

FRANCISCO J. PRESEDO VELO

Consideraciones sobre estética egipcia

Excmo. Sr. Presidente,
Dignísimas autoridades,
Sres. académicos,
Señoras y señores:

Al presentarme hoy ante vosotros cumpliendo un precepto de rigor, tengo que explicar ante todo mi presencia en esta Academia. Se debe simplemente a la amistad y benevolencia de esta ilustre Corporación que me ha elegido para formar parte de sus miembros. Y a la amistad y benevolencia se responde con la amistad y el agradecimiento. Para mí representa este día uno de los puntos capitales de mi vida profesional. Nacido en mi país gallego con un paisaje de bosques y brañas, de luz tamizada, a lo largo de mi vida he ido acercándome a los países del sol, que por ser objeto de mis preferencias científicas fueron conquistando un lugar afectivo en mi espíritu. Para los hombres del norte las tierras meridionales tienen un atractivo especial que fue sentido por todos los grandes espíritus de la cultura europea. Pero si esta atracción objetiva se dobla con una acogida humana como la que me ha dispensado esta gloriosa ciudad de Sevilla, cuya culminación ha sido vuestra acogida en esta Academia, no puedo menos de agradecerlo en lo más profundo de mi espíritu.

Yo no soy un artista, sino tan sólo un modesto profesor de Historia Antigua y un arqueólogo, en la medida que la arqueología puede iluminar aspectos del pasado que los textos no nos permiten escrutar. Por ello mi contribución a una Academia en la que se dan cita artistas dotados de ese *quid divinum*, que crea el arte, y de historiadores del arte, mi presencia aquí es de hermano menor. Pero el arte tiene para mí, como historiador, una importancia capital. De todas las manifestaciones culturales es, posiblemente, la más sensible a cualquier evolución del espíritu, a cualquier crisis, a cualquier movimiento, y refleja, antes que ninguna otra actividad humana, los rumbos que va tomando el mundo de la cultura. Así,

aunque yo pueda contribuir en escasa medida a las tareas de la Academia, sí aprenderé mucho con el contacto de sus miembros, que mantienen una tradición ininterrumpida desde los tiempos gloriosos del arte sevillano de la edad de oro.

El reglamento me exime de hacer el elogio obligado de mi antecesor en esta Academia, ya que su vacante no se debe al triste suceso de su ausencia definitiva, sino a su incorporación a la Universidad Complutense y continúa entre nosotros como académico correspondiente. Pero además, Antonio Blanco Freijeiro no necesita de elogios, ya que su brillante carrera de profesor y de investigador le hace de sobra conocido no sólo en el ámbito hispalense, sino que su nombradía ha llegado hace mucho tiempo más allá, y figura hoy entre los estudiosos cuyos trabajos pueden considerarse en la vanguardia de la arqueología europea. Y, dada su juventud, aún esperamos muchas más cosas de su hondo saber y de su fina sensibilidad.

He escogido un tema de arte antiguo, muy antiguo, pero enfocado, éste es mi intento, desde el punto de vista de un historiador de la antigüedad, según mi manera de ver el fenómeno cultural que llamamos arte, teniendo en cuenta las coordenadas en que se inscriben las creaciones del espíritu humano. El haberme centrado en un tema egipcio obedece a mis preferencias personales, que se explican por mi larga permanencia en el país del Nilo. Desde mis años de estudiante en Compostela, sentí la atracción de los estudios sobre Egipto. Allí tuve en mis manos por primera vez la gramática egipcia de Champollion, en la que me inicié en los primeros rudimentos de la escritura jeroglífica. Al cabo de los años pude participar en excavaciones y visitar repetidas veces el valle del Nilo, cuyo hechizo no es fácil olvidar. Allí excavé durante cinco campañas, siendo fiel a aquel dicho latino de que "el que bebe el agua del Nilo, tiene que volver a beberla". Vamos, pues, a hablar de arte egipcio y en concreto de los *ostraka* figurados de Deir El-Medina, para con ellos pasar revista a las concepciones estéticas del antiguo Egipto en cuanto a pinturas y dibujos se refiere.

Deir El-Medina

Deir El-Medina (convento de la ciudad) es una aldea que debe su nombre a un templo de época ptolemaica construido por Pto-

lomeo Filopator, utilizado como monasterio en época cristiana siguiendo una costumbre normal en Egipto, y de aquí su nombre. Está situada esta aldea en la ribera occidental del Nilo enfrente de la antigua Tebas, al SO de Sej abd-el-Gurna, en la gran necrópolis tebana. Sirvió de albergue a los obreros del valle de los reyes y de las reinas durante las dinastías XVIII, XIX y XX¹.

Desde los comienzos de la arqueología en Egipto, este lugar fue visitado y se recogieron múltiples objetos de arte que fueron a parar a museos y colecciones privadas². Finalmente, el Instituto Francés de El Cairo emprendió la excavación sistemática del yacimiento con resultados óptimos desde 1914 a 1947³. Se excavaron la aldea y su necrópolis. Se vio que se había fundado en la época de Tutmés I y fue aumentada bajo sus sucesores inmediatos. La aldea fue abandonada durante el reinado de Amenofis IV, y al final del cisma atoniano, de nuevo reconstruida con mayor lujo. Durante la dinastía XIX es una pequeña comunidad de 120 familias y alcanza una cierta prosperidad. Las viviendas son de tamaño relativamente pequeño, para gentes modestas, construidas de adobes, generalmente de dos habitaciones y cocina. Quedan restos de cuevas y de terrazas. Los muros estaban blanqueados de cal y en algunos casos había pinturas en las paredes. Junto a la aldea apreció la necrópolis donde se enterraron estos modestos artesanos, en unas tumbas muy características con una pequeña pirámide sobre la entrada y un pozo debajo y una capilla abovedada. Hay tumbas de notable interés. Los habitantes se dividían en dos grupos, los que trabajaban en el valle de los reyes y los que lo hacían en el valle de las reinas, cada uno de los cuales ocupaba un barrio distinto, tanto en el poblado como en la necrópolis. Cada equipo comprendía sus jefes, sus escribas, dibujantes, escultores, albañiles. Las tumbas de los arquitectos centran las de sus subordinados, que se sitúan alrededor. Hay también obreros sin cualificar, agricultores y los que trabajan como aguadores, pescadores, boyeros, lavaderos y guardías. La corporación entera se denominaba a sí misma "servidores en el lugar de Maat", y la administración central les conocía como "los hombres del equipo de la necrópolis". Los dos equipos se re-

1. Les Guides Bleues. *Égypte*. París, 1971. Págs. 627-632.

2. La historia de las exploraciones y excavaciones en Deir el-Medina puede verse en Mario Tossi y Alessandro Roccati: *Stelle e altre epigrafi di Deir el-Medina*, Torino, 1972, págs. 24 y ss. Los trabajos de rebusca empiezan hacia 1827. Se hacen los primeros dibujos y estudios. Visitaron el lugar, Wilkinson, Champollion, Lepsius, Maspero, verdadero ini-

levaban cada diez años. Dependían del visir, a través del escriba real. El interés de esta comunidad se acrecienta por el hallazgo de más de *cinco mil ostraka*, unos escritos y otros figurados que nos permiten estudiar toda la vida de esta comunidad. En ellos encontramos textos que nos ilustran sobre la vida diaria de estas gentes, sus problemas, sus incidencias e incluso sus delitos. Tenemos textos literarios que los escribas copiaban y estudiaban. También aparecieron papiros. Nos interesa destacar un aspecto de la vida de Deir El-Medina. A finales del reinado de Ramsés III, hacia 1165 a. C., hubo una serie de desórdenes laborales en toda la región tebana y los obreros que trabajaban en Deir El-Medina, si no protagonizaron el movimiento, se sumaron a él con toda energía. Se declararon en huelga. Cuando los escribas y sacerdotes del Ramesseum cercano fueron a parlamentar con los obreros sublevados, éstos exigieron que se comunicaran al visir sus demandas. No se les daban los alimentos convenidos y esperan del buen faraón que se ponga fin a esta situación. Otras veces las protestas tenían otras causas: agravios de tipo laboral, injusticias en el gobierno de la comunidad, querellas intestinas, etc. La historia menuda de todo ello ha sido hecha por su excavador Bruyère, Cerny⁴, su epigrafista, y Posener⁵, el que estudió los textos literarios encontrados y S. Sauneron los no literarios⁶.

ciador de las excavaciones. En 1905 excava Schiaparelli hasta 1909, Möller en 1911 y 1913. En 1914 pasa el yacimiento a la misión francesa que lo retiene hasta nuestros días.

3. B. Bruyère fue el verdadero descubridor de Deir el-Medina. Pueden verse sus informes: *Rapport sur les fouilles de Deir el-Médineh* (Fouilles de l'IFAO), Le Caire, 1922-1953; ídem, *Mert Seger à Deir el-Médineh* (MIFAO, LVIII), Le Caire, 1930; ídem, *Quelques stèles trouvées par M. E. Bacaize à Deir el-Médineh*, ASAE, XXV, 1925; ídem, *Les fouilles de l'Institut Français à Deir el-Médineh de 1914-1940*, Rev. d'Égypte, V, 1946; ídem, *Une antique cité artisanal égyptienne, de l'âge des Pharaons à l'époque chrétienne: Deir el-Médineh*, Orientalia Christiana Periodica, XXIII, n.º 34, 1947, págs. 415-424; ídem, *Tombs Thébaines de Deir el-Médineh à décoration monocrome* (MIFAO, LXXXVI), Le Caire, 1952; ídem *La tombe numéro 1 de Sennedjem à Deir el-Médineh* (MIFAO, LXXXVIII), Le Caire, 1959; B. Bruyère et Ch. Kuentz: *Tombs thébaines. La nécropole de Deir el-Médineh. I: Tombe de Nabt-Min. II: Tombe d'Ari-Nefer* (MIFAO, LIX), Le Caire, 1926.

4. Jaroslav Cerny: *Catalogue des Ostraka hiératiques non littéraires de Deir el-Médineh*, ns. 1-456, 624-705 (Document IFAO, III-VII-XIV), Le Caire, 1935-1939-1970.

5. G. Posener: *Catalogue des Ostraka hiératiques littéraires de Deir el-Médineh*, vol. I, 3, y II, 2, Le Caire, 1938, 1952.

6. Serge Sauneron: *Catalogue des Ostraka hiératiques, non littéraires de Deir el-Médineh* (ns. 550-623), Le Caire, 1959.

A nosotros nos interesa especialmente un lote de *ostraka* pintados, que han sido ya objeto de diversos estudios pero que aún son temas de discusión y lo serán durante mucho tiempo. Antes de entrar en el análisis de estas pinturas y dibujos, digamos algo sobre los artistas^{7 y 8}.

Los artistas

En egipcio no hay palabra para designar al artista⁹. Se emplea la palabra *hmt*, que se escribe en ideograma que significa "perforador de piedras duras" y que se traduce normalmente por "artista". Su *status* social en términos generales es de tipo medio, y está subordinado al de los arquitectos y directores de obras. En general puede considerarse como un artesano. Sus habilidades son muchas, y un artista de estatuas de madera puede hacer una silla o un mueble. Un escultor de piedra no tiene inconveniente en fabricar un vaso en piedra dura¹⁰. Su anonimato es una constante a lo largo de toda la historia del arte egipcio. A veces conocemos algunos nombres y la posibilidad de leerlos no nos ayuda gran cosa. Recientemente se había pretendido utilizar en algunos casos conceptos como los de maestro de la tumba de Ti, maestro de la tumba de Naht, etc.¹¹. Pero aún en este caso no nos vale como en el románico la denominación de *maestro de las Platerías*. No. Algo más exacto sería comparar al maestro egipcio con los artistas anónimos del arte mesopotámico e incluso de algunas épocas del arte imperial romano. Pero la causa de este anonimato no es que el egipcio no quisiera perpetuar su nombre. Al contrario, pocos pueblos han sido tan celosos de la fama en la posteridad. Las tumbas y todo el ritual funerario son la mejor demostración. La causa hemos de verla en la entraña propia del arte egipcio. Para un egipcio todas las cosas han de hacerse con arreglo a un canon, consagrado por la tradición, lo que no quiere decir que este canon no cambie,

7. M. Tossi y A. Roccati: *op. cit.*: publican las estelas y epígrafes existentes en el Museo de Turín que proceden fundamentalmente de las ya citadas excavaciones de Schiaparelli.

8. J. Vandier d'Abbadie: *Catalogue des Ostraka figurées de Deir el-Médineh*, 4 vols., Le Caire, 1936-1959. En general seguimos las descripciones que hace el autor de las piezas y el estudio general del fascículo III.

9. G. W24, 25. P. Montet: *Egipto Eterno*, Madrid, 1966, pág. 277.

10. Loc. cit.

11. W. Wolf: *Die Kunst Aegyptens*, Stuttgart, 1957, pág. 292.

pero es suficientemente fuerte como para considerar el arte plástico como algo al servicio de algo, es decir, como un arte útil. En su mayor parte el arte está al servicio de la corte, tanto en vida del faraón como después de su muerte; de la casa real, de los grandes nomarcas, de los grandes templos. Todas estas instituciones, por su misma definición, son conservadoras y el arte no puede expresar más de lo que le piden. El artista, mejor dicho, los equipos de artistas son empleados de un sistema que excluye toda individualidad. En el imperio medio, después de la gran crisis anterior, hay un cambio hacia una mayor individualidad del artista, y en el imperio nuevo podemos afirmar que continúa el proceso. Casi podríamos hablar de triunfo de la personalidad, durante la época amárnica, y aun después, a pesar de la reacción posterior. El triunfo del idioma vulgar, la existencia de una naciente clase media, etc., sería el ámbito histórico adecuado para un mayor subjetivismo en el arte. Pero no olvidemos nunca que Egipto no llega jamás a un individualismo comparable al de la *polis* griega. En el imperio medio empezamos a conocer algunos nombres de artistas que tienen un alto concepto de su arte y se precian de él. Citemos, por ejemplo, al famoso *Irtjsn*, que en su estela del Louvre se precia de haber enseñado a sus hijos sus grandes conocimientos: "Conozco el secreto de la palabra divina, la prescripciones del ritual... conozco el andar del hombre y el paso de una mujer, las actitudes de los once pájaros, y la inclinación de los distintos prisioneros y la mirada del ojo a su oponente y el terror de la vista del enemigo, y como levanta el brazo el que arponea a un hipopótamo, y la zancada del corredor". Conoce las técnicas del oro, la plata, el marfil y el ébano: "Sé hacer una pasta de color que no se quema con el fuego ni se lava con el agua"¹². En el imperio nuevo encontramos el comienzo de una mentalidad que gusta de lo bello por sí mismo y el artista se esfuerza en dar una visión más personal del mundo intentando nuevas experiencias. Esto nos explicaría la relativa abundancia de nombres propios: Thot, jefe de escultores; Ineni, inventor de un nuevo pavimento, autor de numerosos monumentos en Karnak; Amenofis, hijo de Hapu, creador de los colosos de Memnon, Senenmut, Hapuserneb, Iuti, Nebamun, Ipuktei, Ipuje, que llegan a altos puestos. Pero no conocemos obras firmadas más que en un caso y éste es

12. W. Wolf: *Op. cit.*, pág. 395. M. Baud: *Le métier d'Irtisen*, CdE, 13 (1938), págs. 21-34. J. A. Wilson: JNES (1947), pág. 68.

de la época de Ramsés II. En los relieves de Abu Simbel, los artistas han escrito sus nombres, pero eso sucede allá en lo profundo de Nubia donde no llegaban más que escasos egipcios¹³. Nos encontramos, pues, ante un arte anónimo en su inmensa mayoría, que está al servicio de los grandes poderes político-religiosos de la época y que merece más que cualquier otro de la antigüedad el nombre de *arte oficial*. Desde este punto de vista, los artistas que vivían en Deir El-Medina no eran una excepción: trabajaban en los valles de los reyes o de las reinas. Pero hacían algo más.

Los artistas que vivían en esta aldea, cuando no estaban ocupados en sus trabajos profesionales, se entretenían en dibujar y pintar en trozos de piedra caliza de los acantilados rocosos de la vecindad, y también en trozos de cerámica, los auténticos *ostraka*, nombre que se aplica a todos los fragmentos. Esta costumbre de dibujar en los fragmentos de caliza no es exclusiva de Deir El-Medina; su empleo se remonta al imperio antiguo y dura hasta época árabe¹⁴. Eran el papiro del pobre, como dice G. Posener¹⁵. Una vez terminados, los arrojaban, porque seguramente sus autores no les atribuían la menor importancia. Han aparecido entre los escombros de las casas del poblado, en un vertedero fuera de la aldea y en las capillas votivas. Habiendo sido explotado el yacimiento desde muy antiguo, muchos de estos pequeños apuntes de arte han ido a parar a los museos de Berlín¹⁶, Turín¹⁷, Bruselas¹⁸, Londres¹⁹ y París²⁰, a colecciones privadas. Sin embargo, la gran colección encontrada por Bruyère está en el museo de El Cairo²¹. Además de los de Deir El-Medina, han aparecido otros en el Ramesseum, Deir el-Bahari y en el templo de Amenofis, hijo de Hapu, cerca de Medinet Habu²². La colección ha sido publicada en cuatro volúmenes por J. Vandier d'Abbadie. Poseemos, pues, una serie de pequeñas piezas pintadas y dibujadas por artistas egipcios en las dinastías XVIII,

13. W. Wolf: *Op. cit.*, págs. 596 y ss.

14. Vandier d'Abbadie: *Cat. Fasc. 3*, pág. 2, nota 3.

15. G. Posener y otros: *Dictionnaire de la Civilisation Égyptienne*, s.v. *Ostraca*.

16. *Op. cit.*, pág. 1, nota 3.

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*. La colección ha aumentado desde la publicación del Catálogo de Vandier d'Abbadie, porque las excavaciones siguen produciendo más fragmentos.

22. *Ibidem*.

XIX y XX, que no se realizaron por encargo de nadie, sino por mero divertimento y recreo de los artistas. Hemos de convenir que se trata de un arte producido sociológicamente en unas condiciones óptimas de pureza y libertad. Poseemos suficiente documentación literaria para saber que los artistas trabajaban sin pensar en recompensa alguna. Estaban a sueldo del visir y en última instancia del faraón, ante el cual sabían acudir en representación de sus agravios cuando éstos se producían ²³.

Técnica

La técnica empleada es la misma que vemos en las pinturas de las grandes tumbas tebanas. Una vez escogido el trozo de caliza lisa, o de cerámica, el dibujante marcaba en él su dibujo con ligeros trazos de tinta roja y luego lo pasaba en tinta negra. En muchos casos se pintaba después con colores disueltos en agua. Podía o no emplearse cera como adhesivo, pero dada la porosidad de la caliza no era necesario. Los colores predominantes son el ocre rojizo y el negro. Hay amarillos, azules y verdes suaves muy diluidos. Se trata de colores naturales minerales que se encuentran en la montaña de Tebas ²⁴. El mineral se machaba y se hacían grandes tortas de masa que después se iba utilizando a medida que se necesitaba. El color se aplica con un cálamo más grueso que el pincel del escriba, y como paleta un platillo o una concha, que aparecen con frecuencia en las excavaciones. Yo mismo he encontrado algunas de épocas muy posteriores pero que continuaban la misma tradición ²⁵.

Finalidad de los dibujos

Es un tema que aún no ha sido dilucidado en todas sus implicaciones. Hay razones fundadas para creer que muchos de los *ostraka* fueron ejercicios de aprendices que poco a poco iban for-

23. Sobre la organización social de la aldea, puede verse, además de la bibliografía citada en la nota 3, una buena descripción en J. P. Pirenne: *Historia de la Civilización del Alto Egipto*, vol. 2, pág. 379 y ss.

24. Vandier d'Abbadie: *Op. cit.*, fasc. 3, págs. 4-6. H. Schäfer: *Aegyptische Zeichnungen auf Scherben*, pág. 24.

25. F. Presedo Velo: *Antigüedades cristianas de la isla de Kasar-ico*. Madrid, 1964, pág. 27.

mándose en el oficio de dibujantes y pintores²⁶. Sin embargo, este aprendizaje se hacía de una manera *sui generis*, incorporando al alumno al trabajo de manera paulatina, en el que iba aprendiendo los trucos del oficio en colaboración de los maestros que pintaban los techos y paredes de las tumbas del valle. Todo ello se hacía en una obra de equipo con los distintos especialistas turnándose en la ejecución del conjunto pictórico. Aprendices y maestros se ejercitaban en los fragmentos de caliza, como hojas de bloc. Manos más hábiles repasaban el dibujo para reforzar el contorno y corregir los detalles. Pero una gran mayoría de estos dibujos no tenían más finalidad que el pasatiempo y el recreo de sus autores, no con una intención de crear una obra de arte por el arte, idea ajena a la mentalidad egipcia, pero sin una intención utilitaria.

Los temas

Los temas tratados son de una inmensa variedad. Encontramos una gama muy extensa de representaciones de animales, que van desde los monos trepando las palmeras e interviniendo en la recolección de los dátiles, babuinos y danzas de monos, boyeros conduciendo bóvidos, escenas de luchas de toros llenas de vitalidad y soltura, escenas de caballos y carros, jinetes, cérvidos, gatos, animales cazando, leones, hienas, cocodrilos, jirafas, ranas, escorpiones, hipopótamos, peces y pájaros. Un capítulo muy importante lo constituyen las llamadas escenas satíricas, que tienen por protagonistas los animales en actitudes humanas que recuerdan a los llamados papiros satíricos. Otro apartado es el de las llamadas escenas de harén. Combates de atletas, cabezas de personajes reales y una serie de temas religiosos, sin faltar croquis de dibujos arquitectónicos, etcétera²⁸.

El interés de estos dibujos y pinturas es incalculable para un historiador del arte. Con ellos podría construirse todo un tratado de la cultura egipcia del Imperio Nuevo. Pero además, al tratarse de un producto artístico en teoría libre del peso inmovilista del arte oficial egipcio, podría conducirnos en teoría al conocimiento de

26. Vandier d'Abbadie: *Op. cit.*, pág. 118.

27. Sobre la técnica del equipo que pinta las tumbas del Imperio Nuevo y sus implicaciones para una concepción transpersonalista del arte, véase: W. Wolf, *op. cit.*, págs. 290-293.

28. *Op. cit.*, passim.

las posibilidades soterradas que fluyeron bajo el peso de unas formas artísticas acuñadas durante milenios y que algunas veces pudieron asomarse a la superficie, siquiera sea de esta humilde forma de arte menor, realizadas sobre un material pobre, en las horas de ocio de unos artistas que durante toda la jornada trabajaban bajo el peso de la tradición.

Vamos a ver en qué medida nuestros artistas continúan la tradición de arte egipcio y hasta qué punto se permiten alguna libertad temática o estética.

En una inmensa mayoría, los *ostraka* de Deir El-Medina no ofrecen ninguna novedad sobre el arte oficial contemporáneo. Los mismos temas, el mismo gusto, los mismos procedimientos. Incluso en muchos casos los artistas se ejercitaban en reproducir obras comunes de la época sin ningún atisbo de originalidad. Encontramos un ejemplo significativo de una reproducción memorística en un dibujo de la famosa figura de la reina del Punt que se encuentra en Deir El-Bahari. Pero hay algunos casos en los que creemos se puede ver algo de las tensiones innovadoras que alentaban en el arte egipcio. Veámoslas.

*La ley de la frontalidad*²⁹

Hay tres fragmentos entre los *ostraka* de Deir El-Medina en los que vemos cómo el artista se atreve a darnos las figuras humanas representadas de perfil completo, a diferencia de los innumerables casos en que siguen la ley de la frontalidad. Es seguramente ésta la norma fundamental del dibujo y la pintura egipcias desde su origen en la época protodinástica hasta su final en la época romana. Para entenderla tenemos que partir de la idea de que no existe perspectiva en el arte antiguo hasta el s. V en Grecia, y las artes relacionadas con lo griego. Realmente la perspectiva no triunfa hasta el s. XV, cuando se conocen y se aplican las leyes geométricas que la rigen. No debemos olvidar que los griegos la crean en el mismo momento en que empiezan a preguntarse por la realidad o ilusión del cosmos, con el nacimiento del pensamiento filo-

29. Para este apartado es fundamental el estudio que hace H. Schäfer: *Von ägyptischer Kunst*, cap. IV «Verhältnis zur Perspektive», págs. 66-82. Véase, desde un punto de vista sociológico, la opinión de Hauser: *Historia social de la Literatura y del Arte*, vol. I, Madrid, 1969, pág. 73.

sófico. Los egipcios nunca llegaron a tal altura³⁰. Su pensamiento fue esencialmente acumulativo y nunca tuvo el arranque suficiente para despojarse del pasado, alumbrando nuevas ideas con plena libertad³¹. La historia de su escritura y de su lengua es un buen ejemplo de ello. Con esta mentalidad era imposible desarrollar una estética innovadora, en sentido profundo. Esto no quiere decir que no alcanzaran cimas supremas en la creación artística, algunas de las cuales pueden parangonarse con las más altas de la misma Grecia. Hace años que Schäfer demostró que los orientales babilónicos conocían de un modo aproximado las reglas generales de la perspectiva. El mito de Etana, que se remonta a la época sumeria, puede ser un indicio de este conocimiento³². Sin embargo apenas la aplicaron. El problema se complica en el caso del dibujo egipcio. Aquí vemos que casi todas las figuras tienen los hombros de frente, la cara y los pies de perfil, mientras que el ojo vuelve a estar de frente. Hay casos, no obstante, como en Deir El-Medina, en que la figura humana se representa toda ella de perfil con cierta coherencia y ritmo interior. Generalmente se trata de figuras secundarias e incluso de estatuas dibujadas. Parece que el artista egipcio no quiere representar el objeto desde su punto de vista, sino que busca la verdad objetiva del objeto en sí y éste ha de representarse tal como es y no tal como aparece³³. Re cuerda Schäfer a Platón cuando éste habla de la "skiagraphia" como una falsedad en el arte³⁴. El egipcio pretende dar en sus pinturas y dibujos las tres dimensiones de un objeto, por lo que se halla más cerca de la verdad objetiva que el que utiliza la perspectiva, el cual, en el mejor de los casos, se conforma con dos, y éstas falseadas. Esto nos explica el recurso al alzado tan frecuente en arte egipcio. Junto a este principio tenemos el de la teoría de los cuerpos transparentes³⁵, tan común entre los primitivos que deja su huella incluso en la época de El Amarna. Finalmente hemos de admitir que en el relieve, la pintura y el dibujo egipcios hay una carencia absoluta de reglas fijas, lo cual di-

30. Aunque no se puede explicar el arte griego arcaico sin la influencia egipcia. Véase: E. Iversen: «*The Egyptian Origin of the Archaic Greek Canon*», MDAIK, band XV, 1957, págs. 134-147.

31. A. Erman y H. Ranke: *La civilisation égyptienne*. París, 1952, pág. 9 y 435 y ss.

32. *Op. cit.*, pág. 69.

33. W. Wolf: *Op. cit.*, págs. 282 y ss.

34. *Op. cit.*

35. *Ibidem*.

ficulta la reducción a esquemas de sus principios estéticos. En el Imperio Nuevo empieza a usarse el escorzo, pero, al desconocerse la reducción de los objetos situados en la lejanía, no puede conseguirse la perspectiva. Ahora bien, el hecho de que de vez en cuando se dibuje una figura en escorzo, significa un intento de progreso estético, que se queda, como siempre, a mitad de camino. La existencia de una concepción simbólica, mágica del arte al servicio de unas ideas políticas y sociales determinadas, según las cuales el faraón debe ser mayor que los demás mortales y los nobles representados en las tumbas más corpulentos y mayestáticos que sus servidores, tiene más fuerza que todos los intentos de los artistas.

Las escenas de harén

Un tema tratado con especial cariño por los pintores y dibujantes de Deir El-Medina es el de las escenas de harén o gineceo. Tienen el encanto de lo vivo, lo actual y lo cotidiano. Si bien las encontramos en tumbas de la necrópolis tebana, no hay nada parecido a algunas de las que aquí vemos pintadas para solaz del propio artista, constituyendo ya género nuevo dentro del arte y la pintura egipcios. Las damas de la alta sociedad egipcia aparecen representadas en su intimidad. A veces están sentadas en un taburete o en un lecho, atendidas por una o dos sirvientas, que les ofrecen copas o les llenan una vacía. Es muy frecuente el motivo del niño tendido en la cama acompañado por su madre, en unas escenas que quieren ser tiernas. También abunda el tipo de madre amamantando a su hijo en brazos, mientras la doncella le ofrece el espejo para que se mire en él. Otras veces una dama desnuda sobre un lecho y muy corrientes las escenas de tocador. Tenemos un caso en el que aparece una cortesana tendida desnuda sobre un lecho³⁶.

Desde el punto de vista sociológico estos temas son muy interesantes. Nos demuestran que durante el Imperio Nuevo existía una clase alta, rica compradora de las obras de pintores y decoradores. En El Amarna se encontraron pinturas murales en las casas y este uso debió ser bastante general, ya que aparece alguna en el mismo Deir El-Medina. El hecho de que los artistas se ejercitaran en este género nos revela que su consumo era normal. En cuanto al interés por estos temas está dentro del espíritu que alienta en

36. Vandier d'Abbadie: *Cat.*, fasc. 3, págs. 81-85, figs. 1.335-2.402.

ciertos círculos egipcios, precisamente los que apoyaron a Amenufis IV y que después de la restauración siguieron con el mismo espíritu abierto que había tenido un triunfo efímero en la época del rey hereje. La incuria del tiempo y lo reducido de esta clase, además de que seguramente el material utilizado era el adobe, nos ha privado de un capítulo interesante del arte egipcio en el cual sin duda veríamos plasmado su genio estético con mucha más libertad que en los templos y tumbas. Estilísticamente tienen un trazo delicado y suelto con un color suave de tonos claros, dentro de la línea del mejor arte de El Amarna.

El tema del faraón en los ostraka de Deir El-Medina

Al abordar este tema no queremos decir que el arte de los pintores de Deir El-Medina sea un arte revolucionario. Cuando hablamos de conceptos modernos como el de la revolución aplicados a la antigüedad, y sobre todo a la antigüedad egipcia, tenemos que ser muy cautos en las expresiones empleadas para no caer en el tópico. Ninguna institución antigua ha sido rodeada de tanta grandeza, de tanto misterio y de tanto poder como la del faraón egipcio. Para la literatura oficial el faraón es la encarnación viva de Horus; sus poderes son sobrenaturales y sus atributos lo elevan a una cualidad sobrehumana³⁷. Todo vive y alienta en el mundo por obra y gracia del faraón. Que esto no es vana literatura lo demuestra todo el sistema administrativo, las instituciones, en suma toda la vida del Egipto antiguo, e incluso en época helenística encontramos una tremenda fuerza en la institución real egipcia que no tiene parangón en toda la antigüedad. La expresión artística de esta fuerza la vemos en las pirámides, las cuales son el mejor documento ilustrativo de la institución monárquica en Egipto. Los egipcios nos dejaron una definición muy clara de ello en un texto que se pone en boca del visir Rekmira, quien hacia 1500 a. C. definió la monarquía con las siguientes palabras: "¿Qué es el rey del Alto y del Bajo Egipto? —Es un dios por cuya actividad vivimos, el padre y la madre de todos los hombres, único en sí mismo, y que

37. Para el tema del faraón, aparte de la literatura antigua representada fundamentalmente por A. Moret y H. Frankfort, véanse los nuevos puntos de vista en G. Posener: *De la divinité du Pharaon*, París, 1960, cuyo análisis del problema creemos que se acerca más a la realidad.

no tiene igual" ³⁸. Esta definición vale para toda la historia egipcia. Hasta la vida de ultratumba es una concesión real ³⁹.

Teniendo en cuenta esto, no es lógico esperar demasiadas críticas por parte de los súbditos hacia el rey, o que por lo menos se expresen en la creación artística. Sin embargo, la historia de Egipto nos presenta múltiples ocasiones en las que las tensiones de carácter revolucionario se imponen a esta teoría que sin duda responde a una realidad.

El Imperio Antiguo fue el de mayor concentración de poder en las manos del faraón, pero al final de esta época, en la llamada primera época intermedia, la crisis adquiere caracteres de un verdadero momento revolucionario, como culminación de un proceso que se inicia durante la V dinastía y se desarrolla a través de la VI con una amplitud que alcanza a todas las formas de la vida. El pueblo asalta los centros de poder y desbarata la complicada máquina administrativa de Memfis. Es curioso que después de esta crisis encontremos un tema literario que durará hasta la época de Herodoto en el s. V a. C., y que tiene como argumento central el odio y la crítica a ciertos faraones, precisamente los que más gloria monumental nos han dejado. Las admoniciones del sabio Ipuwer son una buena descripción del primer estado revolucionario ⁴⁰, pero además tenemos un cuento que nos ilustra en este sentido. Según él, el general Sisene y el faraón mantienen relaciones dudosas y ambos colaboran para que no se haga justicia a un hombre que acude en representación de su agravio ⁴¹. Nos encontramos ante una crítica en un aspecto risible de la monarquía egipcia. El cuento en cuestión procede de un estado de espíritu de descontento bajo la VI dinastía. Se transmitió por escrito desde la dinastía XVIII hasta época saíta. La oposición a los faraones constructores de pirámides está registrada por Herodoto en tales términos que nos cuenta cómo los egipcios de su tiempo evitaban pronunciar los nombres de Keops y de Kefren. Pero al mismo tiempo la literatura popular conserva la amarga memoria de Keops. Un cuento conservado en el papiro Westcar, relata cómo el rey hace venir a su presencia a un mago llamado Dedi, entre cuyas habilidades se contaba la de saber em-

38. Citado por W. Emery, *Archaic Egypt*, Hammonsworth, 1963, pág. 105.

39. A. H. Gardiner: *Egyptian Grammar*. Oxford, 1951, págs. 170 y ss.

40. A. H. Gardiner: *Admonitions of an Egyptian Sage*. Leipzig, 1909.

41. G. Posener: *Litterature et Politique dans l'Egypte de la XII ème dynastie*. París, 1969, págs. 10 y 13.

palmar una cabeza cortada con su tronco. El rey le manda hacer esta experiencia ante toda la corte con un reo condenado a muerte. El mago rehusa hacer lo ordenado por el faraón alegando que una cosa tal no se había mandado hacer nunca. Ante la objeción moral del mago, se hace la experiencia sobre animales. "El rey —comenta G. Posener— recibe una lección de moral por parte de un campesino". He aquí cómo alienta una oposición popular a la figura del faraón⁴².

Acercándonos más a la época que nos interesa, tenemos que referirnos necesariamente a la época de El Amarna. No podemos hacer aquí una exposición sistemática de toda la complejidad que supone la gran revolución de Amenofis IV, pero sí hemos de insistir en algunos aspectos. La libertad del espíritu que produjo la filosofía política y religiosa del rey tuvo consecuencias perdurables en la conciencia egipcia. El culto a la sencillez en el atuendo del faraón, la simplicidad de que hace gala acercándose a sus súbditos, creó un ambiente que necesariamente había de dar un gran impulso a las fuerzas creadoras. Entre otras cosas contribuyó a desmitificar la figura real, en la medida de lo posible en un estado como Egipto, en el que tan grande era la fuerza de la tradición, y ello podemos verlo en la evolución posterior, que nos demuestra que, a pesar del triunfo de la reacción, Egipto no volvió a ser lo que antes había sido. En los reinados siguientes podemos sorprender algunos rasgos heredados de la época amárnica. La literatura nos demuestra en el poema de Tebas y su dios del papiro de Leyden estudiado por Gardiner⁴³, compuesto a principios de la dinastía XIX, que no se había perdido todo el espíritu de Amenofis IV. Lo mismo ocurre en el arte. Sin embargo, para precisar el concepto que yo tengo de este movimiento, creo que es útil definirlo como una especie de "rococó", que está también, como se sabe, empapado de tendencias anti-formalistas, individualistas y desintegradoras de forma, y, con todo, sigue siendo un arte plenamente cortesano, ceremonial y convencional⁴⁴. No podía ser de otra manera. Hemos de suponer que los artistas de Deir El-Medina conocieron el espíritu de El Amarna en muchos aspectos, y uno de ellos fue el de la libertad para presentar al faraón bajo un ángulo satírico y de clara intención bur-

42. *Ibidem*.

43. A. Erman: *Die Literatur der Agypter*. Hildesheim, 1971. Págs. 363 y ss.

44. Hauser: *Op. cit.*, pág. 69.

lesca⁴⁵. Encontramos un animal de pie en su carro. Es el remedo indudable del faraón en actitud combatiente⁴⁶. Este tema se encuentra en el papiro de Turín mucho mejor expresado⁴⁷. En él vemos cómo el escriba ha representado a un ratón montado en un carro de guerra tirado por dos perros al galope y delante un ejército de gatos lanzados al asalto de una fortaleza defendida por otros felinos. Es el tema clásico del faraón como héroe que Ramsés II llevó a un grado de exaltación y fue siempre el símbolo de la monarquía combatiente en el Imperio Nuevo. Ramsés III sigue empleándolo con profusión en sus representaciones tan vacías de contenido real. En esta misma época vemos cómo los escribas de los papiros y los pintores de Deir El-Medina empiezan a tomarlo en broma de manera descarada. La literatura oficial seguirá repitiendo los tópicos de lo heroico, pero queda el testimonio claro de que ya no es tomado en serio por muchos espíritus más independientes. Hay un ejemplar que siempre ha llamado mi atención. Es un fragmento en el cual vemos a un individuo tocado con el *uraeus*⁴⁸. Está sentado sobre un taburete en forma de escaño haciendo un hilo para pescar. Este tipo de figura se da en algunas tumbas tebanas pero como representación de simples artesanos. Ante la extrañeza que produciría un faraón dedicado a la humilde tarea de pescadores, Vandier d'Abbadie⁴⁹ ha creído que se trata de un error y que el pintor había colocado el *uraeus* sobre su cabeza sin intención ninguna. Es difícil defender la opinión de Vandier. La línea de pensamientos que vamos siguiendo explica y encuentra una confirmación de este ejemplo. Pensemos, para no extendernos más en este aspecto, en los relieves en que el rey Amenofis IV y su familia se hacen representar desmitificados por completo en un acto tan elemental como el de comerse un pollo. Es verdad que el acto de comer es tan propio de un faraón como de un simple ciudadano y el de pescar no tiene una connotación tan general como el de comer. Pero el rey también pescaba y cazaba. El hecho de representarlo en una actitud posible, pero no propia y definitoria de su alta categoría, está en esta línea, que no llamaremos de oposición pero sí de minimización de la teórica grandeza del rey.

45. Vandier d'Abbadie: *Op. cit.*, fasc. 3, pág. 72.

46. *Ibidem*. Fig. 2.304-2.305.

47. *Ibidem*. Fig. 35.

48. *Ibidem*. Fig. 2.553.

49. *Op. cit.*, pág. 96.

Sin embargo, el tema real no se trata solamente desde el punto de vista satírico. Mucho más abundante es la representación del tema según las normas clásicas. No podía ser menos en una colección de pinturas egipcias. Es curioso observar que al mismo tiempo que se trata de las figuras más anodinas, también nos encontramos ante las más cuidadas entre las figuras reales. Esto revela dos cosas: en primer lugar que la figura canónica de los faraones y familias era la que menos libertad dejaba al artista, y en segundo lugar que se encargaban como figuras centrales a los artistas más distinguidos. En esta línea de figuras reales interesa destacar algún retrato de calidad como el de Ramsés II y el de Amenofis III. Probablemente también procede de Deir El-Medina un fragmento del Louvre que representa a Seti I.

Innovaciones estéticas en Deir El-Medina

No creemos que el arte sea un producto exclusivo de las condiciones socio-económicas que conforman la vida de una sociedad. Pero no hemos de olvidar que el arte está condicionado en gran parte por las gentes a quienes se dirige, es decir, por el consumidor. En el caso de Deir El-Medina no existe consumidor. Los artistas pintan y dibujan por puro recreo y como ensayo y aprendizaje para una sociedad que en esencia es la misma que consume el arte oficial egipcio. Pero la ausencia inmediata del encargo hace que el artista tenga más libertad para abordar muchos temas, cabe la posibilidad de que nunca tenga ocasión de realizarlos en su vida profesional. El mismo hecho de su formación y de su aprendizaje le permiten experiencias que pueden introducirnos en el mundo estético distinto del que encontramos en los monumentos encargados y realizados. Vamos a intentar ver si esta aparente falta de compromiso social del artista y la carencia de una clientela concreta pudo haber influido en la búsqueda de ciertos caminos nuevos del arte.

Empezaremos por los animales. Como bien es sabido, la animalística egipcia es una de las más perfectas y completas de la antigüedad. Basta pasar revista a una lista de signos jeroglíficos para ver hasta qué punto los escribas egipcios fueron capaces de captar desde la época protodinástica los matices diferenciadores de cada especie animal y fijar un canon de representación que los consagró durante tres mil años. Los relieves, las pinturas murales nos afir-

man en esta misma idea. Se crea así una manera, un estilo de representar al animal que busca la expresión plástica de la verdad objetiva que viene a ser uno de los principios básicos del arte egipcio. Esto se respeta con tal fidelidad que cuando aparece ante los artistas egipcios un animal nuevo hasta entonces desconocido, lo adaptan a su propia manera de representar al animal. Este respeto a la verdad objetiva y genérica, con ausencia de todo subjetivismo, impide el acercamiento a la variedad individual y los distintos aspectos que pueda presentar un objeto. En Deir El-Medina aparecen dibujados o pintados gran cantidad de animales. Los monos constituyen una serie muy completa y aparecen en todos los aspectos de la vida campesina. En general siguen los cánones de las representaciones contemporáneas de los relieves y pinturas de Deir El-Bahari, Medinet Habu, etc. Como nota curiosa señalamos que el tema de los monos es el más tratado por principiantes. Otro tema animalístico muy corriente en nuestros *ostraka* es el de los bueyes y toros. En general se tratan al modo tradicional, pero en algunos casos alienta algo nuevo en este arte libre y espontáneo que venimos observando. Poseemos un *ostrakon* en el que un toro ataca a su boyero⁵⁰. Es una escena que no tiene paralelo en el arte egipcio. Tal vez sea ésta la causa de la pobreza del dibujo, con graves defectos de técnica. Creo que es un ejemplo de cómo un tema observado directamente por el artista se resiste a la realización precisa. Es una tentativa parcialmente fracasada de incorporar algo nuevo a una tradición muy vieja. Sin embargo hay que anotar el intento. Hasta hace poco se creía y se decía que el caballo había sido introducido en Egipto por los hiksos. Parece que realmente no es así, pero la fecha, ligeramente posterior, coincide en esencia con los comienzos del Imperio Nuevo, es decir, se incorpora el tema al arte egipcio cuando éste se encuentra completamente formado y ha superado ya las etapas creadoras más tensas de su historia. El empleo del caballo se generaliza a lo largo del Imperio Nuevo y en la época de Deir El-Medina es un animal corriente. Los faraones se preocupan de sus remontas y existe una burocracia que administra los establos reales. Los relieves de la época de tema heroico y la literatura nos han dejado una serie casi infinitas de representaciones ecuestres. Raras veces se emplea en la agricultura y no suele montarse. El tema corriente en el arte es el caballo tirando del carro

50. *Op. cit.*, fig. 2.070, fasc. 3, págs. 27 y 28.

de guerra. Cuando los artistas tienen necesidad de representar a un caballo, adoptan el modelo estereotipado de perfil, de acuerdo con la tradición, y consiguen una figura arbitraria, llena, eso sí, de grandeza y fuerza combativa. Los *ostraka* nos presentan una gama muy completa en las poses tradicionales, seguramente pintados de memoria, pero existe una excepción que merece una consideración más detallada. Es un fragmento que no fue encontrado en las excavaciones, pero que no hay duda de que procede de Deir El-Medina⁵¹. Representa a un caballo visto de perfil, pintado en marrón, con el cuello vuelto hacia atrás y mordiendo una pata trasera levantada. La postura es completamente inverosímil y resulta imposible que se sostenga sin caerse, ya que las patas delanteras, una se representa avanzada y la otra no ha sido dibujada. La pintura está realizada con una enorme seguridad de trazo, lo que demuestra la maestría del pintor. Destaca asimismo la elegancia de la figura. Pero para mí lo más importante es que el artista trató de apresar y representar un instante fugaz observando sin duda en la realidad, aunque no supiera sacar todas las posibilidades que el momento ofrecía. El dibujo no tiene paralelo en todo el arte egipcio en cuanto a la manera de representar, y pocas veces se alcanzó la gracia y la personalidad de esta obra. He aquí cómo un artista excepcionalmente dotado trata de abrir nuevos caminos al arte dándonos una pequeña obra maestra que desgraciadamente no tiene continuación dentro del arte egipcio. Esta manera de pintar no fue sino una realización solitaria, producto de un genio individual. En otro *ostrakon* del museo Metropolitano vemos otro caballo mordiéndose la pata. No procede de Deir El-Medina, pero sí de una tumba de Tebas. Pero, a pesar de que no tiene nada de convencional, no puede compararse en audacia estética con el de Deir El-Medina.

Siempre dentro de la animalística, encontramos en Deir El-Medina algunos ejemplos que parecen ser estudios del natural. Por ejemplo, las cabras alrededor de la acacia que tienen un paralelo exacto en las pinturas de la tumba de Ipuw en el mismo Deir El-Medina, pintura que seguramente inspiró la de nuestro *ostrakon*⁵². Los gatos presentan una gama no exenta de originalidad. Hay un ejemplo que tiene la característica de presentar al animal de frente⁵³,

51. *Op. cit.*, fig. 2.157. P. Montet: *Op. cit.*, pág. 316.

52. *Op. cit.*, fig. 2.192, fasc. 3, pág. 38.

53. *Op. cit.*, fig. 2.201, fasc. 3, pág. 45.

y es bien sabido que los egipcios tendían a representar a las personas y a los gatos de perfil. Con todo, este caso no es único. Se conocen otros felinos representados de frente en las tumbas egipcias de la época. Existe una pintura en la citada tumba de Ipu⁵⁴ que muestra al gato de frente y se ve cómo el artista no sabe acabar su obra por falta de "manera" en el tratamiento de su figura. También encontramos la misma solución, con más calidad, en la figura del gato sentado debajo del sillón de su amo, en otra capilla funeraria de Deir El-Medina. Sin embargo, nuestro *ostrakon* tiene calidad y no está exento de naturalismo. Continuando en el mismo tema, hay un ejemplo de extraordinarias calidades artísticas. Se trata de una pintura en la que nos presenta una escena llena de vigor y seguridad de trazos, de movimiento y unidad en la composición⁵⁵. Es una hiena avanzando al galope, perseguida por tres perros que la muerden y acosan en su huida. Los perros están bastante bien caracterizados y la escena tiene una fuerza no común en el arte egipcio. Como es bien sabido, en la animalística egipcia la nota predominante es la perfección del dibujo, la suavidad de las formas y una contención en el talante del animal representado. Si comparamos el arte egipcio con el próximo oriental mesopotámico, encontramos que la animalística asiria posee una fuerza y un culto a lo violento que la caracteriza y la diferencia frente a los demás artes vecinos. Yo creo que esta escena participa de esa violencia, de ese movimiento y de la agresividad que no es fácil encontrar en el arte nilótico. La caza es un tema muy apreciado en el arte egipcio porque los nobles y reyes la practicaban con verdadera devoción. Las tumbas nos han conservado numerosísimos ejemplos, pero creo que nunca se llegó a esta fuerza expresiva que vemos en el *ostrakon* que comentamos. Es otro ejemplo de cómo los artistas de Deir El-Medina dan rienda suelta a su capacidad de observación en temas que no van a emplear en su labor profesional.

En este mismo sentido, encontramos novedades en las representaciones del chacal⁵⁶. Este animal no es frecuente en el arte egipcio, pero lo encontramos con una insistencia en Deir El-Medina lo mismo que el murciélago⁵⁷, cuyos ejemplos son de los pocos que apa-

54. *Op. cit.*, fig. 21.

55. *Op. cit.*, fig. 2.211.

56. *Op. cit.*, fig. 2.218.

57. *Op. cit.*, fig. 2.232.

recen en Egipto. Para completar esta enumeración de animales poco frecuentes, citaremos un camaleón, del que solamente hay tres ejemplos en toda la plástica egipcia⁵⁸.

Un tema que en todo arte constituye una serie muy numerosa de representaciones es el de la bailarina y la tañedora de instrumentos musicales. En el arte egipcio ésta fue una faceta muy socorrida en las escenas representadas en las tumbas del Imperio Nuevo. Los egipcios, en su concepción del más allá, utilizaban los elementos de este mundo como ocurre en todas las escatologías de la humanidad. Por muy grande que sea la fe de un pueblo, carece en absoluto de ninguna idea concreta sobre lo que pasa después de la muerte. En el mejor de los casos, acude a imágenes tomadas de aquí y de allí para componer la escenografía en que se va a desarrollar su permanencia en el mundo de las sombras. Pero en el caso particular del pueblo egipcio, el difunto tomaba todas las precauciones necesarias para crearse un ambiente lo más agradable posible. Se enterraba en una mansión cuy decoración pintada evocara todos los momentos más agradables de su vida en la tierra. Las escenas de bailarinas y tañedoras de instrumentos musicales son un aditamento necesario para alegrar los ratos del muerto. En una mentalidad que no ha logrado llegar a los esquemas abstractos, quedándose en un pensamiento puramente concreto, esta tendencia a la realidad es muy significativa. Los pintores que trabajaban en Deir El-Medina se adiestraban con insistencia en este tipo de pintura, que en las dinastía XIX llegó a un alto grado de perfección formal. Basta recordar las tumbas de Nefertari y de Naht. No es, por lo tanto, extraño que encontremos gran cantidad de *ostraka* en los que se ofrece una serie abundante de figuras femeninas en dichas actitudes. Pero prescindiendo de aquellas en que sigue la línea corriente, vamos a concentrar nuestra atención en las que por un motivo u otro ofrecen alguna novedad sobre el nivel común de las representaciones que encontramos en las tumbas de la época. Nos interesan especialmente dos. Es un fragmento que representa el torso, los brazos y parte de la cabeza de una mujer que sostiene una mandora, instrumento musical típicamente egipcio, en actitud un tanto extraña⁵⁹. La mano derecha reposa sobre el instrumento y la izquierda flexionada y levantada parece que toca el cabello negro

58. *Op. cit.*, fig. 2.235.

59. *Op. cit.*, fig. 2.390. P. Montet: *Op. cit.*, pág. 316.

que cae como una cascada sobre el brazo desnudo. Tal como conservamos el dibujo sin la parte del rostro, el aire moderno que presenta es impresionante. La seguridad del trazo, la perfección del escorzo, el juego de color y de sombra nos haría pensar en un boceto de principios del siglo XX. Nunca el arte egipcio llegó, en mi opinión, a un grado tan alto de soltura, nunca rompió de una manera tan clara las ligaduras que le ataban a una tradición que domina toda su historia. Al ver esta figura, tenemos que admitir que los supuestos estéticos del arte egipcio fueron muy poderosos, pero un artista de genio pudo y quiso romperlos para brindarnos esta pequeña maravilla. Una vez más el artista, libre de las trabas de su clientela, en un momento de inspiración, de observación de la realidad, da un salto de tres mil años en la evolución del arte.

La segunda es la representación de una bailarina en un *ostrakon*, ahora en el museo de Turín. Estamos ante una obra maestra; la bailarina, contorsionada de espalda, se apoya en las puntas de los dedos de las manos y de los pies. El cuerpo se arquea en una línea llena de gracia y el pelo abundante cae en cascada hasta el suelo. No lleva más que un ceñidor de tela de colores y un gran aro en la oreja visible. Tiene varios defectos de dibujo. El aro desafía la fuerza de la gravedad y los pies y manos adolecen de las limitaciones comunes al dibujo egipcio en general. Pero el conjunto es admirable y la valentía del trazo, la armonía interna de la figura, la elegancia de la curva del cuerpo estilizado, la elevan a categoría de gran obra de arte.

¿Y a dónde nos llevan estas consideraciones? De momento, a una. En el arte de los *ostraka* de Deir El-Medina hay un espíritu progresivo que parece emerger, a pesar del peso de la tradición, recogiendo el legado de El-Amarna. Creados en unas condiciones sociológicas especiales, constituyen algo que podríamos denominar arte independiente, que se manifiesta en la vena satírica, en una cierta observación directa de la naturaleza y en innovaciones estéticas en el tratamiento de temas tradicionales.

En otros momentos de la historia de Egipto se pueden percibir fenómenos en los que las crisis político-sociales se reflejan clarísimamente en el arte. A fines del Imperio Antiguo y durante el período revolucionario que sigue a la VI dinastía, también el arte acusó el caos producido en el estado y la sociedad. El triunfo de

las fuerzas desintegradoras, la ascensión de la plebe, la formación de la burguesía provincial, el hundimiento de la nobleza, dieron paso a un estdo de cosas que hizo posible la época clásica de la literatura egipcia. En el arte encontramos tendencias hacia un realismo, un individualismo y un cierto plebeyismo, que contrasta vivamente con el arte mayestático del Imperio Antiguo. Se abandona la construcción de grandes pirámides, decae la estatuaria de bulto redondo, cambia el relieve, aparecen las estatuas desnudas de madera, hasta llegar a lo que Wolf llama el "nichtstil", es decir, la disolución de un estilo y la no aparición de momento de otro nuevo, que es el arte típico de una etapa de transición política, social y cultural.

He aquí, pues, cómo el arte egipcio no es distinto a los demás que conocemos. Tiene sus tensiones como todas las expresiones estéticas de todas las sociedades. Sin embargo, hemos de reconocer que en Egipto la tradición pesó con una fuerza pocas veces igualada en una alta cultura. Vemos en su trayectoria una ascensión prodigiosamente rápida durante las cinco primeras dinastías, y después de la crisis del primer período intermedio, aparece la época clásica del Imperio Medio, para volver a desintegrarse en la segunda época intermedia, renace con aires de modernidad en el Imperio Nuevo con el episodio prodigioso de El-Amarna y volver a fluir con originalidad en la época ramesida. Pero a lo largo de 3.000 años este arte no superó, al igual que el resto de la vida egipcia, los cánones en los que había nacido. En frase genial de Erman, la tragedia de esta cultura fue el no saber olvidar nada, y gracias a este aferrarse a la tradición se ahogaron todos los intentos de elevarla a un papel superior, papel que estaba reservado a los griegos. Estos, sin embargo, sintieron una gran admiración por el arte egipcio. Platón deja testimonio de ello en *Las Leyes*:

"Clinias: Y di, ¿en Egipto cómo está ello legislado?"

Ateniense: Aún de oídas resulta maravilloso. De antiguo, según parece, fue conocido de ellos este principio que nosotros enunciamos ahora de que conviene que los jóvenes de las ciudades se ejerciten habitualmente en buenos ademanes y en buenas melodías. Y prescribiendo cuáles y de qué modo habían de ser éstos, los expusieron en los templos, y ni a los pintores ni a otros algunos de los que producen figuras y cosas semejantes, les era lícito innovar en contra de ellos ni discurrir otros modelos que los patrios; ni ahora les está permitido ni en estas cosas ni en todo cuanto com-

prende la música. Y observando hallarás allí que las pinturas y los grabados de hace diez mil años (y digo diez mil años no por decir, sino como cifra real) no son ni más hermosos ni más feos que los ejecutadas actualmente, sino que están trabajados con el mismo arte.

Clinias: Bien es de admirar lo que dices”⁶⁰.

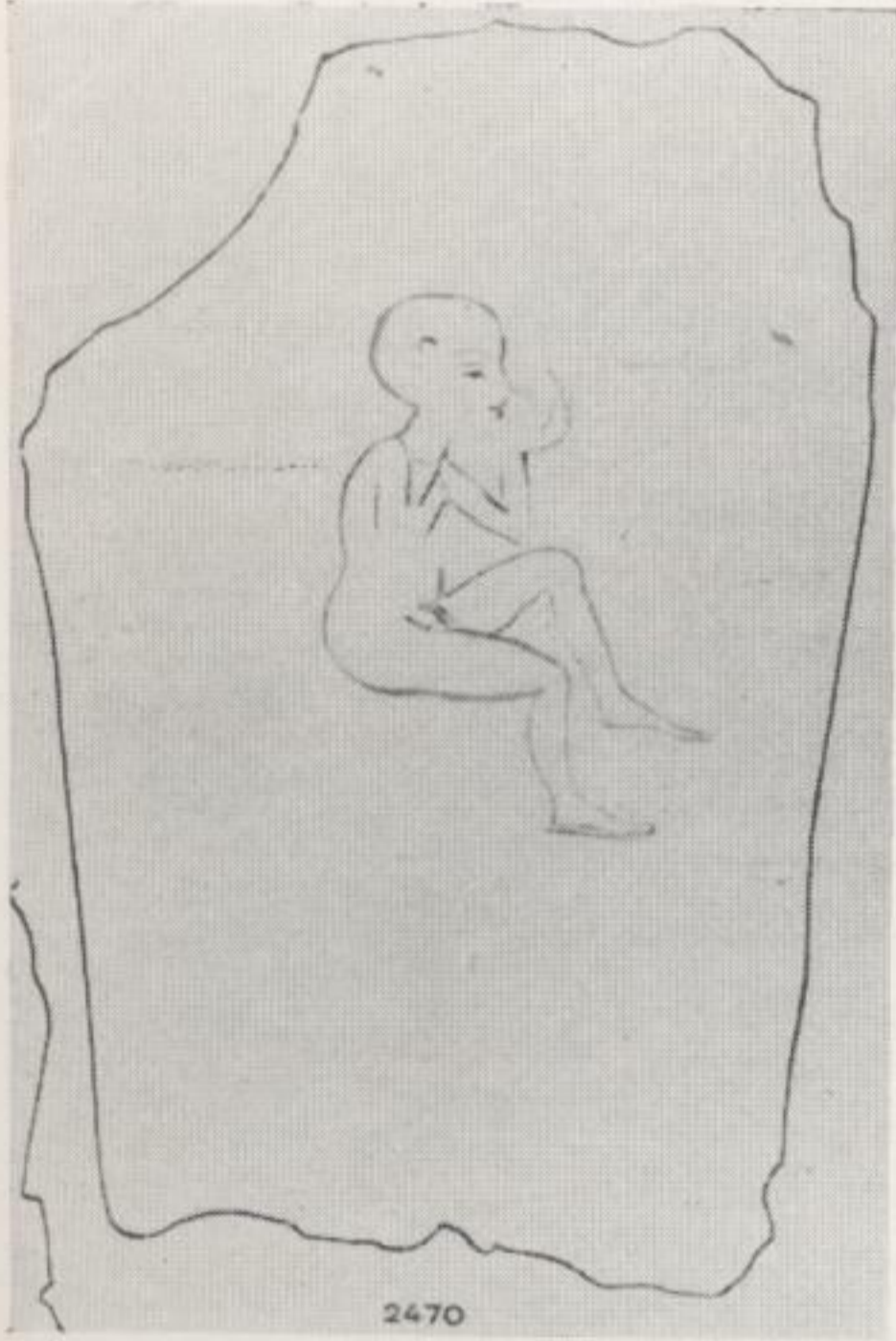
Platón tenía una pobre visión de Egipto, basada en los tópicos que corrían sobre el país de los faraones, pero refleja un fondo de verdad, quizá exagerada para poner un ejemplo de autoridad a sus contemporáneos. Responde a la realidad con mayor exactitud en su tiempo cuando las fuerzas creadoras del arte egipcio habían dejado de existir. Pero para Platón esto era lo encomiable, lo digno de ser imitado.

No podemos estar de acuerdo con Platón, y afortunadamente para la humanidad tampoco lo estuvieron los griegos que, tomando el canon egipcio, supieron hacerlo evolucionar con originalidad para crear un arte digno del hombre. Sin embargo, se trata de un testimonio de excepción y significa que uno de los espíritus más depurados de toda la historia rindió tributo de admiración al arte egipcio. Y con razón.

Termino. A lo largo de esta evocación de los artistas y el arte de Deir El-Medina, hemos podido ver un fenómeno aleccionador. Aun bajo un sistema tan cerrado como el egipcio, puede florecer un arte, y, a pesar de estas trabas impuestas, los espíritus originales tienen ocasión de demostrar su genio creador. El triunfo no les sonrió, pero el hecho de intentarlo les confiere una simpatía que les acerca a nuestra sensibilidad, mucho más que las sublimes grandezas del arte propiamente faraónico.

Muchas gracias.

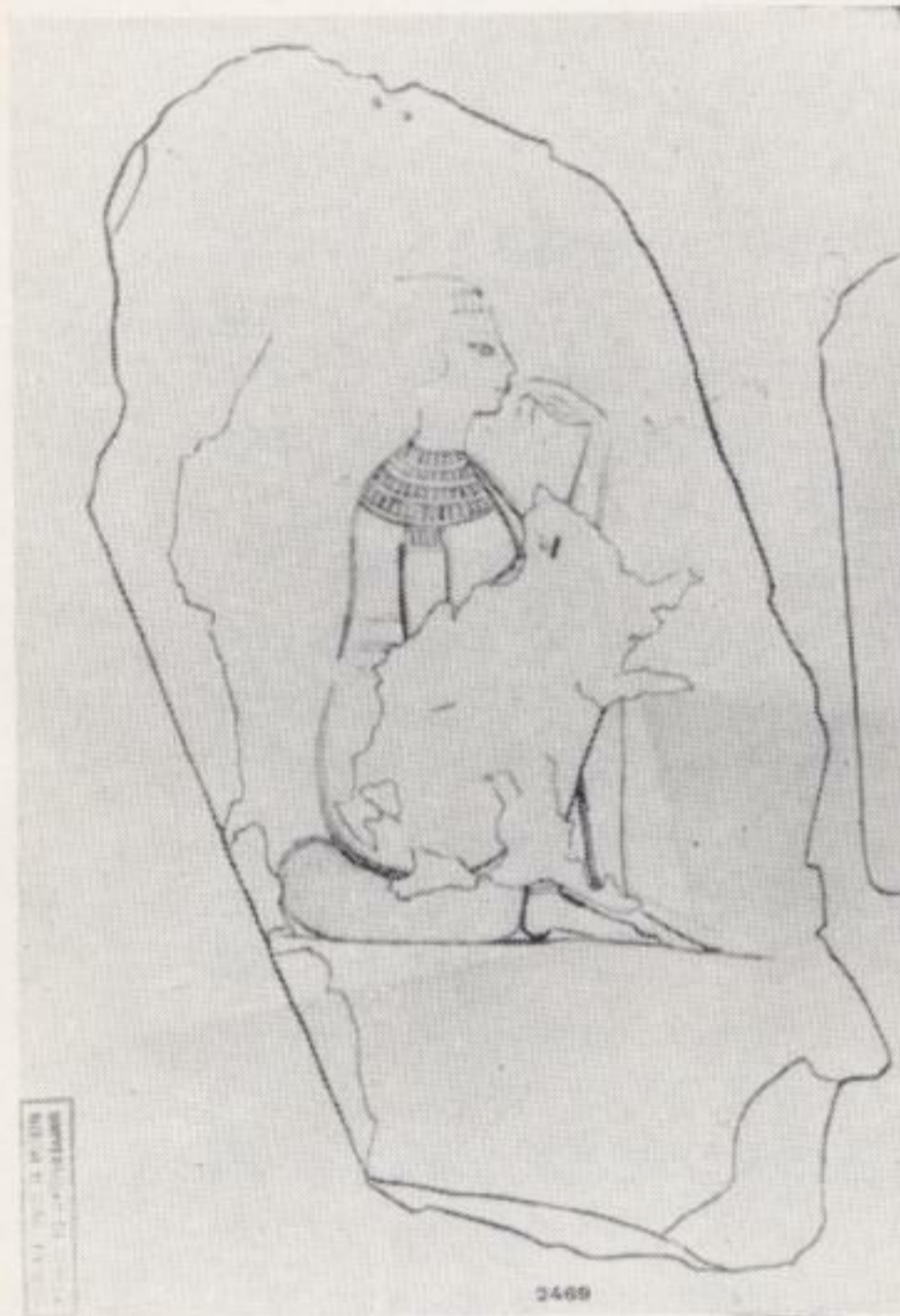
60. Traducción de J. Pabón y M. Fernández Galiano.



Deir-el-Medina. Figura de niño
vista de perfil completa.



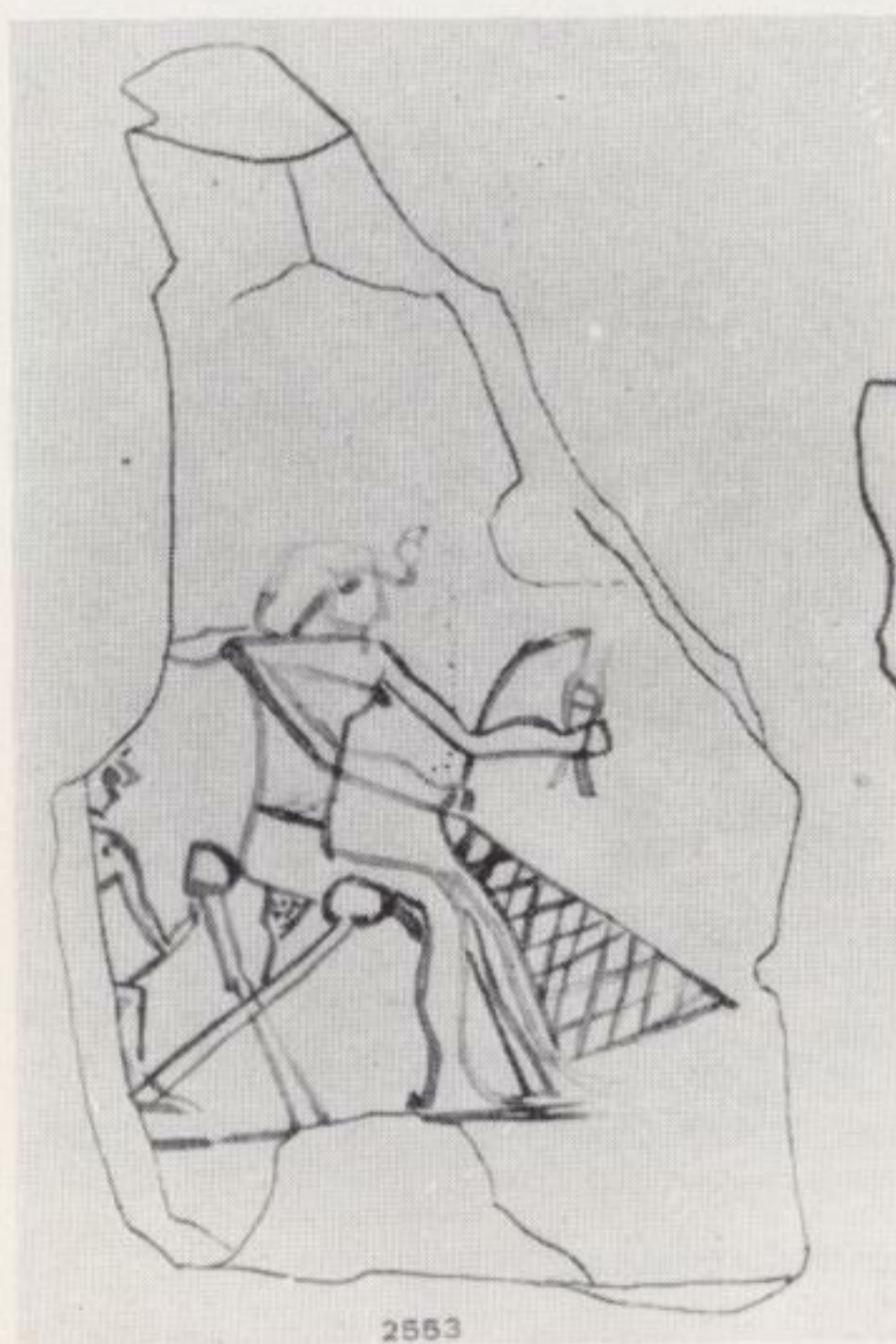
Deir-el-Medina. Figura de perfil.



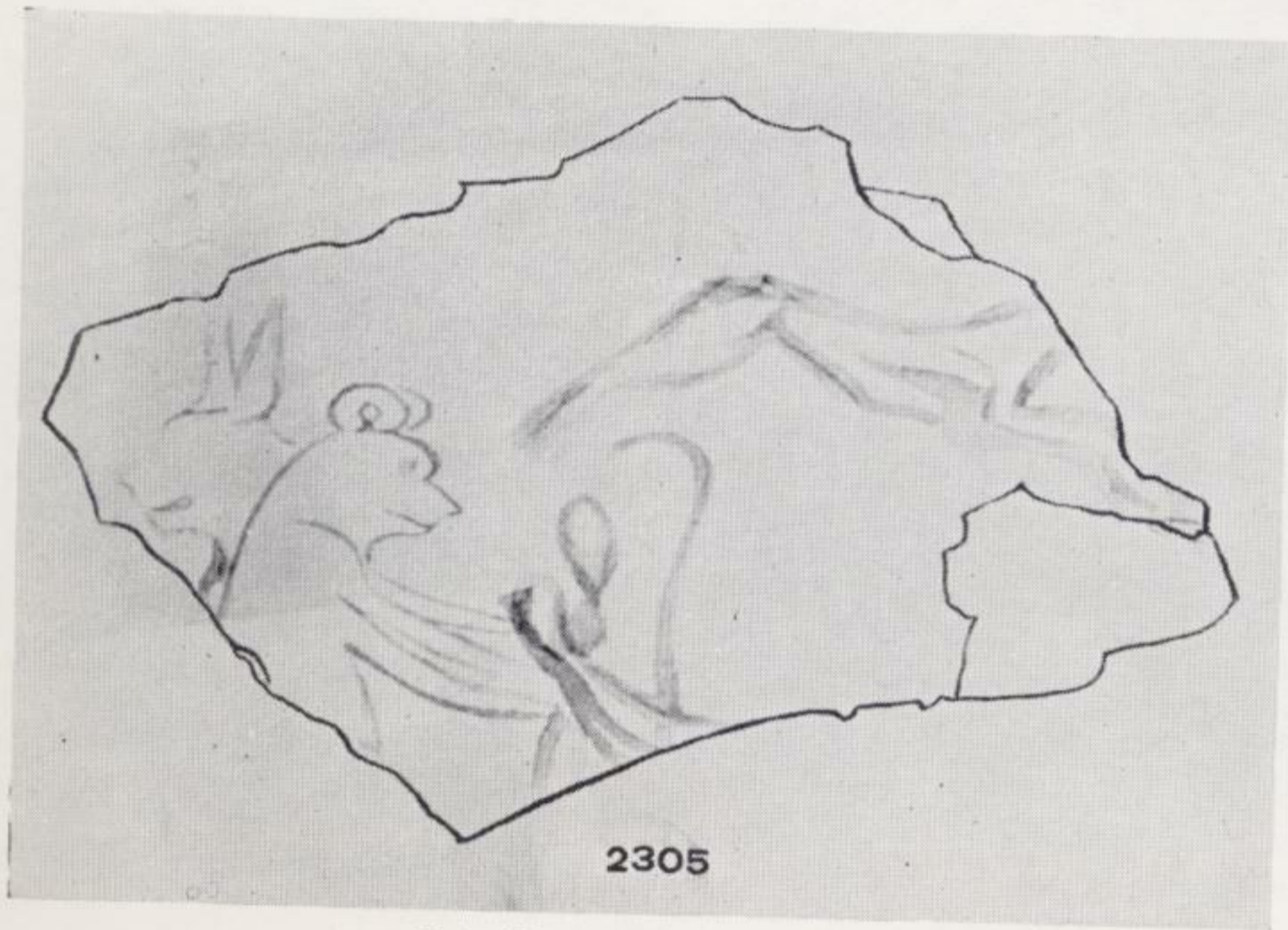
Deir-el-Medina.
Dama sentada.



Deir-el-Medina.
Escena de harem.

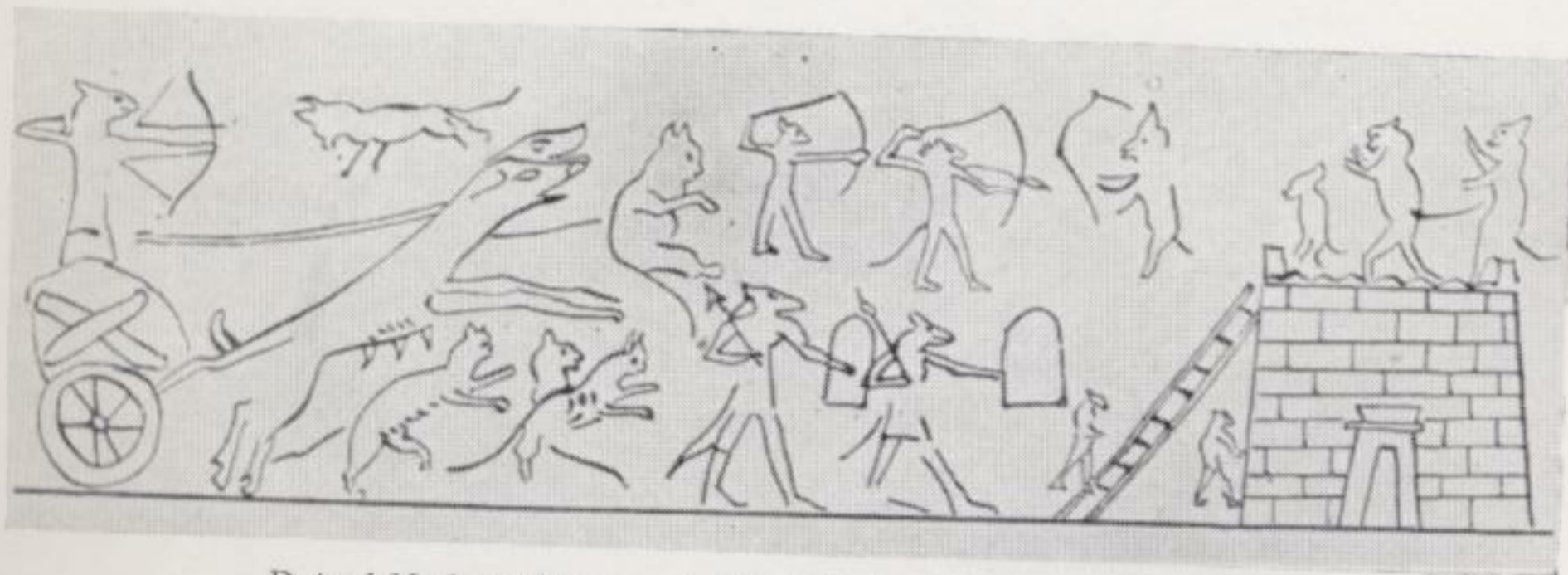


Deir-el-Medina.
Faraón preparando un anzuelo.

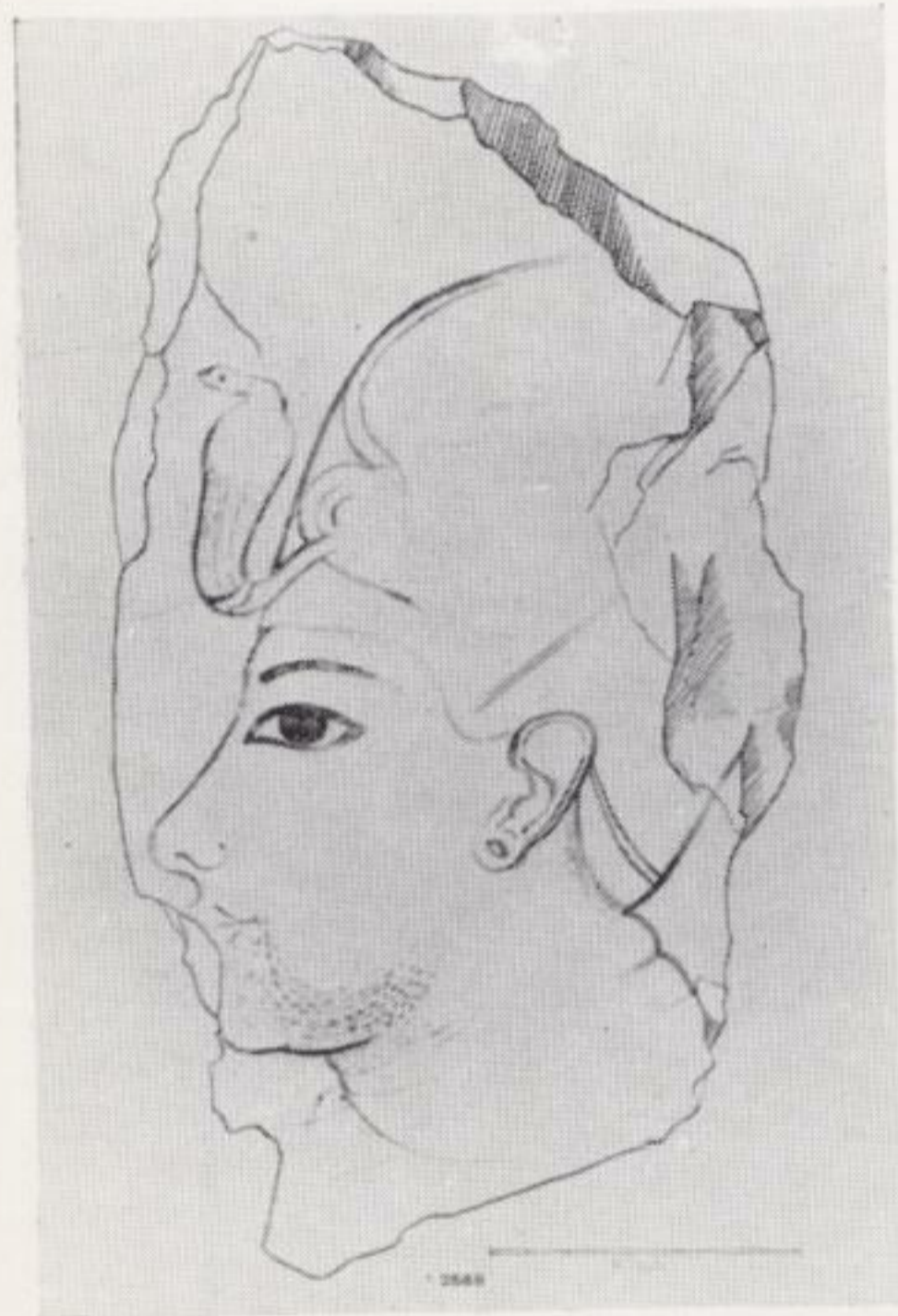


2305

Deir-el-Medina. Escena satírica.



Deir-el-Medina (Museo de Turín). Asalto a una fortaleza.



Deir-el-Medina. Retrato de un faraón.



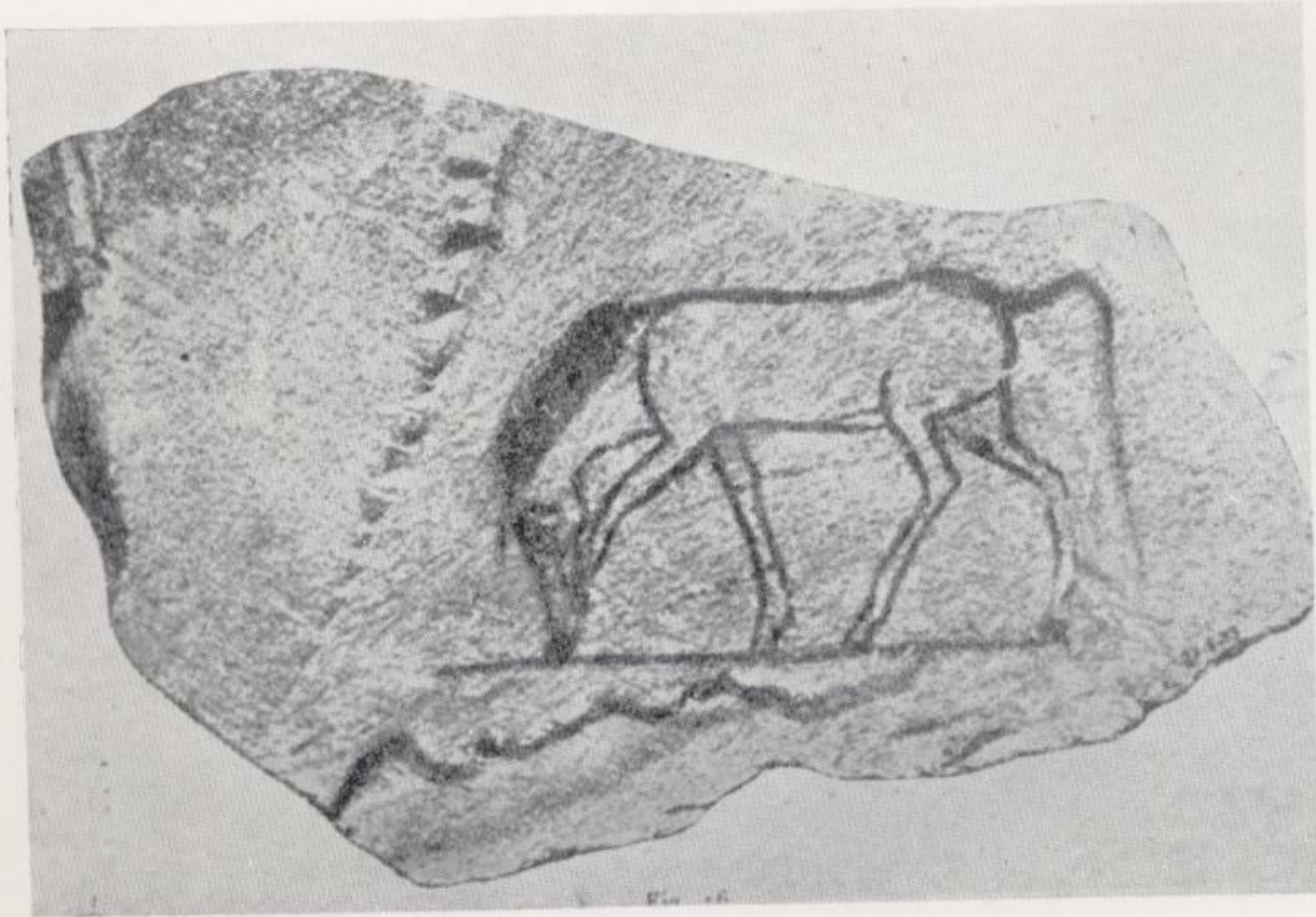
Deir-el-Medina. Retrato de un faraón.



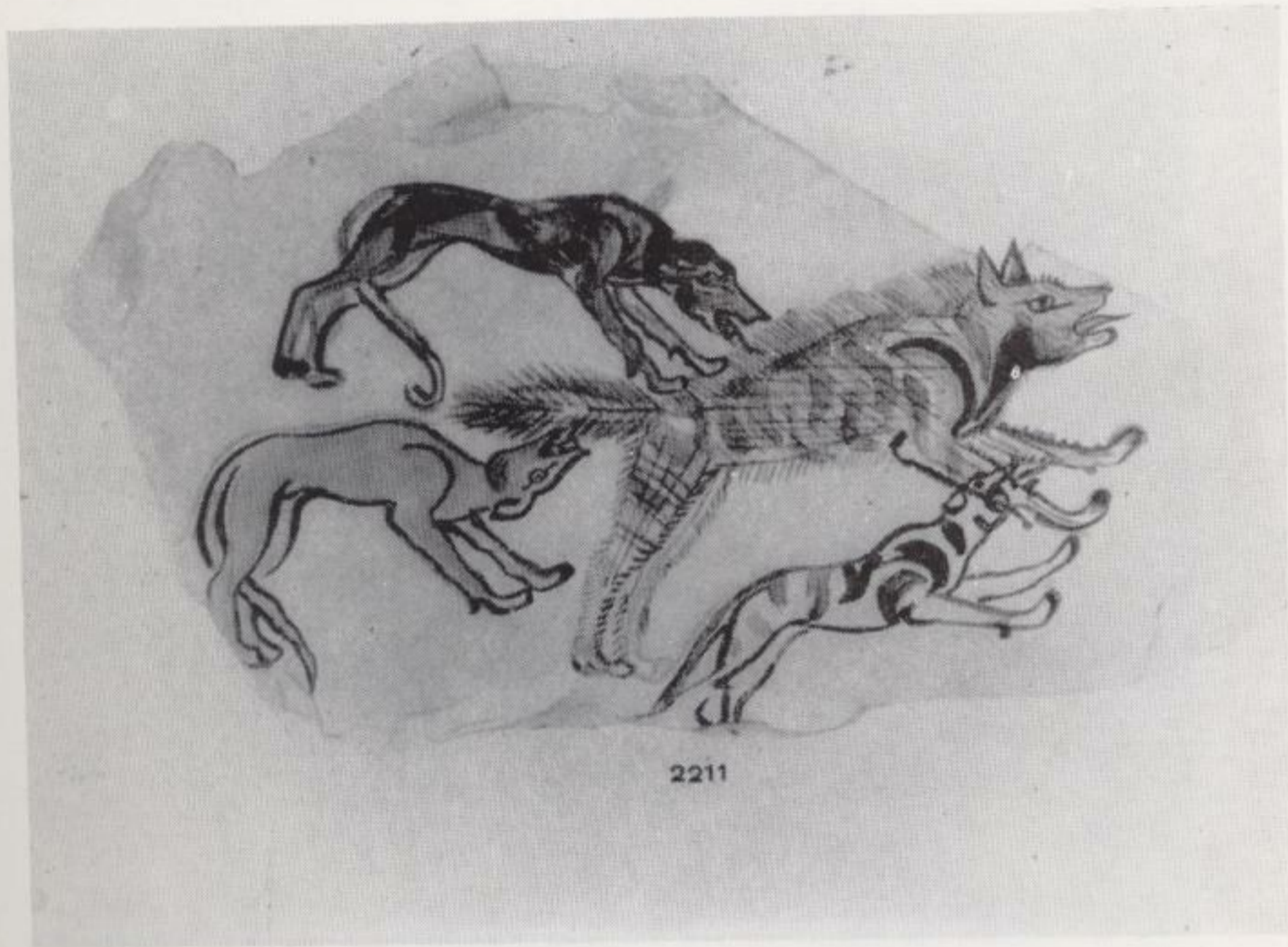
Deir-el-Medina. Caballo mordiéndose una pata.



un faraón.



Deir-el-Medina. Caballo.



2211

Deir-el-Medina. Hiena perseguida por perros.



2390

Deir-el-Medina.
Tocadora de mandora.



Deir-el-Medina. Bailarina.