

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Artistas de la escuela de Amarna en Tebas (TT49).

Alzogaray, Norma Cristina y Vera, María Silvina (UNT).

Cita:

Alzogaray, Norma Cristina y Vera, María Silvina (UNT). (2007). *Artistas de la escuela de Amarna en Tebas (TT49)*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/789>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI Jornadas interésuelas /Departamento de Historia, Tucumán del 19 al 21 de Septiembre

Título: “ARTISTAS DE LA ESCUELA DE AMARNA EN TEBAS (TT 49)”

Mesa temática abierta:

Universidad: Universidad nacional de Tucumán – Facultad de Artes, Instituto de Arte y Cultura del Oriente Antiguo

Autores: Profesor Asociado, Lic. Norma C. Alzogaray

Profesor Adjunto, Lic. María Silvina Vera (UNT)

Introducción

El arte egipcio fue un importante herramienta que sirvió tanto al estado político como al religioso para preservar el orden real como el orden divino, y fue en este marco donde la demanda de las representaciones plásticas fue muy importante desde época temprana.

Sus autores son artesanos del poder y es en el poder donde se marcaran las pautas y las convenciones del arte, siempre reflejadas a través de los decretos reales¹ impartiendo desde allí los lenguajes propios que determinaban no solo los recursos formales sino también los recursos plásticos de las representaciones. Muchas de las imágenes-símbolos que forman parte de la producción icónica de este pueblo, escapan hoy en día a nuestro total entendimiento y para poder acceder a su comprensión debemos realizar todo un proceso de captación y reelaboración de las mismas. Para cualquier observador del antiguo Egipto estas constituían su lenguaje común que se mantuvo con muy pocas alteraciones a lo largo de toda su civilización. Este lenguaje codificado comprensible tanto por un dignatario del Reino Antiguo, como por su homólogo dos milenios después, nos demuestra que tanto la forma artística como el mensaje que con ella se expresaba mantuvieron su comprensibilidad a lo largo de los siglos².

Podemos entender la permanencia de los códigos del antiguo Egipto a través de los postulados de la gestalt que ha demostrado que las formas conocidas se perciben mejor que las desconocidas, esta economía psíquica nos permite entender la vigencia histórica de las normas de cada cultura, que garantiza la producción de imágenes canónicas fácilmente reconocibles y familiares, legitimadas por los códigos de representación colectivamente aceptados por los miembros de esa sociedad. Por lo tanto en cada época las normas imperantes han

¹ Como lo muestra el texto conservado en el rollo de cuero de Berlín (Kemp 1996: 134-135)

² Por ejemplo, podemos tomar el sistema o ley de máxima representación para las figuras, que en el caso de las figuras humanas, la percepción que el artista egipcio tenía de las formas de la naturaleza se derivaba de la fusión de varios aspectos asentados en la serenidad de su mente, no captados como revelación instantánea por el ojo.

Acorde a estos principios veremos que la figura humana responde a una visión integradora de las vistas frontales y laterales del cuerpo humano, representando así el concepto de hombre. El artista deconstruye la figura humana para luego volver a construirla de manera racional e inalterable, tomando de cada parte del cuerpo los elementos más representativos, mostrándolos de la manera más completa posible, de allí surgen las imágenes que caracterizan a este arte: las figuras se muestran con la cabeza de perfil, el ojo y los hombros de frente, el torso y las caderas de tres cuartos perfil y las piernas de perfil absoluto.

homogeneizado las representaciones icónicas³. Podemos decir entonces que la imagen es un producto social e histórico que nos da información acerca del mundo percibido visualmente de un modo codificado por cada cultura y que en el antiguo Egipto se cumplen totalmente estos postulados.

Si Revisamos el proceso del arte en Egipto, encontramos que este arte al que llamamos conceptual, fundamenta su contenido a lo largo de su historia y que al manifestarse como producto social no escapa de reinventarse continuamente, surgiendo ante esto estilos⁴ diferentes, esto es, sumar a la norma original nuevos elementos que reconstruyen nuevos modos de expresión convirtiéndose en elementos fundamentales para el significado de las imágenes .

Teniendo en cuenta lo señalado el arte como producto social observamos que en los diferentes períodos históricos de Egipto el arte tuvo sus propios sellos y sus propias escuelas, predominando determinada iconografía y resoluciones plásticas que respondían de alguna manera a las diferentes ideología o presupuestos políticos o religiosos de cada momento.

Podemos revisar que en el Reino Antiguo hubo un extremado sometimiento a los cánones establecidos permitiéndonos reconocer posteriormente búsquedas diferentes que van desde una pura tradición menfita, con la idealización de la figura humana, a otros estilos más conceptuales con figuras desproporcionadas del estilo tebano de inicios del Reino Medio sumando una nueva visión de las formas y los diseños. En el Imperio Nuevo, alrededor del 1350 a.C. con la figura de Amenofis IV, Akhenatón, se produce una revolución no solo religiosa sino artística donde ésta se aparta del estilo tradicional para dar un nuevo estilo, diferenciándose particularmente, en las proporciones de las figuras especialmente en la familia real, como los rasgos de los mismos y la técnicas de ejecución. Concluida la reforma amarniana se produce la restauración de las antiguas normas lo que supuso la desaparición de la Escuela de Amarna y con ello el desmantelamiento de los talleres y la disgregación de sus artistas. No se cuentan con registros o fuentes escritas que aclaren sobre el destino de los artistas amarnianos, por lo que debemos

³ Definiríamos a una imagen icónica como una modalidad de comunicación visual que representa de manera plástica simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno que se convierte en soporte de comunicación entre épocas, lugares y sujetos distintos. Esto muestra que la singularidad de la imagen icónica reside en que es una representación transitiva y reflexiva: transitiva porque representa algo con sus formas y colores, y reflexiva porque se representa así misma, entonces toda imagen es a la vez un soporte físico de información y una representación icónica. Gubern Roman, "Del bisonte a la Realidad virtual", Anagrama, Barcelona 1996.

⁴ Tomamos el concepto de estilo como principio organizador. Forma, expresión, cualidad, relaciones o elementos que se mantienen constantes a través de las manifestaciones del arte de un individuo, grupo, sociedad o cultura. Cualidad inherente a la obra de arte que permite su ubicación histórica en el espacio y en el tiempo. (Crespi I-Ferrario J.,1989).

buscar su presencia en el hacer mismo, las obras. Una fuente que si bien no cuenta con los registros de sus autores materiales podemos descubrir su presencia por el estilo de ejecución.

Autores como Aldred, Manniche, Robin, afirman que la tradición amarniana continua en forma posterior dejando su impronta en todo el arte egipcio y que ya no se vuelve a la tradición ortodoxa con todo su rigor. La única manera de continuar esta tradición es a través de los artistas que la practican. Lo que nos hace plantear la hipótesis que los artistas amarnianos se desplazaron hacia Tebas como a otras regiones de Egipto y contribuyeron en la decoración de las tumbas de finales del la dinastía XVIII. Un ejemplo claro lo encontramos en la tumba de Neferhotep (TT49) en donde se observa la mano de obra amarniana fusionada con la mano de obra tebana claramente diferenciada una de otra.

Para poder llegar a una conclusión sobre nuestra hipótesis hemos tomado como elemento de análisis dos tumbas de nobles pertenecientes a Neferhotep⁵ (TT49)⁶ funcionario de Ay, esta tumba es donde nosotros realizamos nuestro trabajo de investigación y la de Parennefer⁷ (TA 07)⁸ funcionario de Akhenatón, ambas tumbas responden a elementos comunes aún siendo la primera del periodo post-amarniano y la otra del período amarniano, las representaciones que seleccionamos corresponden a la escena de recompensa en la ventana de Apariciones⁹.

A pesar de que ambos funcionarios poseen títulos distintos el hecho de poseer una tumba determina la importancia que ambos tienen en su vinculación directa con la realeza, esto además se puede deducir por la amplitud de sus tumbas, cavada en la roca viva, como el alto nivel del arte que aparece en los diferentes sectores de las tumbas, y ante todo los títulos que en ella se menciona. La escena de la Ventana de la Aparición que están en estas tumbas es otro manifiesto que nos muestra la importancia de estos dos funcionarios ya que sella como bien dice Yomaha estas ceremonias de recompensa son ,”la representación del acuerdo establecido entre el faraón y sus funcionarios más allegados, se constituye como una extensión o reflejo terrenal del compromiso originario y fundante de la realeza egipcia y de la institución de la

⁵ Administrador y Escriba de los dominios del templo de Amón. Davies (1933).

⁶Esta tumba se encuentra en la colina de Khókha (Tebas) lugar ocupado por tumbas de diferentes épocas, de la dinastía VI a la época ramésida, próxima a esta en la esquina este de la colina está la tumba de Parennefer la n°188.

⁷ Administrador Real y Lavador de las manos de su Majestad. Davies (1908)

⁸ Tumba de la necrópolis de Amarna, perteneciente al lado sur, forman una pequeña necrópolis junto a las tumbas de Any, Api, Hay, Ramose y Tutu. También Parennefer posee una tumba en Tebas la n° 188 construida con anterioridad a la n° 07, en Amarna.

⁹ Kemp hace referencia de estas escenas amarnianas en las que señala sus elementos: la comitiva oficial; la escolta armada; diversos ademanes de deferencia especial por parte de aquellos a quienes se permitía acercarse a la familia real; la *aparición* de Akhenatón, solo o acompañado de su familia, en el *balcón del palacio* o *ventana de la aparición*; el pasar revista a las tropas y a los representantes (funcionarios) del gobierno imperial en público (actos oficiales); actos de culto públicos o semipúblicos; retratos del líder, solo o en familia, en las casas particulares de los habitantes de Akhetatón (1992: 347).

monarquía: el compromiso perpetuo entre el dios y el monarca. La explicitación de las recompensas al funcionariado adepto al nuevo régimen estipula el reconocimiento del papel social y político de los súbditos: los contactos se establecen entre el rey (quien se presenta como dador por excelencia) y una parte selecta de la sociedad (representada en actitud pasiva y receptora del favor real)¹⁰. Estas ventanas fueron un elemento arquitectónico importante y se encuentran en los palacios y palacios-templos a través de estas el monarca hace su aparición en un contexto de festividad y de recompensa a sus funcionarios.

Análisis de las representaciones

Escena de recompensa de la tumba de Parennefer (TA 07)

La escena de recompensa se encuentra en la pared oeste, lado norte de la sala transversal, tomando como punto de partido los dibujos de N. de Garis Davies podemos observar (Figura 1) parte de la escena donde aparece Akhenatón y a su esposa Nefertitis coronados por el disco solar, ambos están emergiendo de la ventana del palacio como persona divina e intermediarias de lo divino, ambos se inclinan mientras los súbditos permanecen en un plano inferior en dirección hacia ellos. Debajo de la ventana vemos que está decorada en la parte inferior con cautivos extranjeros atados a las plantas heráldicas del alto y el bajo Egipto. Detrás de esta escena aparece en diferentes registros la residencia real, en cuyo registro central vemos seis personajes femeninos destacándose por su talla jerárquica las tres princesas. A la derecha de la ventana vemos cinco registros donde podemos observar a la comitiva que acompaña a Parennefer, servidores y las ofrendas para dicha ocasión, en el cuarto registro podemos identificar por su posición a Parennefer que está alzando sus brazos y está recibiendo diversos collares de oro de manos de los sirvientes.

Escena de recompensa de la tumba de Neferhotep (TT49)

En la tumba de Neferhotep la escena ocupa la pared oeste, lado sur de la sala transversal, a partir de los dibujos de Garis Davies podemos observar (Figura 2) hacia nuestra derecha como punto focal y en tamaño jerarquizado, la representación del rey y la reina saliendo de la ventana de aparición, el rey inclinado hacia sus súbditos comienza a dirigirnos la mirada hacia dos registros que están frente a ellos que se subdividen a la vez, vemos el registro superior un grupo de personajes de importante jerarquía acompañados por portadores de abanico, y más

¹⁰ Yomaha, Silvana. “La Ceremonia de recompensa frente a la Ventana de Apariciones” Actas de las Primeras Jornadas de Arte y Cultura del oriente Antiguo. Tucumán, 2000.

atrás sirvientes con mesas de ofrendas. En el registro inferior vemos a Neferhotep parado debajo del balcón con los brazos en alto recibiendo los collares de oro por medio de los servidores reales y otros traen otros objetos para éste. Atrás de esta escena vemos una puerta, que separa los jardines reales y detrás de ella vemos a Neferhotep retirarse en un carro tirado por caballos y delante de éste un grupo de mujeres con instrumentos musicales acompañadas de niños. Este registro se completa con sub registros que muestran a asistentes de Neferhotep. Arriba de este registro nos encontramos con una escena muy importante que es la entrega de la recompensa de la reina a Meryt-Ra esposa de Neferhotep. Debajo de la escena de Neferhotep saliendo del palacio, hay dos registros inferiores donde está una escena de banquete con muchos personajes femeninos y masculinos.

Análisis de las representaciones

A partir del análisis plástico formal realizado a estas dos escenas observamos lo siguientes puntos en común:

Resolución espacial: En ambas representaciones la distribución de los elementos se muestran en una estructura semejante, dividida en registros y sub-registros y con temas recurrentes en una y otra. Contienen un rico contenido escénico y simbólico enmarcados por el límite establecido de la guarda inferior que lo separa del suelo y la guarda superior que lo separa del techo. En ambas escenas observamos lo legado por la escuela amarniana, las figuras están situadas en un entorno espacial bien definido, pudiéndose distinguir claramente el templo, el palacio y los jardines. La ventana de aparición en ambos casos aparecen ocupando todo el alto de la pared.

-En la tumba de Neferhotep esta escena contiene una representación que es única en su tipo en los monumentos egipcios: la entrega de la recompensa a la mujer del funcionario¹¹.

Figura humana: Si analizamos las figuras reales: la figura de Akhenaton en la tumba de Parennefer se muestra con el ideal estético amarniano para la figura del faraón: con cabeza pesada de rostro alargado en el cual se destacan sus grandes ojos almendrados, pómulos salientes, nariz fina y alargada labios prominentes y carnosos, mentón pronunciado seguido por un cuello extremadamente largo y arqueado marcándose los pliegues en anillos llamados “collar de venus ya que es típico en los cuellos femeninos, los hombros caen oblicuos, el torso es delgado que posee un vientre bajo y prominente .que se redondea por debajo de sus anchas caderas. Los brazos son extremadamente delgados y largos terminando en manos trabajadas

¹¹ J. Vandier, J.. *Manuel d'archéologie égyptienne*, vol II. A. et J. Picard, Paris, 1949-1964.

con cuidado y detallismo. En la tumba de Neferhotep el rey responde los convencionalismos tradicionales pero tiene el atuendo, el tocado y la pose muy semejantes a Akhenaton.

La figura de la reina Nefertiti, que está por detrás de Akhenaton completa la idea de los cambios en Amarna, donde se aprecia el ideal oriental de voluptuosidad, el torso que es lo único que pudo ser relevado tiene cintura fina, las formas más que ocultarse se muestran debajo del ropaje plisado que se adhiere al cuerpo como si estuvieran mojado. Esto fue una innovación de este período, el arte de sugerir las formas humanas bajo los pliegues y plisados de finas telas que muestran los detalles del cuerpo. En el caso de la reina de la tumba de Neferhotep tiene una talla menor que el rey, esta responde a los cánones tradicionales de representación. donde las figuras femeninas se distinguen por sus proporciones más refinadas que las masculinas, generalmente de menor estatura que el hombre, de espalda más pequeña, hombros y cinturas más delgados y los miembros más delicados.

La representación de los nobles: las proporciones del cuerpo de Neferhotep responden a una cuadrícula de 20 cuadrados, al estilo de Amarna, pero la figura no muestra las piernas cortas típicas de ese período sino que las rodillas se encuentran al nivel de la octava cuadrícula (en Amarna era en la sexta cuadrícula) dándole así a la figura una mayor estilización. Él va ataviado a la moda de la época se nos muestra con una blusa de delicado lino con mangas plisadas que trasluce el cuerpo que hay debajo de él. Todas las líneas del cuerpo se curvan y se redondean, el torso muestra una sutil flacidez que aporta un mayor naturalismo a la figura en general. Por lo tanto la escena nos muestra la figura de Neferhotep resuelta al estilo amarniano. La pose que éste adquiere para recibir los collares responde a los mismos convencionalismos de representación que Parennefer con los brazos extendidos en alto y el rostro en dirección a la pareja real y con una vestimenta similar, en ambos casos estos funcionarios están acompañado por un sirviente que los ayudan a ponerse los collares. La figura de Meryt-Ra ataviada a la moda de la época se nos muestra con un vestido de delicado lino plisado que desvela el cuerpo que hay debajo de él. Se destacan sus formas femeninas, más llenas y sensuales ya que los glúteos y el vientre se redondean al igual que los muslos resaltando del suave ropaje. Todas las líneas del cuerpo se curvan, los hombros bajan y se redondean el torso muestra una sutil flacidez que aporta feminidad a la figura en general. Las proporciones del cuerpo en Meryt-Ra responden en forma aproximada al canon de 18 cuadrículas colocando las rodillas al nivel de la sexta cuadrícula por lo tanto parece tener las piernas cortas, el canon corresponde a la escuela amarniana. Durante la dinastía XVIII, probablemente en los reinados de Amenofis II y Tutmosis IV, la imagen del vestido comenzó a cambiar. En primer lugar los vestidos se

hicieron más largos y menos ajustado, dando lugar a una vestimenta drapeada que se realiza con una sola pieza rectangular de lino que envolvía el cuerpo ocultado por los pliegues.

Los personajes menores: como "sirvientes" es donde mejor se observa la influencia de la escuela de amarna, en ambas escenas los sirvientes que forman parte de la ceremonia de recompensa están inclinados, con los cuerpos genuflexos, esta actitud se repite en otras escenas de la tumba de Neferhotep como la escena del templo de Karnak donde hay grupos de sirvientes, semejantes a estos, que cargan sobre sus espaldas grandes bultos. También aparece en ambas representaciones escenas de carro que hoy están muy deterioradas y la presencia de un sirviente en la puerta del palacio. Haciendo referencia a los dos últimos registros de la escena de Neferhotep, Manniche señala "el detalle del banquete como las mujeres tocando el tamboril en la calle que están con gran regocijo habrían podido figurar también, perfectamente en una tumba amárnica o en un talatato" (Manniche 1997:pp245).

Nos llama la atención la concepción espacial de ambas escenas ya que la estructura es similar, desde el planteo general la escena de la tumba de Neferhotep es amarniana, y esto lo vemos en la distribución y en la repetición de personajes, como en sus actitudes y poses. Esto nos habla claramente de una fuerte influencia de amarna y sus artesanos y que sentimos presentes en la tumba de Neferhotep.

Conclusión

A modo de conclusión, en el arte egipcio no se duplica la realidad visible sino que se la interpreta, según Aldred: la percepción de las formas de la naturaleza se derivaba de una fusión de varios aspectos asentados en la serenidad de la mente del artista, no captados como una revelación instantánea del ojo sino representando el concepto o sea que el artista o artesano manipula la realidad, la reinventa, ajustándose a las normas imperantes y prescritas. Estas figuras se convierten en símbolos y no en imágenes y representan el concepto¹². No duplican mecánicamente la realidad visible sino la interpretan y representan, el arte tiene un carácter de mediador y necesariamente manipulador de las normas establecidas desde los principios de esta civilización. Partiendo de este postulado, interpretar la iconografía y el estilo, nos llevó a plantearnos quienes la produjeron y bajo que norma y convenciones lo hicieron. Si nos remitimos a la historia después del reinado de Akhenaton, Amarna ya es pasado, y las ciudades de Menfis y Tebas comienzan a protagonizar su renacimiento no solo político sino también artístico y las tumbas y templos serán los manifiestos más importante para conocer y reconocer

este tiempo de cambios y de movimientos, y sobre todo para nuestro ámbito redescubrir en este contexto al arte y a los artesanos que produjeron y glorificaron con su obra estos monumentos. Creemos que la tumba de Neferhotep (TT49) con su arte es un eslabón más de interpretar el arte post amarniano, y a sus artistas. Hay muchos antecedentes de representaciones en monumentos menfitas y tebanos que nos remiten directamente no solo el aspecto figurativo amarniano sino también a los procesos técnicos que ejecutó directamente la mano de obra amarniana¹³. Una muestra de esto son las representaciones de la fiesta Opet en el templo de Luxor de la época de Tutankamón en donde podemos ver la escena con una gran cantidad de personas en un espacio restringido reflejando la experiencia de los artistas de Amarna (Manniche 1997:pp231). Esto refuerza la idea que los artistas amarnianos se desplazaron hacia Tebas y contribuyeron en la decoración de tumbas y templos de finales del la dinastía XVIII. Incluso la tumba de Tutankhamón hay elemento de estilo amarniano.

Tumbas como Horemheb¹⁴, Maya¹⁵, Ptahemet¹⁶, Amenemonet¹⁷, Neherhotep¹⁸, Huy¹⁹, entre otras, poseen elementos estilísticos amarnianos no solo en la temática sino en los procesos plásticos formales.

Todavía nos falta llegar a mayores conclusiones, pero tenemos la certeza que el camino de estos artistas se ve reflejado en un compendio de elementos: iconografía, técnica, valoraciones todas como un manifiesto de presencia y elección de un modelo varias veces repetido.

La investigación científica desde el área de lo artístico tenemos la seguridad que nos permitirá tener un conocimiento más profundo de las tumbas y sus estilos, de la técnica y sus artistas y aportar mayor información de este período en particular a la historia del arte en general.

¹² Aldred, Cyril: "El Arte Egipcio" Destino, Barcelona. 1993.

¹³ La mayoría de las obras en Menfis están realizadas en relieves pero contamos con poco material in situ en cambio las mayoría de las obras están en Tebas y son pinturas.

¹⁴ General de Tutankhamon (TT).Tumba que se encuentra en Sakara.

¹⁵ Tesorero de Tutankhamon. (TT) Tumba que ese encuentra en Sakara.

¹⁶ "El mayor de los directores de artesanos" durante el reinado de Tutankhamon y Hay. Se desconoce el emplazamiento de esta tumba.(Manniche1997:242)

¹⁷ General de Horemheb.

¹⁸ "Padre divino de Amón Ra" época de Horemheb (TT50).

Figura 1: Escena de recompensa de la tumba de Parennefer (Davies 1908: VI, Pl. IV)

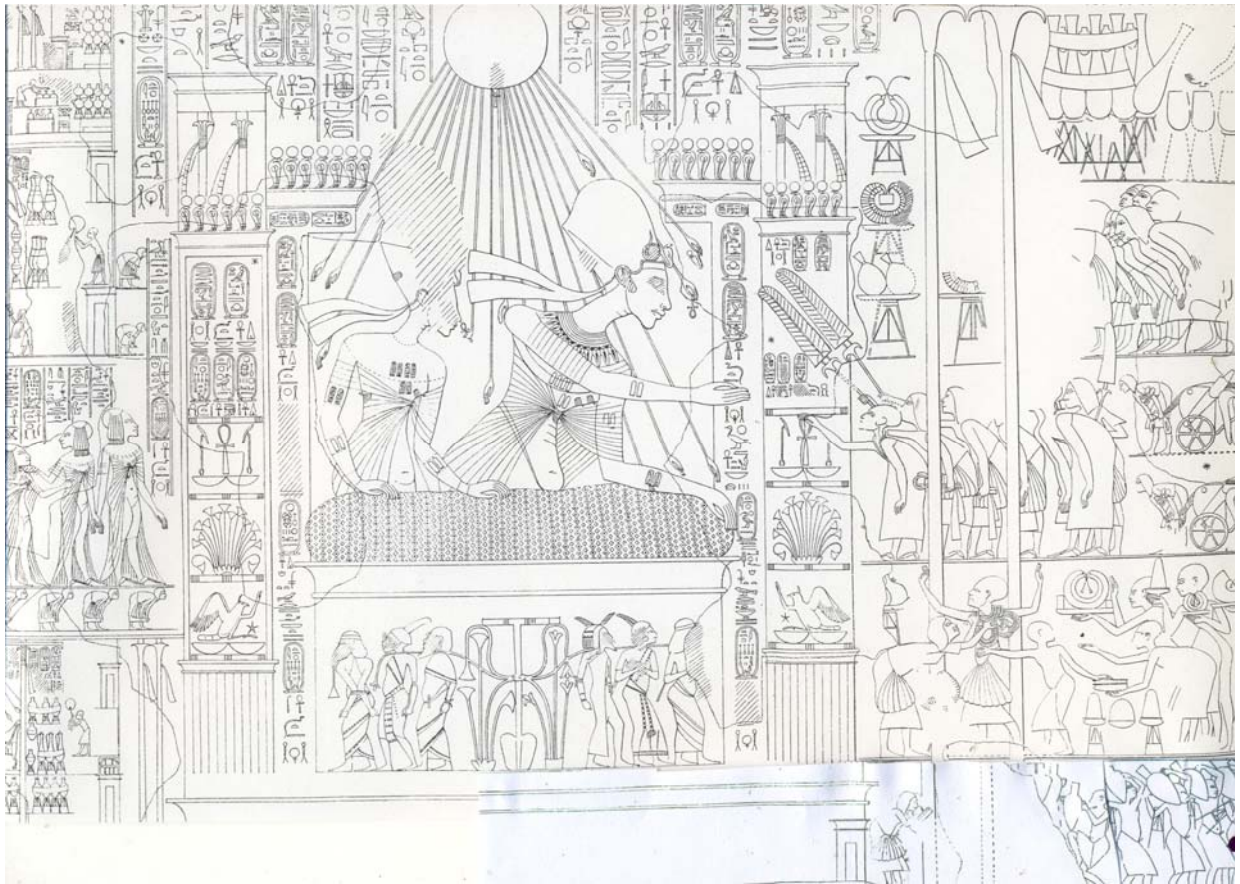
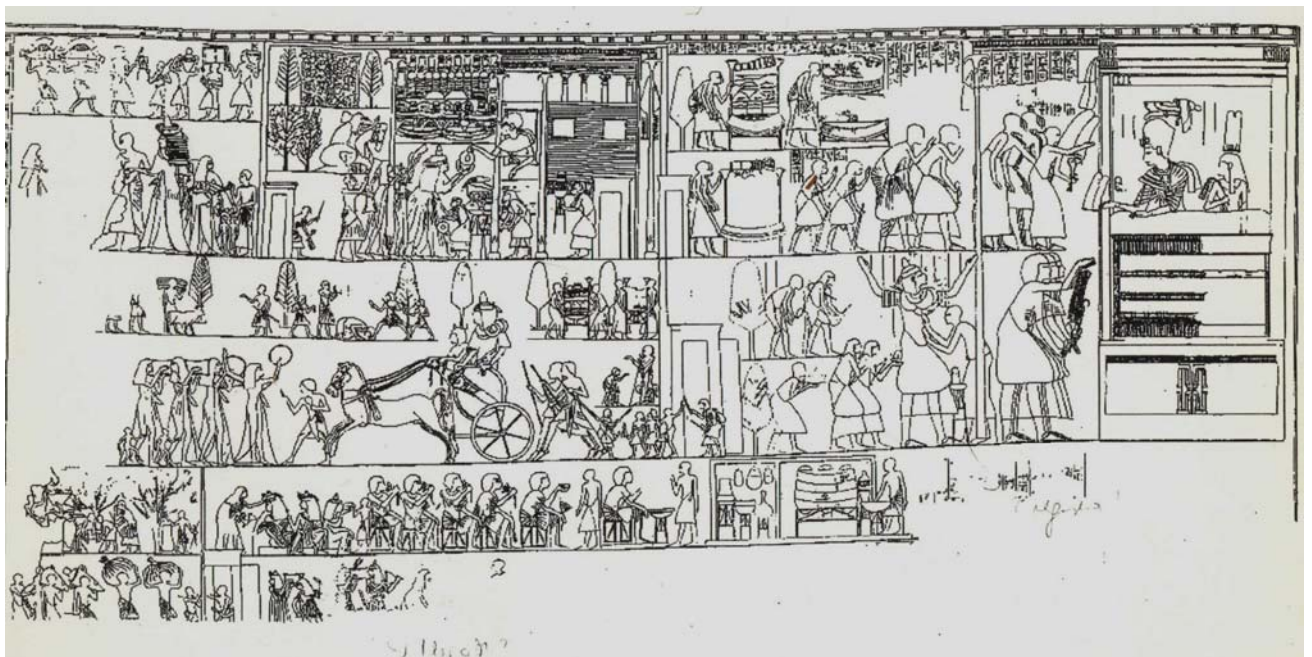


Figura 2: Escena de recompensa de la tumba de Neferhotep (Davies 1933: I y II, Pl. XI)



¹⁹ Virrey de Nubia en el reinado de Tutankhamón (TT40).

Bibliografía

- Aldred, C. 1993, "*El Arte Egipcio*" ed. Destino. Barcelona.
- Davies, G. "*The Tomb of Neferhotep at Tebas*". Ed. Metropolitan Museum, New York, 1933.
- Davies, N. de Garis (1908), "*The Rock Tombs of El Amarna*" *Part VI Tombs of Parennefer, Tutu and Ay.*" Editado por F.Ll Griffith. Londres.
- Manniche, L (1997). "*El Arte Egipcio*" ed. Alianza Forma. Madrid.
- Manniche, L. (1987) "*The tombs of the Nobles at Luxor*". Cairo, The American University.
- Wilkinson, R. "*Como leer el arte egipcio*" ed. Critica. Barcelona. 1995
- Estudio de Cultura y Sociedad del Oriente Antiguo-Actas de las primeras Jornadas de Arte y Cultura del Oriente Antiguo. Tucumán. 2000.
- Lothe, A. 1954. *Les chefs-d'oeuvre de la peinture égyptienne*. Paris, Hachette.
- Mekhitarian, a. 1954. *The Egyptian Painting (The Great Centuries of Painting)*. Lausana.
- Porter, b y r. Moss. 1960. *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings I. The Theban Necropolis, part 1. Private Tombs*, 2e. Oxford, Giffith Institute – Ashmolean Museum, Oxford University Press.
- Barry J. Kemp, "El Antiguo Egipto. Anatomía de una civilización", Critica, Barcelona, 1992.
- Vandier, j. 1964. Manuel d'archéologie égyptienne. IV. Bas-reliefs et peintures. Scènes de la vie quotidienne. Paris, A. et J. Picard.

Nota para ser publicado el trabajo.

XI Jornadas interésuelas /Departamento de Historia, Tucumán del 19 al 21 de Septiembre

Por la presente damos autorización para la publicación de la ponencia “**ARTISTAS DE LA ESCUELA DE AMARNA EN TEBAS (TT 49)**” pertenecientes a los siguientes autores: Lic. Norma C. Alzogaray y Lic. María Silvina Vera de la Universidad Nacional de Tucumán.

Sin otro particular, saludamos atentamente.

Lic. Norma Cristina Alzogaray

Lic. María Silvina Vera