

LA ICONOGRAFÍA AMARNIANA: EL PODER REPRESENTADO EN LOS CUERPOS DE LA FAMILIA REAL

María Laura Iamarino/FFyL- UBA/mlauiamarino@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Amarna-iconografía-familia real-cuerpos*

› **Resumen**

La llamada reforma amarniana, ocurrida en Egipto durante el Reino Nuevo, consistió en un cambio religioso y político en ciertos comportamientos de la realeza. Fue un cambio religioso porque suplantó al dios estatal Amón por Atón, dios que evocaba al disco solar, y fue político ya que aquel reemplazo restaba poder a la elite tebana seguidora del culto a Amón, buscando así recentralizar poder en manos del estado, encarnado en el faraón Amenofis IV (o Akhenatón). Los cambios incluyeron templos al nuevo dios en Tebas, un estilo de representación novedoso y una arquitectura diferente, y tuvieron su corolario con el traslado de la residencia real de Tebas a una nueva ciudad llamada "Horizonte de Atón" (Akhetatón).

Las representaciones de Akhenatón y la familia real encontradas tanto en Tebas como en la ciudad de Akhetatón suscitaban grandes debates entre los especialistas del período. Así, con el fin de explicar este peculiar estilo se dieron argumentos múltiples como por ejemplo que el faraón era una mujer; que fue un eunuco; un transexual; un homosexual; un epiléptico; un deforme; que padecía una endocrinopatía o trastornos genéticos, entre otros tantos. Para poner en discusión estas explicaciones proponemos llevar a cabo un análisis del tipo de representación amarniana poniéndola en contexto con los procesos políticos y religiosos que se desarrollaron en el período. Así, la apariencia feminizada o la androginia que a veces se atribuyó a Akhenatón pueden ser explicados a partir de la idea central de su dogma religioso creador y la apariencia extraña del faraón y su familia, a veces asociada con alguna enfermedad, tendrían un sentido simbólico.

› **Introducción**

El "período amarniano" es el contexto histórico en el que ubicamos las representaciones analizadas en el presente trabajo. Esta época se caracterizó por el desplazamiento de la deidad estatal Amón, por Atón y con ello un significativo cambio político: se sustrajo poder al clero tebano de Amón que hasta ese momento era el más poderoso de Egipto al punto que comprometían el centralismo de la institución faraónica. La lucha de poderes que se dio en Egipto previo y durante el período amarniano tiene su máxima expresión en el traslado de la residencia real desde Tebas a la recién construida, aunque no terminada, Akhetatón en Amarna.

Amenofis IV, quien en el auge de la reforma cambió su nombre por Akhenatón ("Espíritu eficaz a Atón") y se trasladó con su familia a la nueva ciudad construida a la medida de los cambios, en esencia, continuó apoyándose en la ideología del orden-caos comparable no sólo con el Reino

Nuevo sino con etapas anteriores de la historia egipcia. Asimismo, al igual que durante otros períodos, la garantía del gobernante egipcio para mantener el orden continuó versando, por ejemplo, alrededor del concepto de frontera ya que mantener y expandir tanto las fronteras simbólicas como las concretas entre el orden y el caos era de vital importancia para la legitimidad del faraón (Iamarino, Maydana, 2015). Además, el hecho de haber retomado el culto solar a Atón, dios que estaba presente por lo menos desde la dinastía XII Aldred (1988: 239) en el panteón egipcio, se ubica en un proceso más amplio de solarización de la realeza que se desarrolló durante el Reino Nuevo, y remite al reinado de Tutmosis IV aunque tuvo el más importante impulso con Amenofis III (Johnson, 1996).

De tal forma, consideramos que pese a ser un cambio, el período amarniano no debió representar un giro violento o abrupto en las bases religiosas egipcias. En cuanto al significado de trasladar la sede de la realeza a una nueva ciudad, esto fue parte de la misma dinámica política que llevó al poder a regenerarse a lo largo de toda la historia egipcia, por tanto ello tampoco debe ser considerado desde el presente un cambio abrupto o, como varios autores lo llamaron “una revolución”. Pese a ello, y dado que sí se desarrolló una importante pugna política y económica, la época de Amarna fue una etapa que los sucesores de Akhenatón buscaron ocultar. Por eso, una vez desaparecido el faraón, los rastros materiales y textuales fueron en su mayoría destruidos, hecho que complica su estudio desde el presente.

Considerando los importantes cambios, y las nada despreciables continuidades, que incluyó la reforma amarniana analizaremos cómo se representó la ideología propia del período en los cuerpos de la familia real.

› ***La iconografía amarniana y su estilo en cuestión***

La iconografía de los últimos años de Amenofis IV en Tebas y primeros en Amarna se asocia con las representaciones más “puras” de la iconografía y estilo amarniano. Esto quiere decir que a partir de la imposición de Atón como deidad estatal, observamos la mayor cantidad de representaciones con esta temática y realizadas con el estilo propio, mientras que en los años anteriores al traslado se podían observar representaciones con algunos rasgos amarnianos, puramente amarnianos o puramente tradicionales conviviendo en el mismo año, en la misma zona o incluso en el mismo edificio.

Una característica que se asocia con el estilo “puro” amarniano es lo que se llamó “naturalismo” o “realismo” a la hora de representar tanto a seres humanos como animales y plantas ya que se considera que la intención era captar la realidad que se percibía. Un ejemplo de ello se observa en unas estatuillas de Amenofis III encontradas a lo largo de Egipto (Figuras 1, 2 y 3) y en la estela de Panehesy (Figura 4), hallada en la residencia amarniana de este funcionario. Tanto en unas como en la otra se observa el realismo que muestra al faraón como un anciano. Este hecho demuestra para Johnson (1996) la inauguración del estilo amarniano durante el final del período de gobierno de Amenofis III y no al principio del de Amenofis IV (Johnson, 1996: 71). Pese a que en general se asumió que por su naturalismo eran producciones póstumas con el objetivo de rendir culto al faraón fallecido, debemos considerar que Amenofis III fue divinizado en vida (lo cual apuntaba a exaltar la figura del gobernante como hijo de la divinidad) y bien pudo inspirar la iconografía funeraria.

Además Amenofis III llevó a cabo una suerte de “apertura” religiosa al incluir a otros dioses en la ideología estatal que preparó el terreno para la reaparición de Atón en la escena religiosa egipcia. La convivencia de deidades como Ra-Harakhty, Shu, Tefnut e incluso Atón, inaugurada con Amenofis III y profundizada con Amenofis IV, no permitió que el proceso que concluye coronando a Atón como deidad estatal fuera lineal, cronológico o ascendente en favor de este último. Esto se ve

en los primeros actos de gobierno de Akhenatón y en las representaciones del período. Por ejemplo, cuando el recién coronado Amenofis IV ordenó la terminación de los monumentos inacabados de su padre como la puerta de entrada del tercer pilono del templo de Amón-Ra en Karnak (Saad, 1970) y la estructura de entrada de la torre del templo de Soleb en Nubia (Schiff, 1998). En paralelo a esta aparente continuidad, no sólo con el reinado de su antecesor sino con la tradición religiosa que primó durante el Reino Nuevo, antes de completar la puerta principal de entrada al templo de Amón, y antes del finalizar de su primer año de reinado, decidió construir en el recinto de Karnak, un templo a "Ra-Harakhty que se regocija en el horizonte en su nombre de Shu que está en el disco solar" (Sandman, 1938: 143-144), quien posteriormente sería conocido como Atón. La iconografía presente en los restos provenientes de este edificio (Chappaz, 1983), ya revela el interés del faraón en Atón aunque las representaciones en tumbas tebanas como la de Kheruef, algunas partes de la tumba de Ramose, y de Parennefer están en perfecta consonancia con los estándares iconográficos tradicionales.

En la tumba de Ramose (funcionario de Amenofis III y Amenofis IV) se observan dos escenas dispuestas en los puntos focales del vestíbulo que muestran estilos figurativos diferentes para el tratamiento de la figura real: del lado sur el joven Amenofis IV entronizado y representado en relieve en un estilo tradicional (Figura 5); del lado norte el faraón junto a Nefertiti, está asomado desde la ventana de apariciones, sobre la que se ubicó Atón con sus rayos y la escena fue diseñada con el estilo que sería identificado con el típico de Amarna (Figura 6).

La diferencia de estilos fue entendida en el marco de la transición y posterior radicalización de la reforma. Siendo que la carrera de Ramose, y con ella la construcción de su tumba, se desarrolló bajo los dos gobiernos que habrían llevado a cabo la reforma no es de extrañar que su tumba de cuenta de los cambios, a los que debió adherir como cabeza de la administración, de acuerdo a su título de visir. Además, la escena de estilo tradicional puede indicar que la adopción del nuevo estilo no significó el abandono inmediato del anterior (Nims, 1973: 183).

El dios y el faraón son representados en esa etapa tanto en el estilo tradicional como en amarniano aunque, como el bloque de Paris (Figura 7) ejemplifica lo que parece ser un estilo de transición ya que Amenofis IV y Atón poseen algunos de los rasgos que caracterizarán al nuevo estilo.

El momento de profundización de la reforma se corresponde con las apariciones, ya como única deidad, de Atón recibiendo ofrendas y adoración por parte de la familia real, mientras que el dios los baña con sus rayos, que suelen terminar en manos dadoras de vida, representada con el jeroglífico *anx*. Las nuevas representaciones en templos y tumbas reales, pero también en tumbas privadas, tenían al faraón como protagonista y ya no se encontraba sólo o en estricta compañía de los dioses sino que muchas veces incluían a la madre del faraón, Tiy, a la reina Nefertiti e incluso a las princesas; varias giraban en torno a la vida cotidiana de la familia real y se mostraba a los soberanos en contextos de intimidad con sus hijas. Asimismo, en las tumbas privadas amarnianas se observan escenas de recompensa (Figura 8) por lealtad a la familia real y Osiris fue reemplazado por el homenaje al faraón, de forma tal que se garantizaba la vida eterna por la cercanía al faraón y su familia.

En cuanto al nuevo estilo, según Laboury (2011: 4) el cambio en el dios Atón y el faraón se hace más claro hacia el cuarto año de reinado y consistiría en el reemplazo del estilo de las representaciones previas, que eran más estáticas, por uno que las convertía en fluidas y dinámicas. Asimismo se hace más notoria una tendencia a la estilización de la figura del faraón y la familia real, exagerándolas con el fin de acercarse al ideal de belleza. Esto es perceptible en muchos pequeños detalles, como las manos alargadas con una falange adicional en proximidad de las yemas de los dedos (Figura 9). Asimismo, los artistas indujeron un alargamiento del cuerpo humano en el pecho, entre las axilas y el ombligo, y también en el cuello, modificación que enfatizó el contraste entre la cintura y la cadera tanto para la figura masculina como para la femenina (Figura 10).

Una importante fuente para analizar las representaciones de la época amarniana son las estelas fronterizas que delimitaban la ciudad de Akhetatón. Eran objetos de piedra erguidos que poseían

un campo superior con una escena, que en general se repetía con algunas mínimas variaciones en cantidad y ubicación de personajes y elementos. Mediante el análisis del campo superior de una de ellas, la S (Figura 11), se pueden observar los cambios iconográficos y estilísticos que describimos más arriba. La centralización del poder es evocada mediante el disco solar del que salen rayos que terminan en manos, algunas de las cuales ofrecen vida al faraón, representada por el jeroglífico (*anx*, “vida”, “vivir”). La asimilación de los rayos solares con los brazos de la divinidad era una concepción simbólica ya conocida para los egipcios: las manos de los dioses eran dadoras de vida y así lo hacían las del sol y revelaban las fuerzas divinas que cotidianamente aseguraban la buena marcha del cosmos. En este caso Atón sería a la vez emisor y receptor. Emisor porque era condición para la existencia y receptor porque tomaba la forma del disco, al cual la acción del faraón hacía salir al amanecer. Asimismo, consideramos que el modo de representar al faraón no es azaroso y concuerda con las ideas del cambio y con el mensaje político y religioso de reforma que atestiguan las fuentes escritas y en las estelas se apunta a mostrar la recentralización del poder político y religioso en manos de Akhenatón, quien se presenta a sus súbditos como un ser sobrenatural, elegido de Atón y apto para ser su mediador.

› **Las explicaciones de lo extraño**

Los cambios descritos en las líneas precedentes llamaron la atención de los egiptólogos, que desde que se descubrieron estas peculiares representaciones tanto en Amarna como en Tebas, intentaron explicarlas a partir de diversas teorías.

Mariette en 1855 sostuvo que el faraón era un eunuco; en 1905 Adolf Erman acusó a Akhenatón de poseer una apariencia extraña; Lefébre en 1890 dijo que era una mujer. Otros autores como L'Hôte (1840) plantearon incertidumbre para definirlo como hombre o mujer y en 1977 Harris llegó a decir que en realidad el coloso de Karnak con rasgos femeninos identificado como Akhenatón era Nefertiti. Newberry en 1928 sostuvo que era un homosexual y Ghalioungui en 1947 que se trataba de un transexual (Angenot, 2008: 28-29).

Otros autores buscaron explicar la extraña apariencia de Akhenatón a partir de la posibilidad de haber sufrido alguna patología. En 1910 Arthur Weigall sostuvo que era epiléptico y que sus piernas y caderas excesivamente grandes y su abdomen abultado, serían el resultado de una "deformidad radical" (Weigall, 2000 [1910]: 60). Smith primero, en 1923, y Aldred y Saninson luego, en 1962, sostuvieron la teoría del Síndrome de Frölich (endocrinopatía cuyos síntomas son: pelvis abultada, distribución de la grasa corporal de tipo femenina e infertilidad). Además, muchos especialistas de distintas disciplinas trataron de diagnosticar al faraón con lipodistrofia progresiva, hipogonadismo, acromegalia, infección por parásitos, ginecomastia (Angenot, 2008: 29-30).

En 1993 BurrIDGE sostuvo que Akhenatón sufría Síndrome de Marfan cuyos síntomas encajarían con las representaciones del faraón: gran altura, cuello largo, nalgas grandes, caderas anchas, dedos largos, barbilla que sobresale, cráneo alargado, distribución de grasa en áreas inusuales y el desplazamiento posterior del globo ocular dentro de la órbita, lo cual justificaría la adoración al sol y la preferencia por los templos abiertos e iluminados (BurrIDGE, 1993: 63-74).

En las últimas décadas se lo diagnosticó con distrofia miotónica, cirrosis hepática secundaria a la esquistosomiasis y el síndrome de Klinefelter, padecimiento propio de varones con un cromosoma extra que provoca síntomas tales como estatura alta, cara larga, mandíbula prominente, adiposidad y músculos débiles.

Otras interpretaciones se centraron en el estilo artístico del período. Wolf describió el arte amarniano en 1957 como un estilo de “fealdad enferma y decadencia nerviosa” (Wolf, 1957: 453). Asimismo, hubo quienes reconocieron en las representaciones de Amarna “realismo”, acordando en general con la idea de que el faraón sufría una patología, como Strachey. Tefnin (1986) a propósito

de una escultura de la cabeza de una princesa de Amarna señala el hiperrealismo ya que en esta obra el artista reprodujo detalladamente los rasgos fisonómicos de la modelo (Tefnin 1986: 260). Otros autores como Lauffray (1976) y Gerhardt (1967) hablan de “expresionismo”. Para Risse (1971) las representaciones están basadas en un “naturalismo caricaturesco” y Tylsdeley (1998: 95) se refiere a un nuevo y surreal modo de expresión real (Angenot, 2008: 31). Según Hornung (1999 [1995]: 44) el arte del período es una distorsión manierista de la realidad, una rebelión contra el ideal clásico de belleza establecido anteriormente.

Se expusieron estas variadas teorías para mostrar las múltiples explicaciones que se dieron del tema que nos ocupa. Muchas de ellas tienen algo en común: analizan las representaciones sin tener en cuenta el contexto político y religioso en el que se desarrollaron y pensaron. En cuanto a la posibilidad de una patología, sería vano confiar en su iconografía para realizar un diagnóstico y en todo caso no podemos esperar que sus representaciones, sean “fieles” a la realidad.

Valerie Angenot (2008) realizó un análisis del tipo de representación amarniano considerando esto y utiliza el concepto de “alteración” para referirse a los colosos de Karnak (Figuras 12, 13 y 14). Define este concepto como la alteración de la forma de un objeto de acuerdo al desplazamiento de quien lo observa. Analizando los colosos la autora sostiene que el hábito de egiptólogos y fotógrafos de colocar la cámara a nivel del ojo de la estatua contribuye a distorsionar la visión (Angenot, 2008: 34) ya que estas estatuas nunca fueron destinadas a ser vistas desde esa perspectiva. Para la autora es evidente que el artista que diseñó la imagen de Akhenatón buscó estirar su rostro para corregir distorsiones perspectivas, sobre todo en la nariz y la barbilla. Además, al colocar las representaciones en su contexto religioso y político, la apariencia feminizada (Westendorf, 1936) o la androginia que a veces se atribuyó a Akhenatón está en consonancia con la idea central de su dogma religioso creador. Por otra parte, Gay Robins (1993) sugirió que Akhenatón era representado como un hombre con los rasgos femeninos como un recurso estilístico que evocaba al dios creador. La intención de los artistas no era que parezca una mujer sino asociarlo con la fertilidad, ya que era el representante de Atón: padre y madre de la creación. Por último, Laboury (2011) sostiene que los colosos presentan deformaciones intencionales con el fin de impresionar a los súbditos del faraón, siendo que de acuerdo con el ángulo que eran vistos (de abajo hacia arriba) su representación resultaría impresionante.

› **Consideraciones finales**

La particularidad de las representaciones atonistas dentro de la continuidad de las tradiciones artísticas egipcias debe ser entendida en un contexto complejo que no puede ser interpretado como resultado de una sola causa. El cambio iconográfico y estilístico es revelador de múltiples aspectos de la reforma y debe ser enmarcado en la misma. Mientras que muchos autores lo atribuyeron a una moda artística o a una deformidad o enfermedad del faraón, entendemos aquí que este giro en el estilo de representación fue otra estrategia política para hacer efectiva la reforma y para construir y reproducir el poder del estado.

Asimismo, mediante el análisis de las representaciones previas al traslado del centro de poder de Tebas a Amarna obtenemos los elementos necesarios para pensar una cierta continuidad entre la reforma que profundizó Akhenatón y la que habría iniciado su antecesor Amenofis III. De esta manera se puede considerar que la reforma amarniana, que tantas veces a lo largo de la historiografía especializada se atribuyó a la persona de Akhenatón, estuvo inserta en un proceso de más largo plazo cuyo objetivo fue afianzar la institución de la realeza.

Bibliografía

- Aldred, C. (1988). *Akhenaten. King of Egypt*. Londres, Thames & Hudson.
- Aldred, C. (1973). *Akhenaten and Nefertiti*. Londres, Thames & Hudson.
- Angenot, V. (2008). "Le rôle de la parallaxe dans l'iconographie d'Akhenaton". En *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie* n° 171, 28-50.
- British Museum (sitio oficial): <http://www.britishmuseum.org>
- Brooklyn Museum (sitio oficial): <https://www.brooklynmuseum.org>
- Burridge, A. (1996). "Did Akhenaten Suffer from Marfan's Syndrome?". En *The Biblical Archaeologist* n° 59, 127-128.
- Chappaz, J. (1983). "Le premier edifice d'Amenophis IV a Karnak". En *Bulletin de la Société d'Égyptologie, Genève* n° 8, 13-45.
- Davies, N. de G. (1905). *Rock Tombs of El Amarna, III. The Tombs of Huya and Ahmes*. Londres, Egypt Exploration Society.
- Davies, N. de G. (1908). *The Rock Tombs of El Amarna - Part VI. - Parennefer, Tutu, and Ay*. Archaeological Survey of Egypt, Fifteenth Memoir. Londres, Egypt Exploration Society.
- Davies, N. de G. (1941). *The tomb of the Vizier Ramose*. Londres, Egypt Exploration Society.
- Freed, R., Markowitz, Y., Y D'Auria, S., (eds.) (1999). *Pharaohs of the Sun: Akhenaten; Nefertiti; Tutankhamen*. Boston: Museum of Fine Arts.
- Gerhardt, K. (1967). "Waren die Köpfchen der Echnaton-Töchter künstlich deformiert?". En *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* n°94.
- Hornung, E. (1999 [1995]). *Akhenaten and the Religion of Light*. Ithaca & Londres, Cornell University Press.
- Iamarino, M., Maydana, S. (2015). "Las estelas fronteriza y falsa- puerta como delimitadoras del espacio físico y simbólico" En: *Sociedades Precapitalistas*, vol. 5 n°1 (2015) Diciembre. En línea: <http://www.sociedadesprecapitalistas.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SPv05n01a02/6956> (Consulta: 17-03-2016).
- Johnson, R. (1996). "Amenhotep III and Amarna: Some New Considerations", en *The Journal of Egyptian Archaeology* n° 82, 65-82.
- Karnak (v 0.1.5). Global index project of Karnak temples inscriptions: <http://www.cfeetk.cnrs.fr/karnak/index.php?q=CG+42084&hl=en>
- Laboury, D. (2011). "Amarna Art". En *UCLA Encyclopedia of Egyptology* vol. 1 n° 1. En línea: <http://escholarship.org/uc/item/0n21d4bm> (Consulta: 17-03-2016).
- Lauffray, J. (1976). *Karnak d'Égypte, domaine du divin. Dix ans de recherches archéologiques et de travaux de maintenance en coopération avec l'Égypte*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.

Metropolitan Museum of Art (sitio oficial): <http://www.metmuseum.org>

Nims, C. (1973) "The Transition from the Traditional to the New Style of Wall Relief under Amenhotep IV". En *Journal of Near Eastern Studies* vol. 32 nº. 1/2, 181-187.

Risse, G. (1971). "Pharaoh Akhenaton of ancient Egypt: Controversies Among Egyptologists and Physicians Regarding his Postulated Illness". En *Journal of the History of Medecine* nº 2, 3-17.

Robins, G. (1993). "The Representation of Sexual Characteristics in Amarna Art". En *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* nº 23, 29-41.

Saad, R. "Les travaux d'Aménophis IV au IIIe pylône du Temple d'Amon Rê à Karnak". En *Cahiers de Karnak* nº 20, 187-193.

Sandman, M. (1938). *Texts from the time of Akhenaten*. Bruxelles, Fondation Égyptologique Reine Élisabeth.

Schiff, G., Robichon, C., Leclant, J., Beaux, N., & Majerus, L. (1998). *Soleb: Le temple*. Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale.

Tefnin, R. (1986). "Réflexions sur L'esthétique amarnienne, à propos d'une nouvelle tête de princesse". En *Studien zur Altägyptischen Kultur* nº 13, 255-261.

Tylsdeley, J. (1998). *Nefertiti: Egypt's Sun Queen*. London, Viking.

Weigall, A. (2000 [1910]). *The life and times of Akhnaton, Pharaoh of Egypt*. New York, Cooper Square.

Westendorf, W. (1936). *Amenophis IV in Urgottstalt*. Munich, Pantheon XXI.

Wolf, W. (1957). *Die Kunst Ägyptens*. Stuttgart, Kohlhammer.



Figura 1. Estatua “naturalista” de Amenofis III (Cairo CG 42084). Tomado de: <http://www.cfeetk.cnrs.fr/karnak/index.php?q=CG+42084&hl=en>. Figura 2. Estatua de Amenofis III “naturalista”. Tomado del sitio oficial del Metropolitan Museum of Art (<http://www.metmuseum.org>).



Figura 3. Estatua “naturalista” de madera de Amenofis III. Tomado del sitio oficial del Brooklyn Museum (<https://www.brooklynmuseum.org>)



Figura 4. Estela de Panehesy. Tomado del sitio oficial del British Museum (<http://www.britishmuseum.org>)

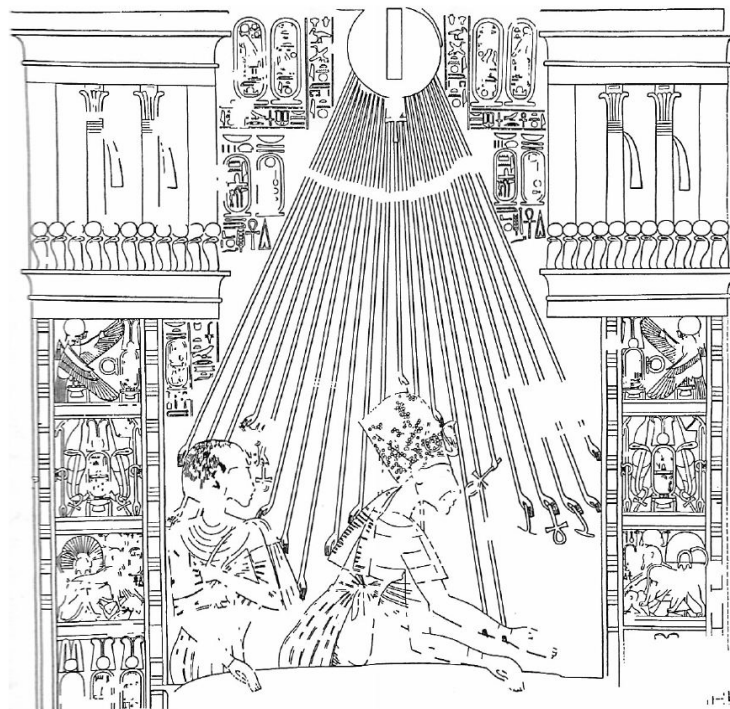
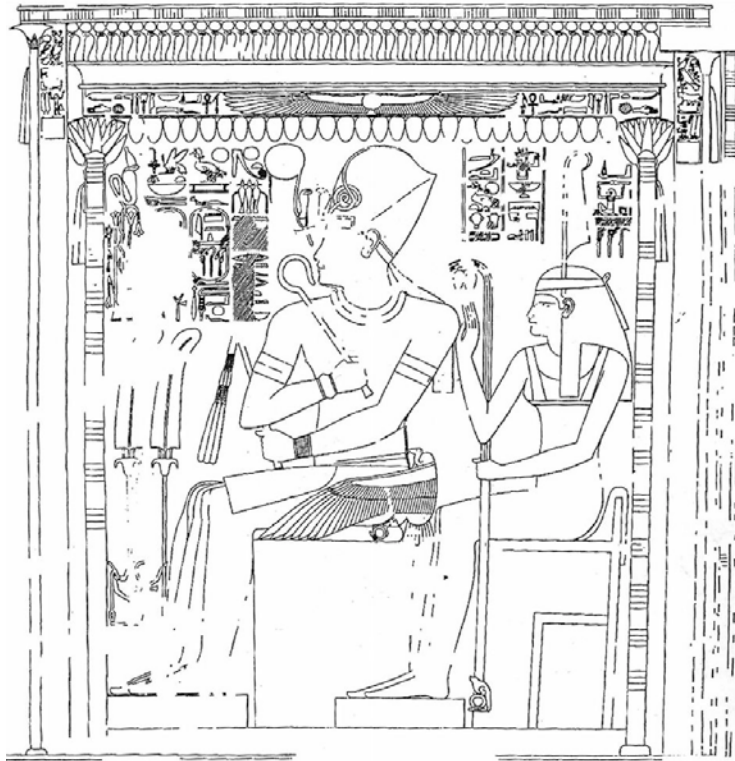


Figura 5. Representación de Amenofis IV en estilo tradicional. Tomado de Davies (1941: pl. xxix).
Figura 6. Representación de Amenofis IV en estilo típico amarniano. Tomado de Davies (1941: pl. xxxiii a)

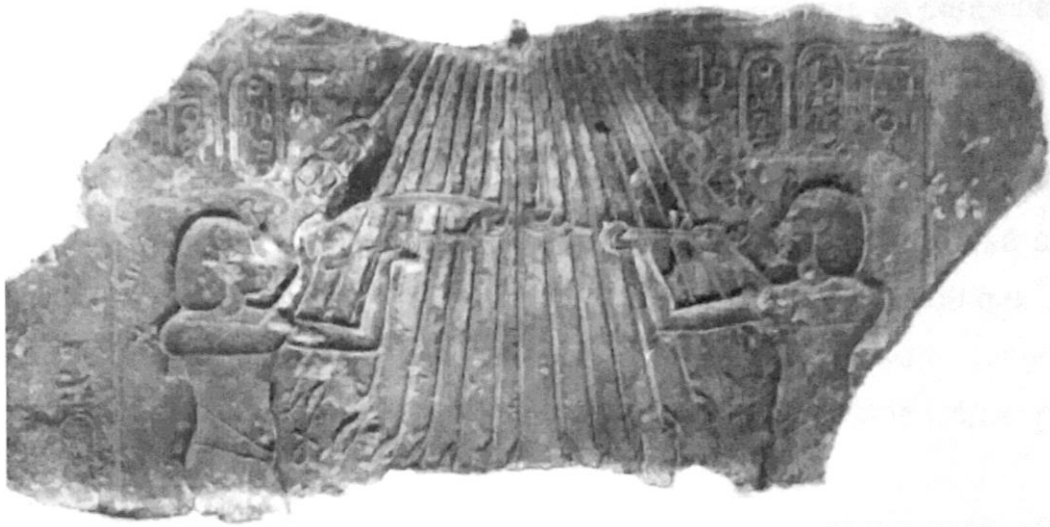


Figura 7. Representación de Amenofis IV “en espejo” proveniente de Karnak con algunos rasgos del nuevo estilo de representación. Tomado de Freed (1999: pl. 21)

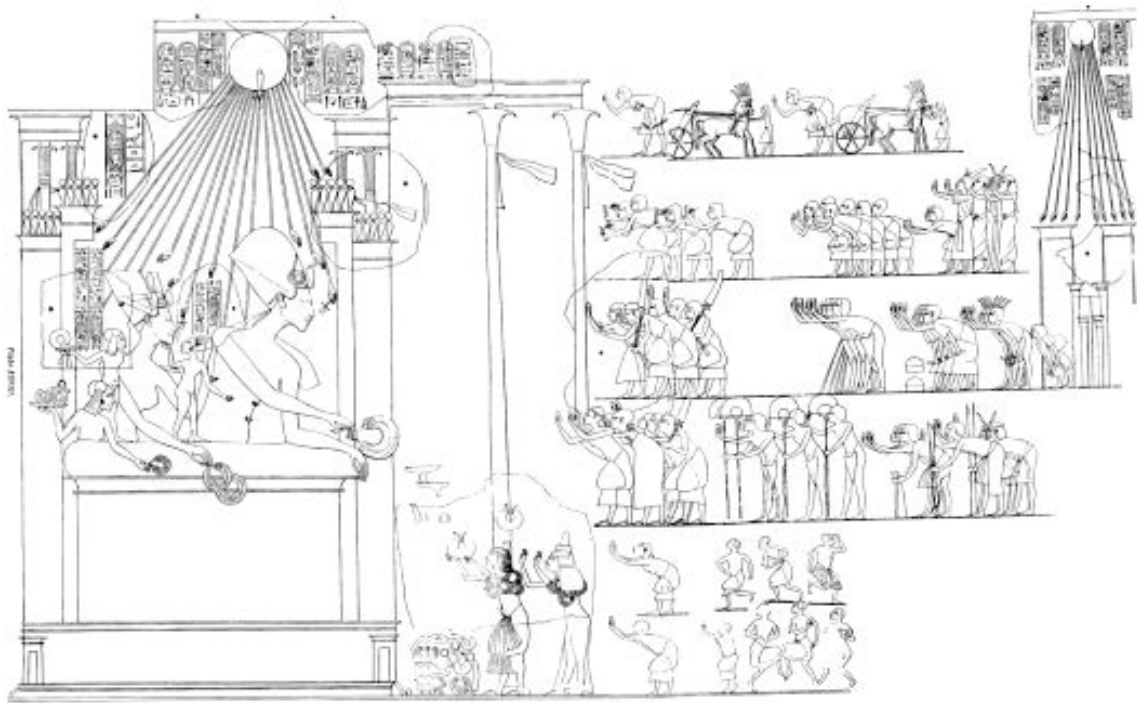


Figura 8. Representación de la recompensa en la tumba de Ay. Tomado de Davies (1908a: Plate XXVIII)



Figura 9. Dedos alargados estilo amarniano. Tomado de Laboury (2011:11)

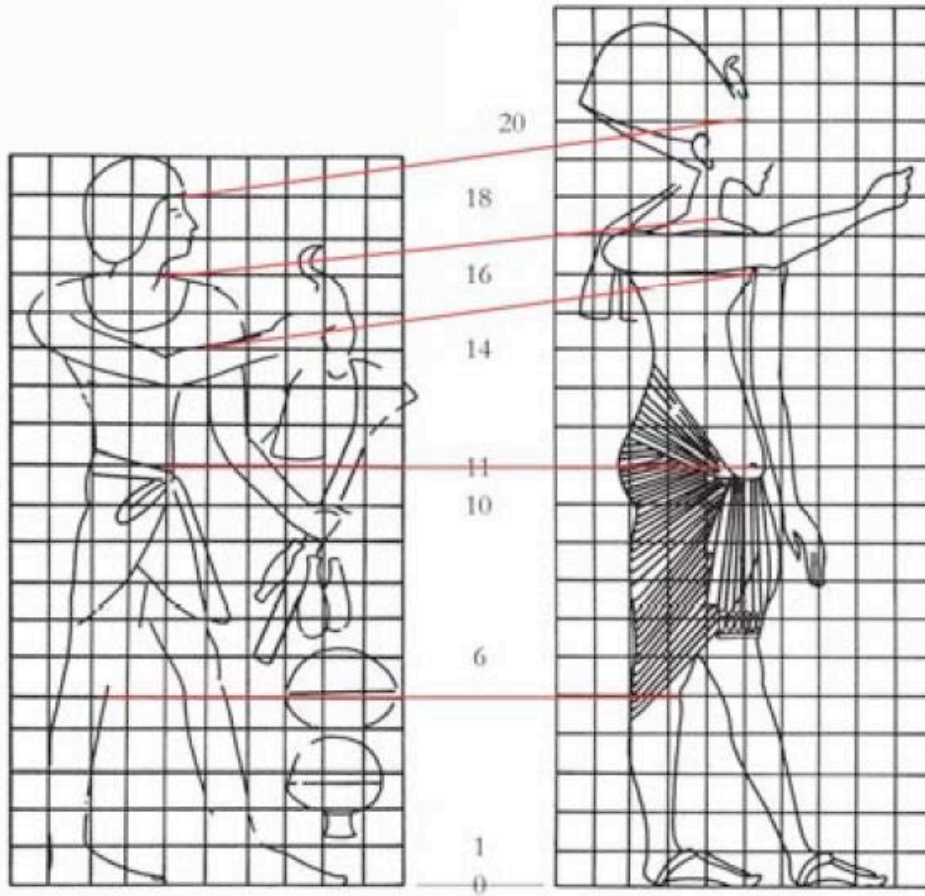


Figura 10. Alargamiento del cuerpo humano. Tomado de Laboury (2011:11)

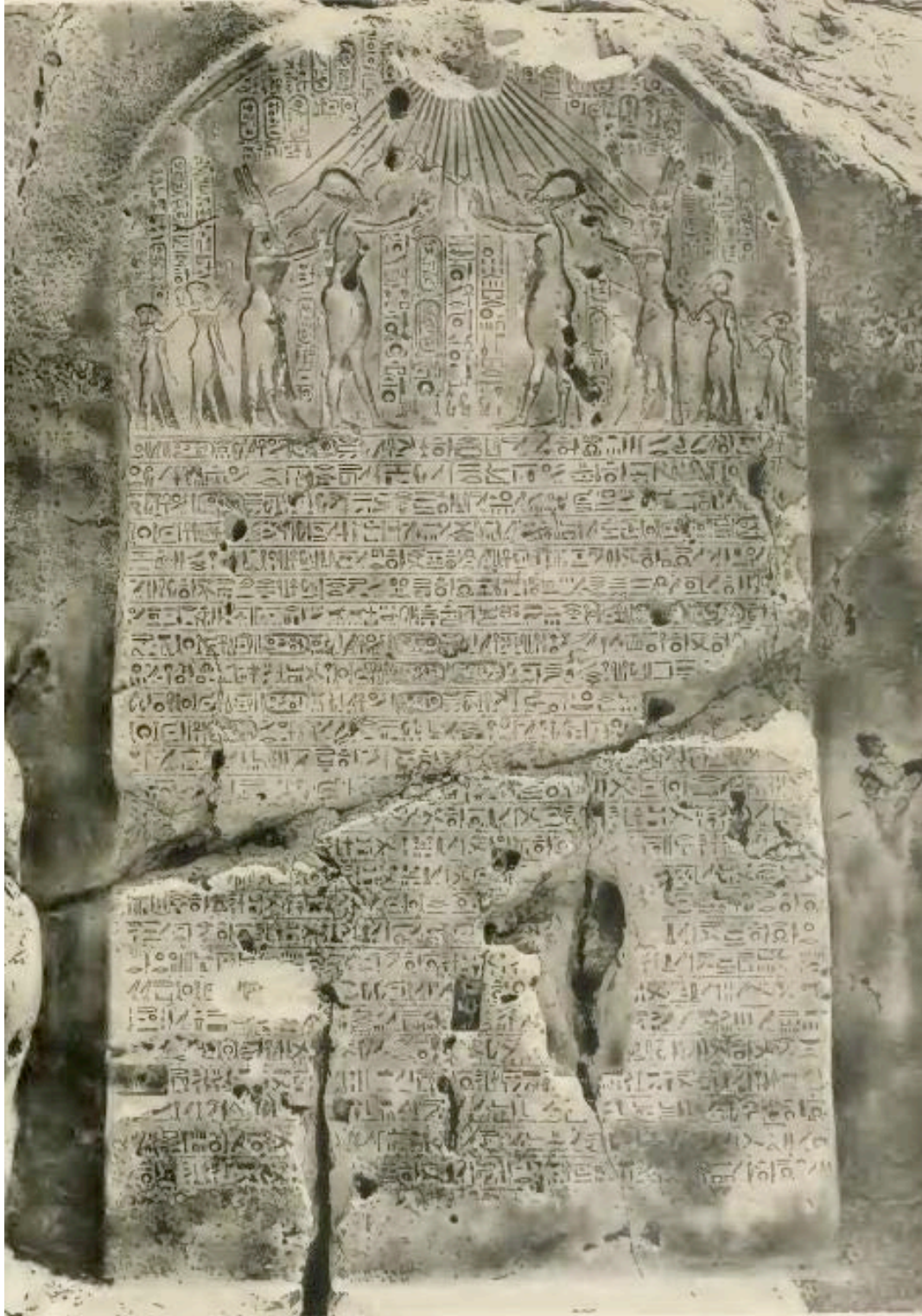


Figura 11. Estela S. Tomado de Davies (1905: Pl. XXXIX)



Figura 12. Coloso cuerpo entero. Tomado de Aldred (1973: 30)

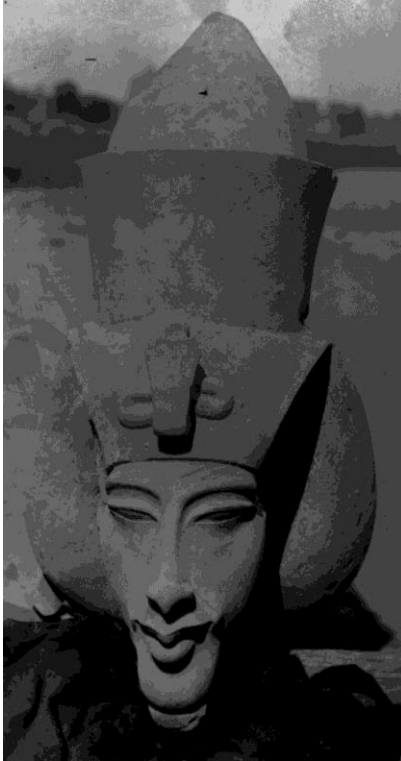


Figura 13. Cabeza de coloso. Tomado de: <http://www.cfeetk.cnrs.fr/archives/?n=97271>



Figura 14. Torso de coloso. Tomado de: <http://www.cfeetk.cnrs.fr/archives/?n=97264>