportamiento moralmente adecuado en función de su rol. Así se presenta la clase social a la que pertenece determinado personaje y su papel dentro del conglomerado productivo. A partir de ahí podríamos atribuir a la figuración un gran poder civilizatorio que emana de la escenificación de ciertos patrones de comportamiento y de conducta que son acordes a un orden social establecido. Estas imágenes cargadas de sentido, son contempladas por familiares y amigos, y por los propios artistas que visitan la tumba para inspirarse. Todos ellos son los observadores de estas escenas repletas de ideología institucional.

Observar la acción y el movimiento de los personajes nos puede aportar algunas de las claves que operan en el orden social y civil. Reflejar este orden tendría por objetivo garantizar la continuidad de la lógica estatal, como antídoto contra el caos. Un orden que además modificaría sutilmente el fundamento de la civilización al situar al hombre y su comportamiento en el centro del universo visual, desplazando así lo mítico en favor de lo humano, en el ámbito de las escenas privadas de Tebas y Amarna durante la Dinastía XVIII.

Referencias

- Aldred, C. (1994). *Egyptian Art: In the Days of Pharaohs, 3100-320 BC*. Thames and Hudson.
- Avdiev, V. (1986). *Historia económica y social del Antiguo Oriente. El Egipto faraónico*. Akal.
- Berdichevsky, B. (2002). *Antropología social: introducción*. Lom Ediciones.
- Blackman, A. M. (1915). *The rock tombs of Meir. Part II. The tomb-chapel of Senbi's son Ukh-Hotp (B, No. 2)*. Egypt Exploration Fund.
- Bryan, B. M. (1996). The Disjunction of Text and Image in Egyptian Art. En P. der Manuelian (Ed.). *Studies in honor of William Kelly Simpson* (pp. 161-168). Museum of Fine Arts.
- Bueno, G. (1991). *Primer ensayo sobre las categorías de las ciencias políticas*. Cultural Rioja.
- Campagno, M. P. (2006). De los modos de organización social en el Antiguo Egipto. Lógica de parentesco, lógica de Estado. En M. P. Campagno (Ed.). *Estudios sobre parentesco y estado en el antiguo Egipto* (pp. 15-50). Universidad de Buenos Aires y Ediciones del Signo.
- Childe, G. (1994). *El nacimiento de las civilizaciones orientales*. Planeta de Agostini.
- Clayton, P. A. (2006). *Chronicle of the Pharaohs: The Reign-by-reign Record of the Rulers and Dynasties of Ancient Egypt*. Thames & Hudson.
- Davies, N. de G. (1903). *The Rock Tombs of El-A'marna. Part I. The tomb of Meryra*. Egypt Exploration Fund.
- Davies, N. de G. (1906). *The Rock Tombs of El-A'marna. Part IV. The tomb of Pentu, Mahu and others*. Egypt Exploration Fund.
- Davies, N. de G. (1908). *The Rock Tombs of El-A'marna. Part V. Smaller Tombs and Boundary Stelae*. Egypt Exploration Fund.
- Davies, N. de G. (1922). *The tomb of Puyemré at Thebes*. The Metropolitan Museum of Art.
- Davies, N. de G. (1933). *The tomb of Nefer-hotep at Thebes. Volume I*. The Metropolitan Museum of Art.
- Davies, N. de G. (1943). *The tomb of Rekh-mi-Rē at Thebes. Volume I*. The Metropolitan Museum of Art.
- Davis, W. (1984). Representation and knowledge in the Prehistoric rock art of Africa. *African Archaeological Review*, 2(1), 7-35.
- Daza, J. (2007). *Evaluación clínico-funcional del movimiento corporal humano*. Editorial Médica Panamericana.
- Donadoni, S. (2002). *El arte egipcio*. Akal.
- Dziobek, E. (1992). *Das Grab des Ineni: Theben Nr. 81*. Philipp von Zabern.
- Engels, F. (2019). *Dialéctica de la naturaleza*. Greenbooks editore.
- Fischer-Elfert, H. W. (2005). Sedentarism and Nomadism as Criteria of Ancient Egyptian Cultural Identity. En S. Leder, & B. Streck (Eds.). *Shifts and Drifts in Nomad Sedentary Relations* (pp. 327-349). Reichert.
- Floristán, C. (2007). *Diccionario abreviado de liturgia*. Verbo Divino.
- Galán, J. M. (1994). Bullfight Scenes in Ancient Egyptian Tombs. *The Journal of Egyptian Archaeology*, 80(1), 81-96. <http://dx.doi.org/10.2307/3821852>
- Gayubas, A. (2006). Guerra, parentesco y cambio social en las sociedades sin Estado del valle del Nilo prehistórico. En M. Campagno (Ed.). *Estudios sobre parentesco y Estado en el Antiguo Egipto* (pp. 51-73). Universidad de Buenos Aires.
- Gestoso, S. G. (2002). Atonismo e imperialismo. *DavarLogos*, 1(2), 163-187.
- Graziano, L. (1975). *A Conceptual Framework for the Study of Clientelism*. Western Societies Program, Occasional Papers (Nº 2). Cornell University.
- Grimal, N. (2004). *Historia del Antiguo Egipto*. Akal.
- Hartwig, M. K. (2003). Style and visual rhetoric in Theban Tomb Painting. En Z. A. Hawass (Ed.). *Egyptology at the Dawn of the Twenty-first Century: Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists, Cairo, 2000* (pp. 298-307). American University in Cairo Press.
- Hartwig, M. K. (2015). Style. En M. Hartwig (Ed.). *A Companion to Ancient Egyptian Art* (pp. 39-59). John Wiley & Sons Ltd.
- Heffernan, G. (2010). *Royal Images in Private Tombs at Thebes in the Early Ramesside Period*. University of Birmingham, Institute of Archaeology and Antiquity, College of Arts and Law.
- Helms, M. W. (1993). *Craft and the Kingly Ideal: Art, Trade, and Power*. University of Texas Press.

- Hofmann, E. (2004). *Bilder im Wandel: die Kunst der ramessidischen Privatgräber*. Philipp von Zabern.
- Kruchten, J. M. (1981). *Le décret d'Horemheb: traduction, commentaire épigraphique, philologique et institutionnel*. Editions de l'Université de Bruxelles.
- Largacha, A. (1994). Los últimos años del período amarniense. *Espacio Tiempo y Forma*, 0(7), 41-63. <http://dx.doi.org/10.5944/etfii.7.1994.4233>
- Largacha, A. (1995). Atón, Ajenatón y Nefertiti. Algunas reflexiones sobre la religión Amarniense. *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, 0, 187-198.
- Largacha, A. (2007). *Historia antigua de Egipto y del Próximo Oriente*. Ediciones AKAL.
- Lessing, G. (1957). *Laocoonte ó sobre los límites de la pintura y la poesía*. Iberia.
- Maitland, M. (2018). Dirt, purity, and spatial control: anthropological perspectives on Ancient Egyptian Society and Culture in the Middle Kingdom. *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, 17, 47-72.
- Manniche, L (1997). *El arte egipcio*. Alianza Editorial.
- Martín, L. C. (2014). *El valor de la Axiología. Crítica a la Idea de Valor y a las teorías y doctrinas de los Valores*. Pentalfa.
- Martín, L. C. (2018). *Filosofía de la técnica y de la tecnología*. Pentalfa.
- Mauro, K., Larios Ruiz, S. y Cervantes, C. A. (2011). *Alcances y límites de una perspectiva canónica. La Actuación entre las nociones de representación y de interpretación*. Artezblai.
- Menéndez, F. (2005). De la laxitud a la hipermovilidad articular. *Revista Cubana de Reumatología: RCuR*, 7(7), 7-12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4940607> (30/01/2020).
- Midant-Reynes, B. (2003). *Aux Origines de l'Égypte. Du Néolithique a l'émergence de l'État*. Fayard.
- Moreaux, A. (2005). *Anatomía artística del hombre* (Vol. 1). Capitel editores.
- Nims, C. F., Vries, C. E. de, Hughes, G. R., Larkin, D. B., Lesko, L. H., Wilson, J. A., Greenert, L., Huxtable G., Barnwell, M. J., Coleman, R. H., & Romer, J. (1980). *The Tomb of Kheruef. Theban Tomb 192*. The Oriental Institute of the University of Chicago.
- O'Connor, D. (1983). *Ancient Egypt: A Social History*. Cambridge University Press.
- Pereyra, M. V. (2011). El gran templo de Amón en la tumba de Neferhotep (TT49). *Revista del Instituto de Historia Antigua Oriental*, 17, 17-26. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/rihao/article/view/170/172>
- Quibell, J. E. y Green, F. W. (1902). *Hierakonpolis. Part II*. William Clowes and Sons.
- Ramachandran, V., & Hirstein, W. (1999). The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6(6-7),15-51. http://www.dgp.toronto.edu/~hertzman/courses/csc2521/fall_2007/ramachandran-science-art.pdf
- Robins, G. (1994). On Supposed Connections between the "Canon of Proportions" and Metrology. *The Journal of Egyptian Archaeology*, 80, 191-194. doi:10.2307/3821862
- Robins, G. (1993). The Representation of Sexual Characteristics in Amarna Art. *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*. (23), 29-41.
- Robins, G. (2008). *The Art of Ancient Egypt*. Harvard University Press.
- Robins, G., & Fowler, A. S. (1994). *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*. University of Texas Press.
- Rodríguez de la Flor, F. (1995). *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*. Alianza Editorial.
- Ruiz, M. y Pedraz, M. P. (2010). *Enfermar en la Antigüedad*. Editorial UNED.
- Schäfer, H. (1986). *Principles of Egyptian Art*. Griffith Institute.
- Schneider, J. (1977). Was there a Precapitalist World-System?. *Peasant Studies*, 6(1), 20-29. <https://irows.ucr.edu/cd/books/c-p/chap2.htm>
- Serrano, J. (1993). *Textos para la historia antigua de Egipto*. Cátedra.
- Settis, S. (2010a). *Las artes del diseño: Parrasio, Zeuxis, Plinio y las funciones del dibujo en la tradición europea. La línea de Parrasio. Estrategias del dibujo. 1*. [Vídeo] Museo Nacional del Prado. <https://www.youtube.com/watch?v=MJMfxMmCyiE&t=466s>
- Settis, S. (2010b). *Las artes del diseño: Parrasio, Zeuxis, Plinio y las funciones del dibujo en la tradición europea. La línea de Parrasio. Estrategias del dibujo. 3*. [Vídeo] Museo Nacional del Prado. <https://www.youtube.com/watch?v=25cSB2wnKcg>

- Settis, S. (2010c). *Las artes del diseño: Parrasio, Zeuxis, Plinio y las funciones del dibujo en la tradición europea. La línea de Parrasio. Estrategias del dibujo. 4.* [Vídeo] Museo Nacional del Prado. https://www.youtube.com/watch?v=-Lv8op0re_Y&t=2s
- Smith, S. (1996). *Anatomía, perspectiva y composición para el artista.* AKAL.
- Stevenson, W. (2000). *Art and Architecture of Ancient Egypt.* Ediciones Cátedra.
- Tefnin, R. (1979). Image et histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne. *Chronique d'Égypte*, 54(108), 218-244. <http://dx.doi.org/10.1484/J.CDE.2.308510>
- Tefnin, R. (1994). Réflexions sémiologiques sur l'image égyptienne ancienne. *Degrés: revue de synthèse à orientation sémiologique*, 22, (79-80), 2-15.
- Valcárcel, A. (2010). *La memoria y el perdón.* Herder Editorial.
- Verbovsck, A. (2015). Reception and Perception. En M. Hartwig (Ed.). *Companion to Ancient Egyptian Art* (pp.141-154). Willey Blackwell.
- Velayos, J. (2007). *Anatomía de la Cabeza.* Ed. Médica Panamericana.
- Vivas I. (2016). Egyptian artists in the New Kingdom: Travelling artists and travelling ideas?. En J. M. Chyla, J. Dębowska-Ludwin, C. Walsh, K. Rosińska-Balik (Eds.). *Current Research in Egyptology 2016. Proceedings of the Seventeenth Annual Symposium Jagiellonian University* (pp. 107-120). Oxbow books.
- Vivas I. (2017). ¿Los hombres también lloran? Representaciones masculinas en actitudes de duelo del Reino Nuevo. En L. Burgos Bernal, A. Pérez Largacha, I. Vivas Sáinz (Eds.). *Actas del V Congreso Ibérico de Egiptología* (pp. 1093-1108). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Warburton, D. (1997). *State and Economy in Ancient Egypt.* University Press Fribourg.
- Westendorf, W. (1936). *Amenophis IV in Urgottstalt.* Pantheon XXI
- Wilkinson, T. A. H. (2011). *Auge y caída del antiguo Egipto.* Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Winkler, H. A. (1938). *Rock-Drawings of Southern Upper Egypt, I.* Oxford University Press.
- Winkler, H. A. (1939). *Rock-Drawings of Southern Upper Egypt, II.* Oxford University Press.
- Zingarelli, A. (2007). Propiedad familiar y economía campesina en el Egipto Antiguo, en *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia* (pp. 1-19). Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán.