

## 2 Arte para la eternidad

*Egipto, Mesopotamia, Creta*

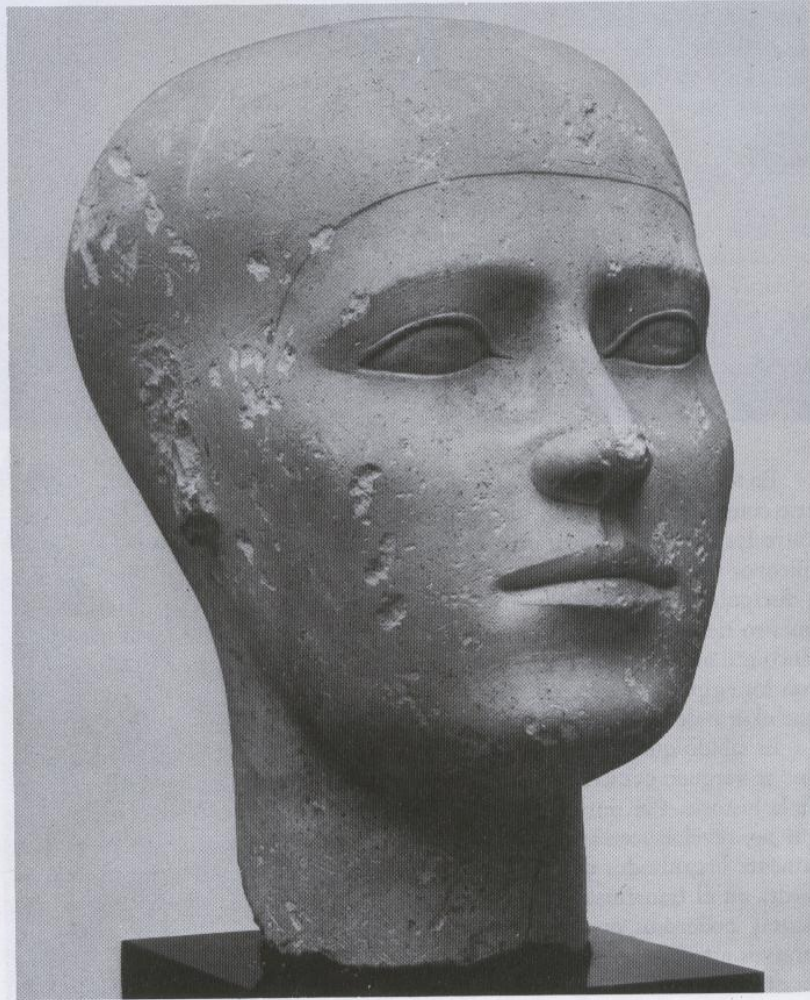


En todo el mundo existió siempre alguna forma de arte, pero la historia del arte como esfuerzo continuado no comienza en las cuevas del sur de Francia o entre los indios de Norteamérica. No existe relación entre esos extraños comienzos y nuestros días, pero sí hay una tradición directa, pasando de maestro a discípulo, y del discípulo al admirador o al copista, que relaciona el arte de nuestro tiempo —una casa o un cartel— con el valle del Nilo de hace unos cinco mil años, pues veremos que los artistas griegos realizaron su aprendizaje con los egipcios, y que todos nosotros somos alumnos de los griegos. De ahí que el arte de Egipto tenga formidable importancia para nosotros.

Es sabido que Egipto es el país de las pirámides, esas montañas de piedra que se yerguen como hitos gastados por el tiempo sobre el distante horizonte de la historia. Por remotas y misteriosas que pueden parecernos, mucho es lo que nos revelan acerca de su propia historia. Nos hablan de un país tan perfectamente organizado, que fue posible en él apilar esos gigantescos montes de piedra en el transcurso de la vida de un solo rey, y nos hablan de reyes tan ricos y poderosos que pudieron obligar a millares y millares de obreros o esclavos a trabajar para ellos año tras año, a extraer bloques de las canteras, a arrastarlos hasta el lugar de la construcción y a colocarlos unos sobre otros

32. Las pirámides de Gizeh. Cuarta dinastía, 2723-2563 a.C.

con los medios más primitivos, hasta que la tumba estuviera dispuesta para recibir los restos mortales del rey. Ningún rey ni ningún pueblo llegarían a tales dispendios, ni se tomarían tantas molestias para la creación de un mero monumento. Sabemos, en efecto, que las pirámides tuvieron su importancia práctica a los ojos de los reyes y de sus súbditos. El monarca era considerado como un ser divino que gobernaba sobre estos últimos y que, al abandonar esta tierra, subiría de nuevo a la mansión de los dioses de donde había descendido. Las pirámides, elevándose hacia el cielo, le ayudarían probablemente en su ascensión. En cualquier caso, ellas defenderían el sagrado cuerpo de la destrucción, pues los egipcios creían que el cuerpo debía ser conservado para que el alma viviera en el más allá. Por ello, preservaban el cadáver mediante un laborioso embalsamamiento, vendándolo con tiras de tela. Para la momia del



33. Cabeza-retrato en piedra caliza, hallada en una tumba de Gizeh. Hacia el 2700 a.C. Viena, Kunsthistorisches Museum.

monarca fue para la que se erigió la pirámide, y su cuerpo se colocó allí, en el centro de la gran montaña pétreo, dentro de un cofre también de piedra. En torno a la cámara mortuoria se escribían ensalmos y hechizos para ayudarlo en su viaje hasta el otro mundo.

Pero no son sólo estos antiquísimos vestigios de arquitectura humana los que nos hablan del papel desempeñado por las creencias de la edad antigua en la historia del arte. Los egipcios creían que la conservación del cuerpo no era suficiente. Si también se perennizaba la efigie del rey, con toda seguridad éste continuaría existiendo para siempre. Por ello, ordenaron a los escultores que labraran el retrato del monarca en duro e imperecedero granito, y lo colocaran en la tumba donde nadie podía verlo, donde operara su hechizo y ayudase a su alma a revivir a través de la imagen. Una denominación egipcia del escultor era precisamente «El-que-mantiene-vivo».

Al principio, tales ritos estaban reservados a los reyes, pero pronto los nobles de la casa real tuvieron sus tumbas menores agrupadas en hileras alrededor de la del rey; y poco a poco cada persona que se creía respetable tomó precauciones para su vida de ultratumba ordenando que se le hiciera una costosa sepultura, en la que morarían su momia y su efigie y recibiría las ofrendas de comida y bebida que se daban a los muertos. Algunos de esos primitivos retratos de la edad de las pirámides —la cuarta dinastía del Imperio Antiguo— se hallan entre las obras más bellas del arte egipcio (fig. 33). Hay en ellas una simplicidad y solemnidad que no se olvidan fácilmente. Se ve que el escultor no ha tratado de halagar a su modelo o de conservar una expresión momentánea. No se fijó más que en las cosas esenciales. Cualquier menudo pormenor fue soslayado. Tal vez sea precisamente por esa estricta concentración de las formas básicas de la cabeza humana por lo que esos retratos siguen siendo tan importantes, pues, a pesar de su casi geométrica rigidez, no son tan primitivas como las máscaras nativas de que hemos tratado en el capítulo 1 (figs. 25, 26). No están tan llenos de vida como los retratos naturalistas de los artistas de Nigeria (fig. 23). La observación de la Naturaleza y la proporción del conjunto se hallan tan perfectamente equilibrados que nos impresionan como seres dotados de vida y, no obstante, se nos aparecen como remotos en su eternidad.

Esta combinación de regularidad geométrica y de aguda observación de la Naturaleza es característica de todo el arte egipcio. Donde mejor podemos estudiarla es en los relieves y pinturas que adornan los muros de las sepulturas. La palabra «adornan», por cierto, difícilmente puede convenir a un arte que no puede ser contemplado sino por el alma del muerto. Estas obras, en efecto, no eran para ser gustadas. Ellas también pretendían «mantener vivo». Antes, en un pasado distante y horrendo, existió la costumbre de que al morir un hombre poderoso sus criados y esclavos le siguieran a la tumba, para que llegara al más allá con el adecuado séquito. Estos eran sacrificados. Más tarde, esos horrores fueron considerados o demasiado crueles o demasiado costosos, y el arte constituyó su rescate. En lugar de criados reales, a los grandes de esta tierra se le dieron sus imágenes como substituto. Los retratos y modelos encontrados en las tumbas egipcias se relacionan con la idea de proporcionar compañeros a las almas en el otro mundo.

Estos relieves y pinturas murales nos proporcionan un reflejo extraordina-

riamente animado de cómo se vivió en Egipto hace milenios. Y con todo, al contemplarlos por primera vez no puede uno sino hallarlos extraños. La razón de ello está en que los pintores egipcios poseían un modo de representar la vida real completamente distinto del nuestro. Tal vez esto se halle relacionado con la diferencia de fines que inspiró sus pinturas. No era lo más importante la belleza, sino la perfección. La misión del artista era representarlo todo tan clara y permanentemente como fuera posible. Por ello no se ponían a tomar apuntes de la Naturaleza tal como ésta aparece desde un punto de mira fortuito. Dibujaban de memoria, y de conformidad con reglas estrictas que aseguraban la perfecta claridad de todos los elementos de la obra. Su método se parecía, en efecto, más al del cartógrafo que al del pintor. La figura 34 lo muestra en un sencillo ejemplo, representando un jardín con un estanque. Si nosotros tuviéramos que dibujar un tema semejante, buscaríamos el ángulo de visión más propicio. La forma y el carácter de los árboles podrían ser vistos claramente sólo desde los lados; la forma del estanque, únicamente desde arriba. Este problema no preocupó a los egipcios: representarían el estanque sencillamente como si fuera visto desde arriba y los árboles desde el lado. Los peces y los pájaros en el estanque difícilmente se reconocerían si estuvieran vistos desde arriba; así, pues, los dibujaron de perfil.

En esta simple pintura podemos comprender fácilmente el procedimiento del artista. Muchos dibujos infantiles aplican un principio semejante. Pero los egipcios eran mucho más consecuentes en su aplicación de esos métodos que los niños. Cada cosa tuvo que ser representada desde el ángulo más caracterís-



34. Pintura de un estanque. Procedente de una tumba de Tebas. Hacia el 1400 a.C. Londres, British Museum.



35. Retrato de  
Hesire, sobre una  
puerta de madera  
de su tumba.  
Hacia el  
2700 a.C. Museo  
de El Cairo.

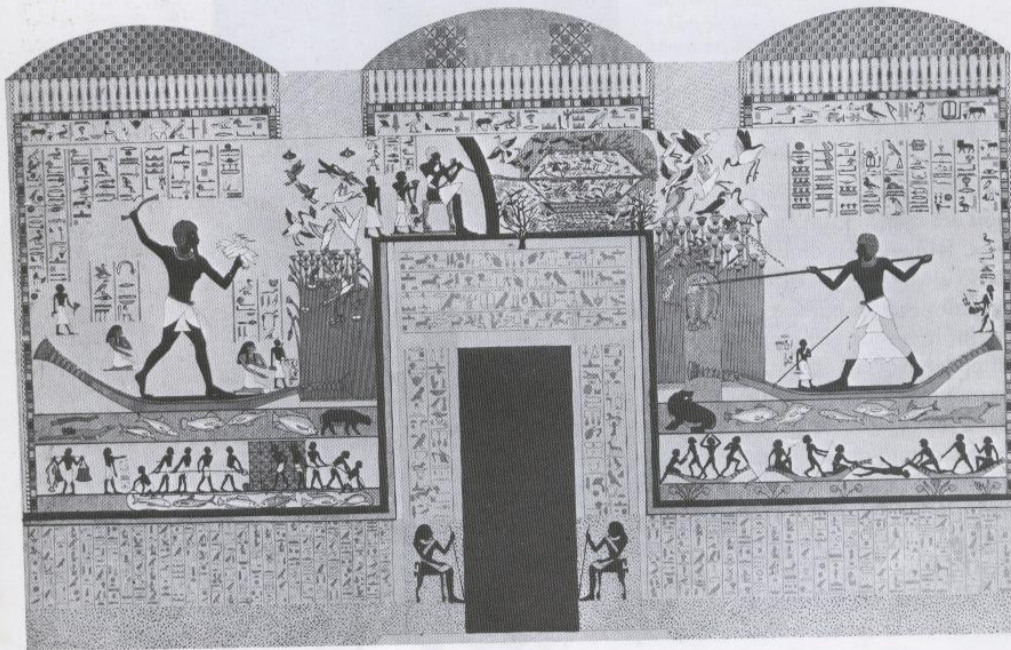
tico. La figura 35 muestra los efectos que produjo esta idea en la representación del cuerpo humano. La cabeza se veía mucho más fácilmente de perfil; así pues, la dibujaron de lado. Pero si pensamos en los ojos, nos los imaginamos como si estuvieran vistos de frente. De acuerdo con ello, ojos enteramente frontales fueron puestos en rostros vistos de lado. La mitad superior del cuerpo, los hombros y el tórax, son observados mucho mejor de frente, puesto que así podemos ver cómo cuelgan los brazos del tronco. Pero los brazos y los pies en movimiento son observados con mucha mayor claridad lateralmente. A esta razón obedece el que los egipcios, en esas representaciones, aparezcan tan extrañamente planos y contorsionados. Además, los artistas egipcios encontraban difícil presentar el pie desde afuera; preferían perfilarlo claramente con el dedo gordo en primer término. Así, ambos son pies vistos desde dentro, y la figura del relieve parece como si hubiera tenido dos pies izquierdos. No debe suponerse que los artistas egipcios creyeran que las personas eran o aparecían así, sino que, simplemente, se limitaban a seguir una regla que les permitía insertar en la forma humana todo aquello que consideraban importante. Tal

vez, como ya he dicho, esta adhesión estricta a la norma haya tenido algo que ver con intenciones mágicas, porque, ¿cómo podría un hombre con sus brazos en escorzo o «seccionados» llevar o recibir los dones requeridos por el muerto?

Lo cierto es que el arte egipcio no está basado sobre lo que el artista podría ver en un momento dado, sino sobre lo que él sabía que pertenecía a una persona o una escena. De esas formas aprendidas y conocidas fue de las que sacó sus representaciones, de modo muy semejante a como el artista primitivo tomó las suyas de las formas que podía dominar. No sólo fue el conocimiento de formas y figuras el que permitió al artista dar cuerpo a sus representaciones, sino también el conocimiento de su significado. Nosotros, a veces, llamamos «grande» a un hombre importante. Los egipcios dibujaban al señor en tamaño mucho mayor que a sus criados e incluso que a su propia mujer.

Una vez comprendidas estas reglas y convencionalismos, comprendemos también el lenguaje de las pinturas en las que se halla historiada la vida de los egipcios. La Figura 36 nos da una buena idea de la disposición general de una pared de la tumba de un gran dignatario del llamado Imperio Medio, unos mil novecientos años antes de nuestra Era. La inscripción jeroglífica nos dice exactamente quién fue, y cuáles fueron los títulos y honores que cosechó durante su vida. Su nombre, leemos, fue Chnemhotep, Administrador del Desierto Oriental, Príncipe de Menat Chufu, amigo íntimo del Rey, Superintendente de los Sacerdotes, Sacerdote de Horus, Sacerdote de Anubis, Jefe de todos los Secretos Divinos, y —lo más llamativo de todo— Señor de todas las Túnicas. En el lado izquierdo le vemos cazando aves con una especie de boomerang

36. Pinturas sobre una pared de la tumba de Chnemhotep, cerca de Beni-Hassan. Hacia el 1900 a.C.





37. Pájaros en un arbusto. Detalle de la fig. 36.

acompañado por su mujer Cheti, su concubina Jat, y uno de sus hijos que, a pesar de su pequeño tamaño en la pintura, ostenta el título de Superintendente de las Fronteras. Abajo, en el friso, vemos unos pescadores a las órdenes del superintendente Mentuhotep cobrando una gran redada. Sobre la puerta se ve nuevamente a Chnemhotep, esta vez atrapando aves acuáticas en una red. Como ya conocemos los métodos del artista egipcio, podemos ver fácilmente cómo opera este artificio. El cazador se coloca detrás de una pantalla vegetal, sosteniendo una cuerda ligada a la malla abierta (esta última representada como vista desde arriba). Cuando las aves han acudido al cebo, aquél tira de la cuerda y quedan aprisionadas en la red. Detrás de Chnemhotep se halla su primogénito Nacht, y su Superintendente de los Tesoros, quien era, al propio tiempo, responsable del ordenamiento de su sepultura. En el lado derecho, Chnemhotep, al que se dio el nombre de «grande en peces, rico en aves, adorador de la diosa de la caza», es visto arponeando peces. Otra vez podemos observar los convencionalismos del artista egipcio, que prescinde del agua por entre las cañas para mostrarnos el lugar donde se hallan los peces. La inscripción dice: «En una jornada en barca por la charca de los patos silvestres, los pantanos y los ríos, alanceando con la lanza de dos puntas atravesó treinta peces; qué magnífico el día de la caza del hipopótamo». En la parte inferior hay el divertido episodio de uno de los hombres que ha caído al agua y que es pescado por sus compañeros. La inscripción en torno a la puerta recuerda los días en que tenían que llevarse presentes al muerto, e incluye oraciones a los dioses.

Creo que una vez acostumbrados a contemplar esas pinturas egipcias nos preocupan tan poco sus faltas de verosimilitud como la ausencia del color en las fotografías. Incluso comenzamos a advertir las grandes ventajas del método egipcio. No hay nada en esas pinturas que dé la impresión de haber surgido por azar, nada que pudiera haber sido exactamente igual tratado de otro modo cualquiera. Merece la pena coger un lápiz e intentar copiar uno de los dibujos «primitivos» egipcios. Nuestros esbozos resultan desmañados, torcidos e inarmónicos. Al menos los míos. El sentido egipcio del orden en cada pormenor es tan fuerte que cualquier pequeña variación lo trastorna por completo. El artista egipcio empezaba su obra dibujando una retícula de líneas rectas sobre la pared y distribuía con sumo cuidado sus figuras a lo largo de las líneas. Sin embargo, este sentido geométrico del orden no le privó de observar los detalles de la Naturaleza con sorprendente exactitud. Cada pájaro, o pez está dibujado con tanta fidelidad que los zoólogos pueden incluso reconocer su especie. La figura 37 muestra un pormenor de la figura 36, los pájaros en el árbol junto a la red de Chnemhotep. Aquí no fue solamente su gran conocimiento del tema el que guió al artista, sino también su clara percepción del color y de las líneas.

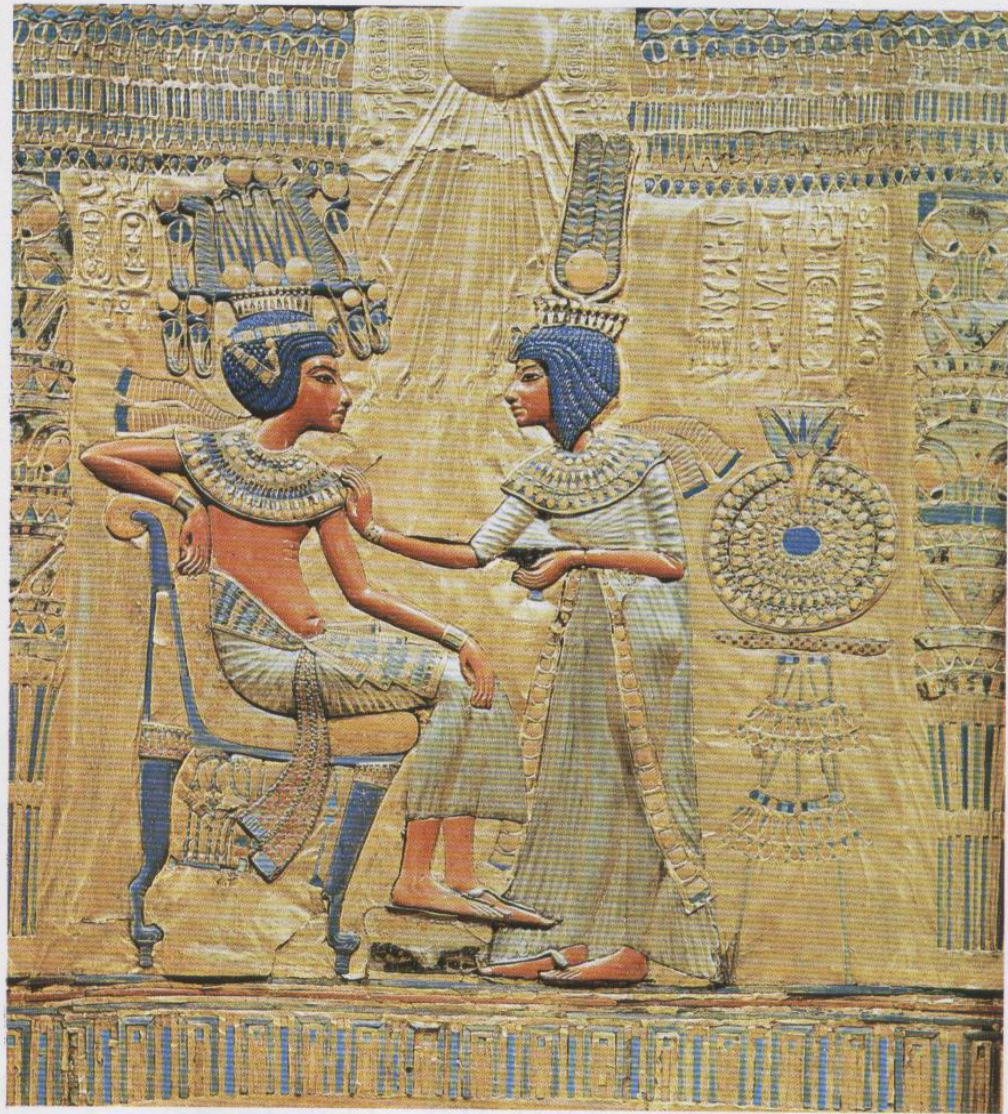
Uno de los rasgos más estimables del arte egipcio es el de que todas las estatuas, pinturas y formas arquitectónicas se hallan en su lugar correspondiente como si obedecieran a una ley. A esta ley, a la cual parecen obedecer todas las creaciones de un pueblo, la llamamos un «estilo». Resulta muy difícil explicar con palabras qué es lo que crea un estilo, pero es mucho más fácil verlo. Las normas que rigen todo el arte egipcio confieren a cada obra individual un efecto de equilibrio y armonía.





38. *Amenofis IV*.  
Relieve en piedra  
caliza. Hacia el  
1370 a.C. Berlin,  
Staatliche  
Museen,  
Ägyptisches  
Museum.

El estilo egipcio fue un conjunto de leyes estrictas que cada artista tuvo que aprender en su más temprana juventud. Las estatuas sedentes tenían que tener las manos apoyadas sobre sus rodillas; los hombres tenían que ser pintados más morenos que las mujeres; la representación de cada divinidad tenía que ser estrictamente respetada: Horus, el dios-sol, tenía que aparecer como un halcón, o con la cabeza de un halcón; Anubis, el dios de la muerte, como un chacal o con la cabeza de un chacal. Cada artista tuvo que aprender también el arte de escribir bellamente. Tuvo que grabar las imágenes y los símbolos de los jeroglíficos clara y cuidadosamente sobre piedra. Pero una vez en posesión de todas esas reglas, su aprendizaje había concluido. Nadie pedía una cosa distinta, nadie le pedía que fuera «original». Por el contrario, probablemente fue considerado mucho mejor artista el que supiera labrar sus estatuas con mayor semejanza a los admirados monumentos del pasado. Por ello, en el transcurso



39. El faraón Tutankamón con su esposa, Madera dorada y pintada del trono hallado en su tumba. Hacia el 1350 a.C. Museo de El Cairo.

de tres mil años o más, el arte egipcio varió muy poco. Cuanto fue considerado bueno y bello en la época de las pirámides, se tuvo por excelente mil años después. Ciertamente, aparecieron nuevas modas y se solicitaron nuevos temas del artista, pero su manera de presentar al hombre y la Naturaleza siguió siendo, esencialmente, la misma.

Sólo hubo un hombre que rompió las ataduras del estilo egipcio. Fue un rey de la decimoctava dinastía, del período llamado Imperio Nuevo, que se fundó después de una catastrófica invasión de Egipto. Este rey, llamado Amenofis IV, fue un hereje. Rompió con muchas de las costumbres consagradas por una remota tradición. No quiso rendir homenaje a los dioses extrañamente conformados de su pueblo. Para él sólo había un dios supremo, Atón, al que adoraba y que hizo representar en forma de sol. Se llamó a sí mismo Akhenatón, por el nombre de su dios, y se llevó su corte fuera del alcance de los sacerdotes de los otros dioses, a una población que se conoce actualmente con el nombre de El-Amarna.

Las pinturas encargadas por él debieron de asombrar a los egipcios de esta época por su novedad. En ellas no se encuentra nada de la dignidad rígida de los primeros faraones. En vez de ello, se hizo retratar con su hija sobre sus rodillas, paseando por el jardín con su mujer, apoyado en su bastón. Algunos de sus retratos le muestran como un hombre feo (fig. 38), tal vez porque deseó que los artistas le representaran en toda su humana flaqueza o quizá porque estaba tan convencido de su importancia como profeta que insistió en una auténtica semejanza. El sucesor de Akhenatón fue Tutankamón, cuya tumba con sus tesoros fue descubierta en 1922. Algunas de esas obras siguen obedeciendo al moderno estilo de la religión de Atón, en particular el respaldo del trono del rey (fig. 39), que muestra a éste y a la reina en un idilio conyugal. El rey se halla sentado en su silla, casi recostado, en una actitud que debió de escandalizar a los puritanos egipcios. Su esposa no aparece más pequeña que él, y pone suavemente la mano sobre su hombro, mientras el dios-sol, representado como un globo dorado, extiende sus manos bendiciéndoles.

Es muy posible que esta reforma artística acaecida en la decimoctava dinastía fuera facilitada por el rey al importar, de otros países, obras mucho menos conservadoras y rígidas que los productos egipcios. En la isla de Creta habitaba un pueblo excelentemente dotado, cuyos artistas gustaban preferentemente de representar el movimiento. Cuando el palacio de su rey, en Cnosos, fue excavado a fines del siglo XIX, hubo quienes se resistían a creer que semejante libertad y flexibilidad de estilo pudiera haberse desarrollado en el segundo milenio anterior a nuestra era. Obras del mismo estilo fueron halladas en la metrópolis griega; una daga de Micenas (fig. 40) muestra un sentido del movi-



40. Daga  
procedente de  
Micenas. Hacia el  
1600 a.C. Atenas,  
Museo  
Arqueológico  
Nacional.

miento y una suavidad de línea que debió impresionar a cualquier artesano egipcio que pudiera desviarse de las normas consagradas por su tradición.

Pero esta brecha abierta en el arte egipcio no persistiría mucho. Ya durante el reinado de Tutankamón las antiguas creencias fueron restauradas, y la ventana al exterior fue cerrada nuevamente. El estilo egipcio, tal y como había existido desde hacía mil años antes de esa época, continuó existiendo durante otro milenio o más, y sin duda los egipcios creyeron que continuaría así eternamente. Muchas obras egipcias de nuestros museos datan de ese último período, lo mismo que casi todos los edificios, tales como templos y palacios. Se introdujeron nuevos temas y se llevaron a cabo otras tareas, pero nada esencialmente distinto vino a sumarse a las anteriores realizaciones artísticas. Egipto, claro está, fue solamente uno de los grandes y poderosos imperios que existieron en el Próximo Oriente durante varios milenios. Sabemos por la Biblia que Palestina se hallaba entre el reino egipcio del Nilo y los imperios de Babilonia y Asiria, que se desarrollaron en el valle formado por los ríos Eufrates y Tigris. El arte de Mesopotamia, nombre que dieron los griegos a ese valle situado entre dos ríos, nos es menos conocido que el arte egipcio. Ello se debe,



41. Fragmento de un arpa hallada en Ur. Madera dorada con incrustaciones. Hacia el 2800 a.C. Londres, British Museum.



42. Estela del rey  
Naram-Sin,  
hallada en Susa.  
Hacia el  
2500 a.C. París,  
Louvre.

al menos en parte, a una causa accidental. No existían bloques de piedra en esos valles, y la mayoría de las construcciones fueron hechas con ladrillos, que el paso del tiempo corroyó y redujo a polvo. Hasta la escultura en piedra fue, en comparación, poco frecuente. Pero no es ésta la única explicación del hecho de que sean pocas relativamente las obras primitivas de su arte que han llegado hasta nosotros. La razón principal es, probablemente, que ese pueblo no compartió la creencia religiosa de los egipcios de que el cuerpo humano y su representación debían ser conservados para que el alma persistiera. En una época muy primitiva, cuando el pueblo sumerio gobernaba, con la capital en Ur, los reyes todavía eran enterrados con toda su familia, incluso con sus esclavos, para que no les faltara acompañamiento en el mundo del más allá. Tumbas de este período han sido descubiertas, por lo cual nos es posible admirar algunos de los dioses domésticos de esos antiguos y bárbaros reyes en



43. Ejército asirio atacando una fortaleza. Relieve en alabastro procedente del palacio del rey Asurnasirpal II. Hacia el 850 a.C. Londres, British Museum.

el Museo Británico. Podemos observar cuánto refinamiento y capacidad artística pueden convivir con la crueldad y las supersticiones primitivas. Hay, por ejemplo, un arpa procedente de una de las tumbas, decorada con animales fabulosos (fig. 41). Más bien se parecen a nuestros animales heráldicos, no sólo por su aspecto general sino también por su disposición, pues los sumerios poseyeron el gusto de la precisión y de la simetría. No sabemos exactamente qué se proponían significar con esos fabulosos animales, pero es casi seguro que pertenecieron a su mitología y que las escenas, que nos hacen un efecto semejante al de las ilustraciones de nuestros libros infantiles, poseyeron un sentido muy grave y solemne.

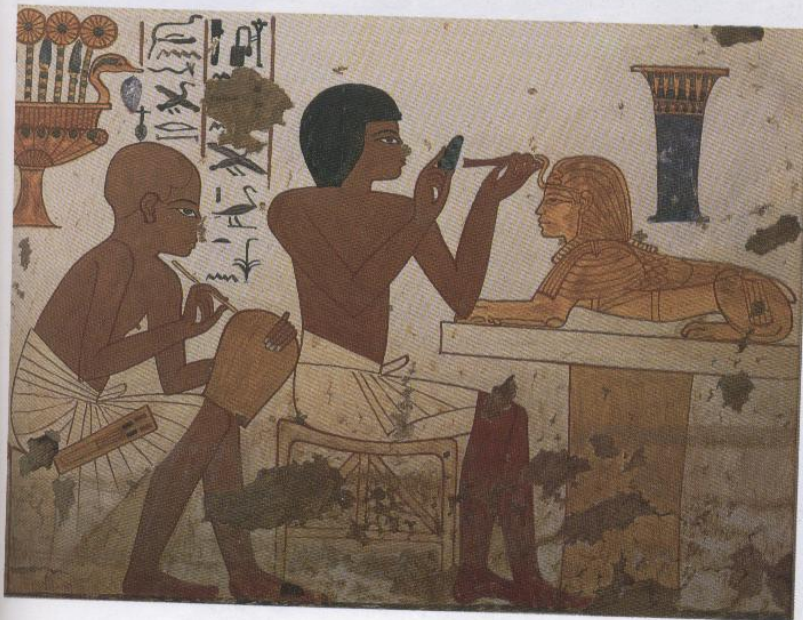
Aunque los artistas de Mesopotamia no fueran contratados para decorar las paredes de las tumbas, también tuvieron que asegurar, por distinto modo, el poder vivificador de la imagen. A partir de los tiempos primitivos se desarrolló la costumbre, entre los reyes de Mesopotamia, de encargar monumentos conmemorativos de sus victorias en la guerra, los cuales hacen referencia a las tribus derrotadas y al botín capturado. Esos monumentos representan generalmente al gobernante pisoteando los cuerpos de sus adversarios muertos, mientras otros enemigos le imploran piedad (fig. 42). Tal vez la idea a que respondieron esos monumentos no fue solamente la de mantener vivo el recuerdo de esas victorias. En los primeros tiempos al menos, la antigua creencia en el poder de la imagen aún pudo haber influido en quienes ordenaron su ejecución. Tal vez pensaron que mientras la imagen de su rey se conservara con el pie sobre la garganta de su derribado enemigo, la tribu vencida no podría levantarse.

En tiempos posteriores, tales monumentos evolucionaron hasta constituir una completa crónica gráfica de las campañas del rey. Las mejor conservadas

de esas crónicas datan de un período relativamente tardío, el reinado del rey Asurnasirpal II de Asiria, que vivió en el siglo IX a.C., un poco después del rey bíblico Salomón. Tales monumentos se hallan ahora en el Museo Británico. En ellos vemos todos los episodios de una campaña bien organizada: el ejército cruzando ríos y asaltando fortalezas (fig. 43), sus campamentos y sus comidas. El método seguido al representar esas escenas es, en cierto modo, semejante al de los egipcios, aunque tal vez un tanto menos preciso y rígido. Al contemplarlos se experimenta la sensación de hallarse examinando un noticiario de hace dos mil años; tan reales y convincentes nos parecen. Pero si los observamos más detenidamente descubriremos un hecho curioso: hay multitud de muertos y heridos en esas guerras terribles, pero ni uno sólo es asirio. El arte de la difusión y propaganda se hallaba muy avanzado ya en aquellos lejanos días. Pero acaso podamos llegar a una idea ligeramente más piadosa de esos antiguos asirios; incluso pudiera ser que se hallaran todavía gobernados por la vieja superstición que tan a menudo hemos citado en esta historia: la de que hay mucho más en una representación de lo que ella representa. Tal vez, por alguna extraña razón, no quisieran representar a los asirios heridos. En cualquier caso, la tradición que empezó entonces ha tenido muy larga vida. En todos esos monumentos que glorifican a los caudillos del pasado, la guerra no ofrece la menor dificultad. Tan pronto como uno hace acto de presencia, el enemigo se dispersa como paja en el viento.

45

ARTE PARA  
LA ETERNIDAD



44. Artista egipcio trabajando en una esfinge de oro. Pintura mural de una tumba de Tebas. Hacia el 1400 a.C. Londres, British Museum.