

FERNANDO ESTRADA LAZA

ENTENDER y AMAR
el ARTE EGIPCIO



Lectulandia

La historia y la cultura del antiguo Egipto ejercen sobre nosotros una auténtica fascinación, que se suele extender a su arte, aunque este resulta con frecuencia difícil de comprender para quien desconoce las convenciones en que se basaba el artista para representar el mundo, las claves culturales en que se inspiraba y los símbolos con que las expresaba.

El propósito del autor de este libro no ha sido el de ofrecernos un tratado sobre la civilización egipcia, sino simplemente el de llevarnos como una guía por tumbas, templos y museos, para mostrarnos sus mejores obras de arte y enseñarnos a mirarlas de otro modo: explicándonos el sentido de una escena, desvelando detalles que a simple vista resultan incomprensibles y compartiendo con nosotros unos conocimientos de egiptología adquiridos en largos años de estudio y de observación sobre el terreno.

Lectulandia

Fernando Estrada Laza

Entender y amar el arte egipcio

ePub r1.0

Titivillus 18.10.16

Fernando Estrada Laza, 2012
Retoque de cubierta: Titivillus

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

A mi madre

INTRODUCCIÓN

Entender y amar el arte egipcio

EL PORQUÉ DE ESTE LIBRO

Este libro no es una historia de Egipto ni tampoco una descripción de su civilización, aunque tiene necesariamente bastante de ambas. No es posible abordar con un mínimo de rigor cualquier temática relativa al estudio de Egipto de forma totalmente independiente y monográfica, si se quiere contar con unas ciertas garantías de éxito en el objetivo previsto.

Es precisamente en esta interrelación de los diferentes aspectos de la cultura egipcia donde me he apoyado para ayudar a comprender su arte de forma sencilla y clara. Estas páginas nacen de un antiguo deseo: hacer amar el arte egipcio a través del conocimiento previo y escueto de los factores que lo motivaron.

No pocas veces he encontrado personas que, sintiéndose seducidas por las obras de arte que los egipcios nos legaron, no llegan a disfrutar de todo lo que sus ojos ven, sencillamente porque su intelecto no lo entiende. Pero también he podido observar que, después de una pequeña aclaración ante la duda planteada, el entusiasmo inicial suscitado por la obra de arte ha crecido casi espontáneamente. Y si esa explicación se ha podido dar antes de la contemplación de un objeto o monumento, pues mejor que mejor: porque entonces sí que se establece, de inmediato, esa relación emocional entre la obra y el que la contempla. Sólo entonces, cuando entendemos aquello que nos emociona, la sensación es percibida directamente por el espíritu. La vista se convierte en un mero puente de transmisión entre la obra de arte y el corazón.

Este libro, partiendo del singular modo que tenían de entender el arte los antiguos egipcios, trata de introducir al lector en el propio mundo de los autores de tantas maravillas explicándole, paso a paso, las particularidades, condicionantes y fundamentos que rigieron sus vidas. Es el camino más directo para entender su arte. Después de este conocimiento preliminar, ya estaremos en óptimas condiciones para interpretar correctamente formas y actitudes que antes nos parecían insondables misterios.

En un selectivo deambular por tumbas, templos y museos, como si de un guía amigo se tratara, me gustaría acompañar al lector a través de estas páginas llevándole hasta aquellos rincones en donde yace esa enigmática escena o ese detalle antes incomprensible. Mostrarle aquellos pormenores que a mí más me emocionan, con la esperanza de que también a él le conmuevan. Pero mi pretensión es que el lector pueda comprobar y disfrutar personalmente de casi todo lo que aquí cuento; por ello me he ceñido a aquellas tumbas que, con independencia de ser las más representativas, son también las más asequibles al viajero en esa soñada visita a

Egipto. Únicamente pretendo aportar mi ayuda para conseguir el fin propuesto, intentando transmitir todo aquello que a lo largo de mi vida me enseñaron eruditos egiptólogos a los que tuve el privilegio de conocer, y también todo lo que leí en mis interminables horas de estudio, para después constatarlo en suelo egipcio. Si todo ello sirve para inducirles a amar, aunque sólo sea un poco más, el arte egipcio, daré por muy bien empleados todos mis esfuerzos.

1

Entender el arte egipcio

LA ESPECIAL PERSONALIDAD DEL ARTE EGIPCIO

Estamos viviendo tiempos de egiptomanía. Se puede decir que asistimos a un nuevo «redescubrimiento» del arte egipcio. Tras la desaparición de la civilización de los faraones, fueron los romanos los primeros en copiar ciertos complementos suntuarios de la variada iconografía egipcia para incorporarlos a sus edificios, muy influenciados, ya entonces, por los órdenes arquitectónicos de los griegos. Dos ejemplos representativos serían las esfinges que proliferaron en el arte clásico o los aditamentos, al más *kitsch* «estilo egipcio» que el emperador Adriano incorporó a la suntuosa villa que se hizo construir en Tívoli.

Pero no sería hasta el Renacimiento, con la recuperación de las formas clásicas de antaño, cuando lo egipcio volvió a salir del olvido, aunque con cierta timidez y como revestido de un exotismo incomprensible al civilizado mundo occidental. Más tarde, curiosamente, fue una ocupación militar la que impulsó el interés por los monumentos de Egipto, dando nacimiento a la ciencia de la egiptología. Se quiera o no, este impulso fue obra personal de Napoleón Bonaparte, quien en su campaña africana (1798-1801) quiso que otro ejército, compuesto por eruditos y dibujantes, acompañase a sus tropas para recopilar la máxima documentación posible sobre el país del Nilo. Fruto de estos trabajos fue la publicación de una colección de libros agrupados bajo un título muy simple: *Description de l’Egypte*, verdadero punto de partida y de referencia futura para los estudios egiptológicos. El primer tomo de tan magna obra vio la luz en 1808 con un prefacio anotado por el propio emperador.

La afición despertada entre la clase científica por este auténtico alarde editorial al servicio de la Historia continuó hasta enlazar con el Romanticismo, que, con su gusto por las ruinas de las civilizaciones extinguidas, hizo que Egipto, después de casi veinte siglos, recobrase un primer plano de influencia en las artes suntuarias, propiciando una auténtica curiosidad por su civilización en general. Estos movimientos culturales en busca de un pasado perdido y olvidado se enriquecieron con los relatos de solitarios viajeros que recorrieron las orillas del Nilo para beber, directamente y con apasionamiento, de las fuentes alimentadas por los descubrimientos de las primeras misiones arqueológicas.

Ya no decayó esta creciente expectación por Egipto, sus monumentos y sus muertos; al contrario, se afianzaba como feudo cultural de una clase elitista y *snob* que a toda costa intentaba «culturizarse» acercándose a las instituciones egiptológicas existentes. En 1922, con el descubrimiento por Howard Carter de la tumba del faraón Tutankhamón, se puede decir que estalló, a nivel popular y en todo el mundo, el

fenómeno de la egiptomanía. La pasión por indagar los secretos de una cultura poco conocida y la avidez por aprender todo lo posible sobre una civilización cargada de misterios desbordó las expectativas más optimistas. Los productos de uso más corriente basaron su publicidad en la imagen o el nombre de Tutankhamón, mientras la meca del cine norteamericano preparaba costosas superproducciones con Egipto como protagonista. Fue la divertida época del *pastiche* llevado a sus últimas consecuencias.

Hoy todavía estamos casi en el mismo punto. Se cuentan por decenas las misiones arqueológicas de todo el mundo que trabajan en suelo egipcio, y cada día se hacen nuevos hallazgos que contribuyen a llenar las lagunas existentes o nos hacen modificar ciertos aspectos, muy aprendidos, pero no del todo ciertos.

Más excavaciones y más hallazgos, pero este sincero y creciente interés por la civilización egipcia, y en especial por su arte, adolece de un defecto de base. El atemporal arte egipcio, a pesar de esa «modernidad» que tanto merece resaltarse, no acaba de ser comprendido del todo. El arte egipcio, en todas sus manifestaciones, es capaz por sí mismo de seducir y atrapar el espíritu de quien lo contempla, pero se muestra demasiado hermético en sus auténticas motivaciones. Parece como si este arte, animado de vida propia, jugase a un raro escondite con los que tanto le siguen. Enamora pero no llega a desnudarse del todo, no acaba de desvelar todos sus secretos. Y esta particularidad, que para el incondicional amante de un arte tan singular es al principio un motivo más de «enganche», poco después se convierte en causa de frustración por la incomprensión de los temas representados. En definitiva, se ama el arte egipcio, pero no se le entiende.

Se puede pensar, con toda lógica, que el estudio previo de la historia del país del Nilo hará comprensibles las claves de su arte. Pero está comprobado que el conocimiento de una arbitraria división en reinos y períodos intermedios, amén de una larga sucesión de reyes con sus conquistas bélicas y sus construcciones religiosas (entrelazadas por una cronología más que deficiente), no sólo no es adecuada sino que, demasiadas veces, nos complica aún más las cuestiones planteadas. Y ello es debido a las diferentes interpretaciones de los datos disponibles, según las tendencias personales de los autores.

Dado que la mayoría de las obras de arte que nos han llegado está directa o indirectamente relacionada con la religión, es por este camino por donde hallaremos respuesta adecuada a muchas de las preguntas formuladas. Pero no basta sólo con esto, porque el universo en que se desenvolvía la vida de los egipcios difería formalmente del nuestro, mucho más cartesiano y absolutista.

Para los remotos pobladores del Nilo, muy pocas cosas eran exactas y fehacientes. Empezando por su propia religión, no revelada y consecuentemente no dogmática, todo adquiriría un carácter muy relativo. La base de la cultura, fijada por normas religiosas, tenía su más genuina representación formal en la lengua sagrada: la escritura jeroglífica, cuyo nacimiento fue anterior a la propia constitución del

estado.

Cada vez está más clara la influencia de la escritura, crisol del pensamiento religioso, en el arte y en la vida de los egipcios. Y junto a la escritura, una serie de peculiaridades, muy arraigadas por la tradición, típicas de la forma de ser de aquellos hombres y mujeres. Una influencia marcadísima de la magia, la existencia de mitos que serán origen de rituales mágico-religiosos, una muy poderosa presencia del entorno geofísico del propio país y una acusada tendencia al conservadurismo, a mantener y guardar lo útil como bueno, hasta que, por costumbre, se convierta en una norma sagrada que no se puede transgredir.

Este apego a lo ortodoxo es lo que justifica la permanencia a través de los milenios de una cultura que, a pesar de las inevitables adaptaciones que los nuevos tiempos exigían, nunca varió sustancialmente los principios de su pensamiento inicial.

Aquí reside la clave de muchas controversias y el porqué de este libro. No hemos buscado al escribirlo el repetir conceptos artísticos sobre cuestiones explicadas, más que suficientemente, en la extensa bibliografía existente. Nuestro objetivo principal es dar a conocer ciertos aspectos elementales de la civilización egipcia para, después, poder entender y amar en toda su plenitud el más bello y apasionante legado que nos ha dejado la Antigüedad: el arte egipcio.

Una serie de características distingue aquel arte del resto del panorama artístico universal. Estas características diferenciales tienen mucho que ver con el carácter anónimo y secreto de sus obras artísticas, el pragmatismo de su producción y la influencia de los mitos y la magia.

UN ARTE ANÓNIMO

En primer lugar, el arte egipcio es absolutamente anónimo. No contradicen esta aseveración los poquísimos casos aislados en que el artista ha dejado constancia más o menos explícita de la autoría de su obra, la ha firmado, por decirlo en términos generales. En el Reino Antiguo encontramos dos casos ubicados en las tumbas menfitas (mastabas)^[1] de Sakkara. El escultor Ankhentpah aparece en un rincón de la espléndida mastaba de su señor, el visir Ptahhotep (v dinastía), sentado en una barca de papiro mientras un sirviente le ofrece una jarra con bebida. Su oficio y su nombre dan una pista, casi segura, de la paternidad de los bajorrelieves esculpidos y pintados en esta magnífica mastaba (Figura 1).



FIGURA 1. Mastaba de Ptahhotep en Sakkara. En el extremo izquierdo de la composición, el escultor jefe del taller Ankhentpah bebe de una jarra ayudado por un joven sirviente. Ante él, una mesa con comida y abundante fruta representa la ofrenda alimenticia que nutrirá a su *ka* en el Más Allá.

El otro ejemplo se encuentra en la tumba del noble Kaemheset: en una puerta de madera aparece el nombre del escultor Ithu. Hay que avanzar mucho en el tiempo, hasta la época ramésida del Imperio Nuevo, para constatar que en el hipogeo de Inerkhau^[2] en la necrópolis de Deir el-Medina (TT 299) se muestra la figura de un pintor, llamado Huy, ejerciendo su oficio. Huy, hijo del también pintor Qaha, fue, muy probablemente, el autor de las pinturas que ilustran las paredes de la tumba. En el templo rupestre que Ramsés II se hizo excavar en Abu Simbel, frente a la representación de la batalla de Qadesh, podemos leer la inscripción: «Hecho por el escultor de Ramsés Meriamón, Piay, hijo de Neferkha justificado». Era un gran privilegio poder figurar mediante el nombre y la imagen en la tumba de alguien más importante en la escala social. Privilegio que adquiría su dimensión suprema si se trataba de un templo o una tumba real.

Durante sus prospecciones en Karnak (1903), el egiptólogo francés Georges

Legrain encontró una estatua, esculpida en granito gris, de Sennefer, el alcalde de Tebas bajo el reinado de Amenhotep II. Al influyente personaje propietario de la famosa «tumba del jardinero» (TT 96, Fotos 1 y 2 del pliego) se le representa sentado al lado de su esposa; entre ambos, y de pie, también figura Mutnefer, una hija del matrimonio. Sennefer luce cuatro prestigiosos collares (el oro de la recompensa), un pectoral de plata formado por dos corazones, el mismo con que se adorna en las pinturas murales de su tumba. Sin duda, esa joya era muy apreciada por el alto dignatario por tratarse probablemente de un regalo personal del rey, que, al igual que con los cuatro collares restantes, premió así al alcalde por los servicios prestados. Lo extraordinario del hallazgo consistió en que, en un lateral, aparecieron los nombres de los dos escultores presuntos autores de la obra: Amenmés y Djedkhonsú.^[3]

En el caso de Sennefer la distinción real adquiriría un más que notable significado, porque, aparte de las donaciones en joyas y de disponer de una estatua en el dominio sagrado de Amón, el nombre de Sennefer también apareció en alguno de los objetos funerarios que Carter encontró en una tumba (KV 42) ¡del Valle de los Reyes! Este insólito descubrimiento se suma a los muchos secretos por desvelar que todavía guarda celosamente el famoso valle.

Ya desde el Reino Antiguo, sólo el rey podía conceder a un noble o familiar el favor de ocupar un lugar prominente junto a su pirámide, para que la sombra proyectada por ésta también «refrescara» y protegiera la mastaba de su súbdito. Esta costumbre del dominio funerario real pronto se extendió a los simples particulares: muy excepcionalmente, los reyes premiaban al autor de la decoración de su tumba concediéndole el privilegio de figurar junto a su obra eternamente. No hay que ver en la «firma» de estos artífices tan sólo un gesto de legítimo orgullo por el trabajo bien hecho, sino la consecución, mucho más importante para ellos, de una vieja aspiración: poder permanecer para siempre junto al señor al que sirvieron en esta vida. Ello les permitiría participar, de algún modo, no sólo de las plegarias sino también de las ofrendas dirigidas al *ka* del propietario de la tumba, servidas en la capilla mortuoria.

Cabe preguntarse entonces: ¿por qué no firmaron sus creaciones los artífices de tantas auténticas obras de arte que durante tres milenios embellecieron todos los aspectos de la vida y la muerte en el país del Nilo? La respuesta es muy simple en su planteamiento, aunque requiere de una explicación sobre el muy particular concepto del arte que tenían los egipcios.

Para los egipcios la palabra «arte» no existía. En consecuencia, tampoco tenía sentido la palabra «artista». Lo que a nuestros ojos actuales es una obra maestra de arte, a la vista de los egipcios, por el hecho de obedecer a una finalidad práctica, no dejaba de ser una hábil obra de artesanía. Por eso los artesanos de los diferentes oficios, pintores, escultores, orfebres, etc., no pasaban de tener una categoría laboral y social de simples obreros especializados. En todas las épocas del pasado egipcio, por extraño que nos pueda parecer, no se valoraba el talento, la genialidad o la

originalidad de un artesano, sino su profesionalidad entendida como la correcta ejecución de un oficio concreto. Y lo anterior se producía según unas normas rígidamente establecidas por los sacerdotes en las diferentes *Casas de Vida*, compendio de escuelas de varios niveles (incluyendo bibliotecas y archivos) adscritas a los templos.

Para que nos podamos hacer una idea de hasta qué punto esto era una realidad, bastará decir que el signo determinativo que en la lengua jeroglífica designaba al artesano era un taladro utilizado para la fabricación de vasos de piedra (Figura 2), el mismo signo utilizado para designar al picapedrero. Además, las manufacturas artesanales, en su inmensa mayoría, procedían de talleres en los que cada operario tenía una especialización concreta. Abundan los relieves y pinturas que nos muestran las actividades de estos centros de trabajo. También son numerosas las piezas recobradas procedentes de ajuares funerarios en los que, por ejemplo, un collar delata con claridad las diferentes manos, y sus grados de habilidad, por las que ha pasado la pieza hasta su terminación. Lo mismo ocurría en otros campos de las artes plásticas, como la pintura o la escultura en bajorrelieve: al esbozo inicial dibujado por un escriba del contorno^[4] seguía la corrección a cargo del jefe del taller, quien, finalmente, daba paso a varios artesanos que pintaban las diferentes partes de la composición.



FIGURA 2. Museo Imhotep, Sakkara. Fragmento de bajorrelieve de una mastaba del Reino Antiguo, mostrando a dos artesanos fabricantes de vasos de piedra. El taladro manejado por el operario de la izquierda es el signo determinativo de la palabra «artesano».

Cuando admiramos la obra de un artista, solemos calificar al autor como «genial», «intuitivo», «sublime», etc., en general palabras y frases tendentes a valorar la facultad creativa, la inteligencia del autor, dando por sentado su conocimiento y dominio del oficio. Para los antiguos egipcios una obra maestra, en cualquiera de las diferentes manifestaciones artesanales (para nosotros, artísticas), merecía que su creador recibiera el muy honroso calificativo de «hábil en sus manos» o, también, «de dedos hábiles».

Por lo tanto, muchas de las obras de arte egipcias que admiramos en los museos no son el fruto de un solo artista sino el producto de todo un taller. A pesar de ello, está muy claro que en el arte, como en cualquier otra actividad humana, el genio personal de un artífice destaca siempre por encima de la media. Es indudable que las principales obras de arte del viejo Egipto, las auténticas *chef d'oeuvre*, se deben a la mano única de un indiscutible artista.

Este factor colectivo en la producción artesanal no justifica, por sí solo, el hecho de la no firma de los objetos o las obras en general. Por citar únicamente un ejemplo, sabemos que los principales ceramistas griegos, de cuyos talleres salían esos maravillosos vasos pintados, estampaban su firma en la misma pieza, y no siempre en la base de un plato o un *lekitos*, sino también en los cuerpos de las cráteras, donde era más visible. Lo cual no significaba que fuese una creación exclusiva del artista titular del taller, ya que, a menudo, éste únicamente terminaba ciertas partes importantes de la decoración del vaso. Las piezas suntuarias, no sólo del mundo clásico sino de todas las épocas históricas, están hechas por encargo o para ser vendidas posteriormente. La firma del autor garantiza su autenticidad, es el legítimo reconocimiento a una creación personal y única que se refleja en una cotización de mercado. Existe siempre, por consiguiente, una explícita alusión al artista creador. En la Grecia clásica, Praxíteles, Escopas, Fidias y tantos otros escultores firmaron las estatuas que, adornando palacios y templos, fueron objeto de la admiración popular. En Egipto, por el contrario, las obras tan delicadamente terminadas pasaron de las manos del anónimo artista a las tinieblas eternas de la tumba, donde nunca las vieron los ojos de los simples mortales, pues estaban destinadas a los dioses del Más Allá.

Las estatuas religiosas, tras su consagración, ocupaban lugares en los templos a los que sólo tenía acceso un número restringido de sacerdotes. La obra no pertenecía a su creador sino al faraón, que la había encargado y ofrecido. Es el propio rey quien figura como autor de las obras ofrendadas a los dioses. De hecho, las dedicatorias a los dioses en una estela o en el sarcófago de un particular venía encabezada por la frase «Una ofrenda que el rey da a (el dios correspondiente)...». Es decir, que siempre el rey era el mediador obligado entre los dioses y los hombres, era él quien se atribuía, por un protocolo establecido, la paternidad de las cosas creadas o edificadas por los hombres.

Entonces, ¿qué hay que pensar de aquellos contados autores que se atrevieron a firmar sus obras? Lo inmediato, según nuestras deformadas referencias actuales, sería

pensar que el artesano, satisfecho y orgulloso de su trabajo, obtuvo el permiso del propietario de la tumba para personalizar su obra. Pero este razonamiento tan simple falla por su base si tenemos en cuenta que tanto los relieves como las pinturas murales de las tumbas se hacían en la casi total privacidad; nadie debía tener acceso al recinto funerario una vez sellado, por lo que no tiene demasiado sentido firmar algo que nadie, o casi nadie, va a contemplar. Una tumba egipcia, con todas sus maravillas, es lo radicalmente opuesto a una sala de exposiciones. La aspiración última del artesano que «personaliza» su labor es la de inmortalizar su nombre (*ren*) junto al de su señor para tener una mayor garantía de supervivencia en el otro mundo. Sobre la prioritaria importancia que para los egipcios tenía la conservación del nombre, hablaremos más extensamente al abordar el tema de la magia.

Otra de las particularidades distintivas de las obras artísticas de los egipcios es su pragmatismo. Al no existir el concepto de arte como una mera búsqueda de lo bello, entramos de lleno en un tema que conviene tener muy presente: el binomio arte y función, que bien merece una exposición detallada.

EL ARTE Y LA FUNCIÓN

Por mucho que nos guste, un huevo no es una obra de arte, como tampoco lo es una bella puesta de sol. Se hace preciso plantear unas premisas previas sobre las que basar el edificio de nuestras elucubraciones. En esta situación, podremos admitir ya que una obra de arte es, ante todo, una manufactura humana, a pesar de la perfecta y bella estructura de nuestro huevo.

El arte no es universal, ni se debe caer en la trampa de clasificar como obra de arte el fruto, pacientemente madurado, salido de las hábiles manos de artesanos que consumen su vida (a veces porque no tienen otra cosa que hacer) en pegar plumitas de colibrí para formar un tapiz o en vaciar un colmillo de elefante, un cuerno de rinoceronte o de lo que sea (que de todo hay en la viña del Señor), para que el polvo de los años se deposite tapando los alvéolos que una mano con tanta paciencia abrió.

El arte no se debe medir en horas, y hasta se diría que está reñido con el estudio minucioso y la investigación. Como sentimiento anímico, es hijo de la improvisación y está presente, casi siempre, en el impulsivo rasgo o gesto de su creador. Ocurre, sin embargo, que existe un equilibrio (no siempre alcanzado) entre el genio salvaje del artista, que brota con primitivo ímpetu de su corazón, y el sereno juicio, nacido de consideraciones académicas y realistas (proporción, perspectiva, etc.), que surge de su cabeza enfrentándose a la chispa genial. Sólo cuando este equilibrio es armónico, es muy probable que estemos ante una auténtica obra de arte.

Si el sueño de la razón produce monstruos, ¿qué pudo soñar Goya para que su paleta nos mostrara, a través de sus horripilantes criaturas y engendros demoníacos, la realidad de una España de pesadilla que no le gustaba? Su patético mensaje no ha sido todavía superado, en carga emotiva, por los modernos reportajes de nuestras modernas guerras.

La obra de arte es equilibrio. Equilibrio de pasiones y equilibrio de formas tangibles. Puede excitar, pero con una excitación tranquila y mesurada que podríamos representar como con una cresta, como lo es el silencio después de la tempestad o el sueño tras el clímax del orgasmo, pero siempre irradia un magnetismo que impresiona, con más o menos intensidad, en concordancia con la sensibilidad del individuo receptor.

El arte siempre es armonía. El encanto principal de las pirámides de Guiza reside, al margen de su colosalismo, en la armonía de sus proporciones. Otro ángulo distinto, en la inclinación de sus aristas, podría haber elevado más su cúspide, pero habrían perdido la sugestiva y casi mágica belleza de su configuración, y, desde luego, el hechizo y la leyenda se habrían roto para siempre.

Pero entremos un poco en el tema de la función o, si se prefiere, de la funcionalidad. Si nuestro antepasado artista de Altamira hubiese querido «decorar» su

habitación natural, buscando un mayor confort, indudablemente hubiera tenido que empezar blanqueando el recinto para conseguir una mayor difusión de la luz. Después, su genio habría plasmado con más efectividad las potentes formas de los bisontes. Hubiese sido el arte por el arte. Pero él, en su elemental orden de valores, perseguía otra finalidad primordial, la propiciación de su ocupación básica y vital: la caza. Es entonces cuando su mano maestra traza, con ese impulso vigoroso que aún nos emociona, las primeras obras de arte de la humanidad, y lo que es todavía más importante, pone el arte al servicio de una idea funcional. El bisonte representado está creado, modelado y, por consiguiente, manejado por el artista; éste posee su forma, su color y su esencia anímica. Gracias al poder de la magia simpática, el artista-cazador poseerá más fácilmente su cuerpo cuando, en el medio exterior más hostil, el animal se ponga al alcance de sus flechas, porque psíquicamente estará vencido de antemano. La cosa parece bastante clara y la deducción puede admitirse como verosímil y cierta. En cualquier caso, nos puede servir de tranquilizador parámetro de corroboración el hecho de que tribus actuales, en un primitivo estado de civilización, sigan empleando idénticas prácticas.

A pesar de todo lo anterior, no existe un arte funcional. Veámoslo.

Cuando se estudia la configuración de cualquier objeto utilitario se está entrando de lleno en el campo del diseño industrial, pero sin que ello suponga una mera especulación de formas; y, respetando todos sus valores, estamos muy lejos de hablar de arte. Lo que sí es una realidad de muy fácil comprobación es que el arte puede estar *al servicio de una función*, que es muy distinto.

Desde siempre se ha utilizado el influjo del arte para fines de distinta índole, y el eco suscitado ha tenido influencias decisivas sobre la propia obra, modificando sustancialmente su grado de apreciación en uno u otro sentido. El *Guernica* de Picasso no es la mejor composición dentro de la etapa específica del maestro malagueño, pero sin duda es su obra más politizada y, por ello, la más conocida entre el público no especializado.

A menudo es necesario que pase mucho tiempo tras la muerte de un pintor para que sus obras, antaño consideradas sin valor e incluso nefastas, adquieran su verdadera estima y cotización. Bastaría considerar el caso de los impresionistas franceses. Las obras de Manet o Renoir ya poseían su calidad cuando la pintura aún estaba fresca sobre el lienzo, pero los condicionantes sociopolíticos de su época negaban de entrada su mensaje. Y es que toda manifestación artística, como toda manifestación humana en general, está ligada a modas y maneras de la época en que se crea. El romper este tipo de ligaduras, por parte del artista, siempre suele dar resultados negativos. Y no porque no se entienda, sino, más bien, porque no se quiere entender. A esto y sólo a esto me refería antes, al afirmar que el arte no es universal, porque verdaderamente el auténtico arte sí lo es.

En la arquitectura, que es el arte más funcional, casi nunca se da la auténtica obra de arte. Porque cuando verdaderamente lo puede ser, el resultado es difícilmente

habitabile. Nos falla entonces la primera premisa de funcionalidad y nos encontramos ante una gigantesca obra de arte con escasa o nula aplicación funcional, es decir, nos hallamos ante una macro-pseudo-escultura que, por supuesto, no es arquitectura. Así tenemos toda una serie de casas y palacios cuya aplicación funcional más inmediata y socorrida, pero también más equivocada, es la de servir de fríos y desangelados museos.

El templo egipcio sobrecoge y asusta por sus dimensiones. Pero es que ésa era precisamente una de las ideas rectoras del proyecto. No sólo es grande por ser la casa de un dios, es grande también por ser el elemento representativo de la clase más poderosa del mundo faraónico, en todas sus épocas. Fijémonos en uno de tantos y tantos bajorrelieves que revisten las paredes de los templos del Imperio Nuevo. Admitimos que la potestad única en el Doble País se personificaba en el faraón, pero es precisamente el faraón quien adora y ofrece, de rodillas, el fruto de sus conquistas militares al dios supremo tebano Amón, que es cuidado, venerado y «gobernado» por el clero (Figura 3). Luego está claro quién, de una forma indirecta pero efectiva, rige los destinos del imperio.



FIGURA 3. Templo de Amón en Karnak. Sethy I haciendo una ofrenda floral a Amón-Ra.

Los sumos sacerdotes de Amón ostentaban en su protocolo el título de *Jefe de los Trabajos de Amón*. Ellos fueron los arquitectos que modelaron el canon constructivo

del templo. El templo, mirado desde este ángulo, no deja de ser el instrumento de poder de la casta sacerdotal dominante. Y no olvidemos que el templo, por ejemplo el de Amón en Karnak, no es sólo un grandioso edificio rodeado de otros santuarios hasta constituir un recinto sagrado multicelular, sino que este conjunto constituye en sí mismo un importantísimo dominio territorial, con sus campos cultivables, sus innumerables cabezas de ganado, sus graneros y almacenes, y lo que no es menos importante: su *Casa de Vida*^[5]. El templo, como elemento más representativo del clero, controlaba no sólo los sectores de producción, sino también los de distribución del grano, víveres y tejidos. Pero además tenía a su cargo la formación religiosa y civil de aquellos que constituirían las clases dirigentes del estado, sus futuros gobernantes.

Ya tenemos, pues, algo más clarificada la auténtica función del templo como una sólida herramienta del poder del clero, tanto material (en cuanto al control de la riqueza) como intelectual (al actuar de foco emisor de unas determinadas doctrinas). Y todo ello en íntimo ayuntamiento con su finalidad religiosa, la más aparente.

Como es lógico, no todos los templos, y más vistos desde fuera, resultan forzosamente bellos. No podemos decir, así sin más, y por muy enamorados que estemos de todo lo egipcio, que el templo es, en sí mismo, una colosal creación artística. No hemos de buscar la obra de arte en el conjunto del templo, sino que ésta surge de improviso en el bajorrelieve de cualquier pared, en el diseño de un simple jeroglífico o en la cabeza de la cobra protectora de los reyes del Norte dispuesta a lanzar su veneno sobre los enemigos de la Doble Corona (Figura 4). Ahí está, erguida en ese maravilloso despiece en el que el artesano anónimo ha sintetizado, de manera única y magistral, toda la magnética potencia del heráldico áspid.

El templo es la materialización de la función, y la cobra en el friso es la obra de arte.

Cuando miramos algo tan funcional como una cucharilla de cosméticos del Imperio Nuevo, instintivamente nuestros ojos sólo se fijan en su forma. Acarician despacio el desnudo cuerpo de la joven egipcia que, tendida, se deja remolcar suavemente en el estanque por un ánade. A pesar de que sabemos que las alas plegadas del ave son las tapitas del recipiente contenedor, podríamos dejar de lado la funcionalidad del objeto y preguntarnos dónde estaría el corazón del artesano mientras su herramienta de cobre cincelaba la frágil figura. ¿Estaría acaso contemplando cómo se bañaba en el Nilo la pequeña campesina que le quitaba el sueño?



FIGURA 4. Friso de cobras en el gran patio del festival *heb sed*. Recinto funerario del faraón Djeser. III dinastía. Sakkara.

EGIPTO, TIERRA DE MITOS. EL PORQUÉ DEL MITO EGIPCIO

El antiguo Egipto fue, por excelencia, el país de los símbolos y los mitos. No se da en ningún otro lugar esa variedad de simulacros e intencionados espejismos, de marcada tendencia fetichista, provocados para jugar al eterno juego de la realidad y la ficción.

Es muy fácil, demasiado fácil, encontrar una explicación (lógica o forzada) a todo aquello que no encaja en nuestra actual forma de pensar. Tan fácil como escribirla, para que otros escritores-copistas (siempre los hay) la maten hasta el infinito consiguiendo fijar unas ideas y conceptos diametralmente opuestos a la realidad. Y lo que es peor todavía, que esas ideas acaben incorporándose a la Historia, con mayúscula.

Se ha encasillado a los reyes en dinastías, hemos resumido la realidad geofísica de un país repitiendo una y mil veces la frase del padre de la Historia, Herodoto. En nuestra osadía, hemos creído interpretar todos y cada uno de los símbolos (religiosos o no) de que está impregnada la cultura egipcia. Hemos conseguido, merced a nuestra ignorancia, que esos símbolos parezcan tan esotéricos que incluso resultarían incomprensibles a los propios antiguos egipcios.

Si profundizamos un poco en la cultura antigua, si nos desvestimos de nuestros presuntuosos prejuicios de hombres y mujeres «avanzados» y nos abrimos de mente y de corazón, veremos la lógica aplastante y sencilla de un pueblo amante de la elegancia y de las formas estéticas, no sólo en el arte sino también en su actitud ante la vida y la muerte.

Para los egipcios, la muerte consistía básicamente en la separación de las cinco partes esenciales de que constaba el individuo. Una de estas partes era el *ka*, componente anímico, porción infinitesimal de la energía cósmica universal que depositándose en el ser recién nacido, no le abandonaba hasta su muerte. El *ka* (Figura 5 a) era el principio vital por antonomasia, y se representaba con dos brazos dirigidos hacia arriba. Este elemento esencial siempre debía acompañar a la persona, pero en el momento de producirse la muerte el *ka* se separaba del cuerpo, por lo que era imprescindible volverlos a reunir. Como sustitución del cuerpo muerto, y en previsión de que éste se descompusiese por fallos en la momificación, las estatuas actuaban como nuevos «soportes» del *ka* o, lo que es lo mismo, como «dobles» de la momia. Una cuestión importante es que después de la muerte el *ka* del difunto necesitaba, para su supervivencia, de ofrendas alimenticias. Pero ante la probable situación de que un día los descendientes del muerto se extinguieran o se «olvidasen» de depositar las ofrendas en la capilla de la tumba, el *ka* se dejaba «engañar», y por medio de la magia se alimentaba de las ofrendas pintadas o esculpidas en las paredes del sepulcro. Ello nos explica la escena, siempre presente, del difunto sentado ante una bien provista mesa de ofrendas. Como vemos, la religión (o, mejor dicho, sus

sacerdotes) lo tenía todo previsto. La segunda parte espiritual del individuo era el *ba*, que venía a ser el conjunto de peculiaridades íntimas de la persona, su personalidad, por acercarnos a una concepción moderna. El *ba*, que los griegos (ante la imposibilidad de traducción) equipararon a la *psique*, es más dinámico que el *ka* y sale a menudo de la tumba para establecer contacto con el mundo de los vivos. Se representaba con forma de ave, pero con la cabeza del muerto (Figura 5 b). Un tercer componente del individuo era el cuerpo (*khet*), que estaba siempre acompañado por otra de las partes integrantes, la sombra, llamada *shut*. Finalmente, este conjunto vital se completaba con el nombre (*ren*).

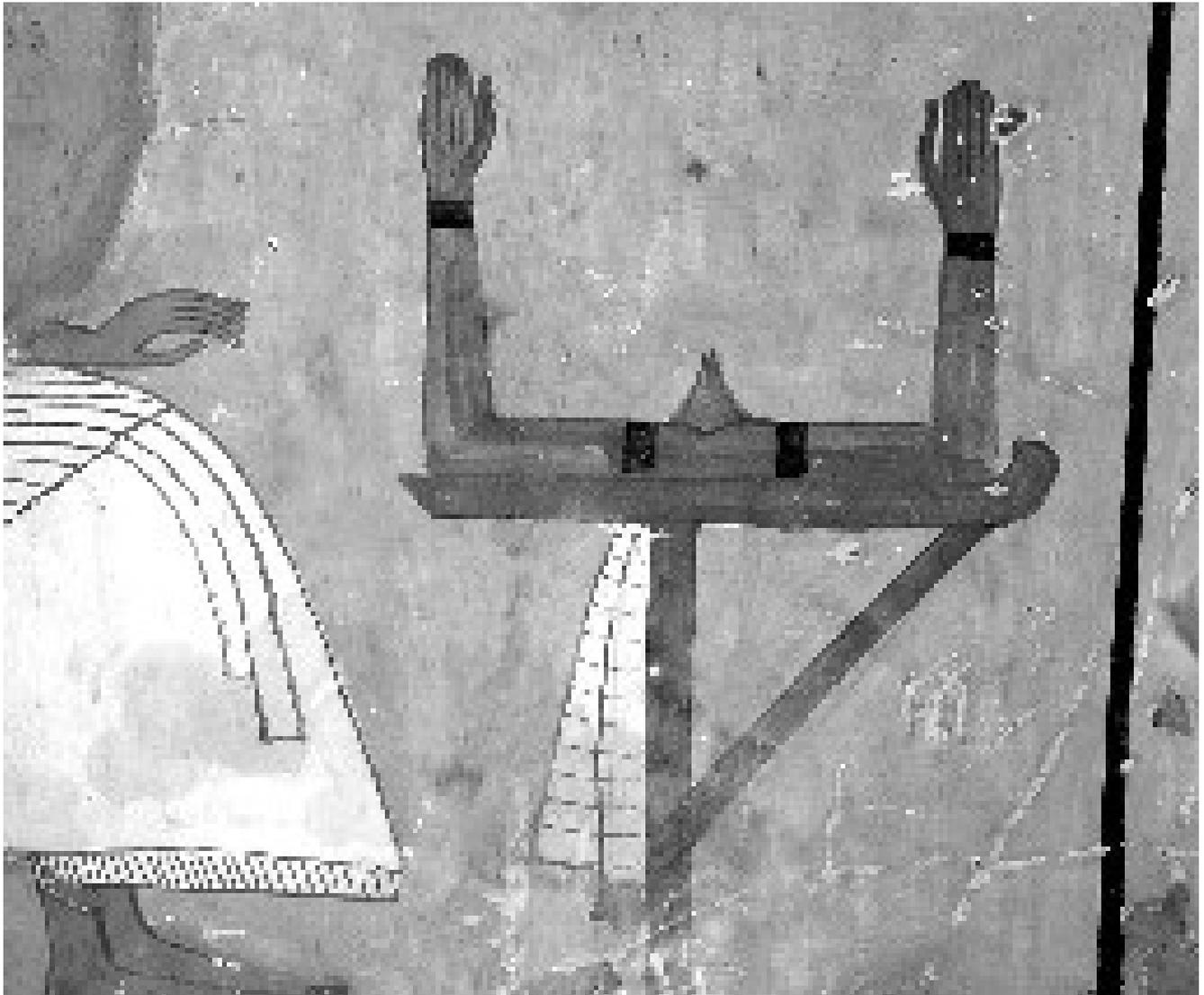




FIGURA 5. Tumba de época ramésida del jefe de equipo Inerkhau (TT 359). Deir el-Medina. **a.** Inerkhau ante el símbolo de su *ka*. **b.** El muerto ante su *ba*, que aparece posado sobre la fachada de la capilla funeraria.

Los egipcios, gentes religiosas y supersticiosas como pocas, evitaban nombrar la palabra muerte. Así, para decir que alguien había fallecido decían: «se ha unido a su *ka*^[6]» o bien «ha cruzado a la otra orilla» (en clara alusión a la orilla occidental, la tierra de las necrópolis). Movidos por sus temores, se comportaban con una ingenuidad infantil y recurrían a juegos de palabras que, expresando la misma idea, tuviesen una apariencia menos pesimista.

Ningún otro pueblo, por amar tanto a la vida, ha temido tanto a la muerte. La vida en sí misma era demasiado hermosa a orillas del Nilo como para poder asumir, sin más, la idea de la nada. Se hizo necesario superar el miedo a lo inevitable e idear, de alguna manera, otra vivencia posterior diferente, pero no extraña a la cotidiana realidad de la vida. Empeñados en negar la muerte, descubrieron en su propio entorno, en sus propios horizontes, los decorados mismos de la eternidad. En un momento dado, crearon un panteón de dioses y se engañaron hasta el extremo de creerse su propia mentira. Al principio, la idea de la inmortalidad debió de ser obsesiva. Pero pronto la asimilaron a la idea de la inalterabilidad de las cosas, en

todos sus sentidos y facetas.

¿Acaso el propio sol que cada día se levanta por el horizonte oriental (es decir, que nace) no resplandece más tarde en su cénit para después ocultarse y morir por occidente? ¿Es que el mismo río no es un regalo de los dioses que, con su benigna inundación, cubrirá periódicamente la tierra roja (el desierto) para tornarla negra? Porque negro es el limo nutricio del que más tarde brotará el verde de la vida. Esa confianza en la perpetuidad cíclica de las cosas fue la que propició ese modo de ser que conformó la indiscutible personalidad de la cultura egipcia. El color negro fue, pues, el color de la esperanza, nunca el del luto como lo es para nosotros, mientras que el verde (color de los tallos nuevos que nacen del limo) representó a la propia vida. En cuanto a la sombra, *shut*, las sombras son negras y muy marcadas en un panorama dominado por el sol abrasador. La sombra es fresca y agradable; por consiguiente, no será tan malo permanecer eternamente en la sombra del sepulcro.

Osiris, dios de los muertos, es a su vez el dios de la vida de ultratumba, porque, conforme a su mito, renació más poderoso y bello que antaño. Es frecuente encontrar en las paredes de las tumbas tebanas epítetos referidos a Osiris aparentemente contradictorios. Se le llama «Señor de los occidentales», de los que reposan en las necrópolis de la orilla occidental, es decir, de los muertos. Pero Osiris es también el «Señor de los vivientes», de los que habiendo muerto han entrado a participar de la otra vida, la vida eterna del Más Allá. Todo ello contribuía a que el concepto de la muerte no resultara tan trágico. La coloración verdosa de la piel del dios le identifica claramente con los primeros tallos tras la venida esperada de Hapy (la inundación). Osiris resucita gracias a la influencia del amor de su esposa y hermana, Isis. Por lo tanto, este nuevo factor espiritual, el amor, será imprescindible para escapar al aniquilamiento total y definitivo de la muerte.

Aquellos egipcios supieron rodear de amor tanto su vida como su muerte. Se llamaron Osiris en lugar de muertos, para poder propiciar mágicamente su resurrección en íntima identificación con el dios. Para hacer más efectiva y poderosa esa magia había que «ayudar» al misterio de ese renacimiento. Por eso depositaban en sus tumbas terrarios planos con la forma del dios (que en egiptología llamamos *Osiris vegetantes*) llenos de arena, limo y semillas de cebada para que al brotar, en la oscuridad del sepulcro, incitasen la reanimación de la momia.

En otro plano, oficial y secreto, durante el cuarto mes de la inundación se elaboraban en los principales templos unas pseudomomias de Osiris en dos de sus desdoblamientos: Osiris Khentiamenti y Sokar. Mientras que la pseudomomia de Sokar constaba de tan diversos como heterogéneos materiales, la de Osiris Khentiamenti estaba hecha sólo de limo y semillas de cebada. Estas figuras, tras un largo ritual de varios días, eran depositadas durante un año en una capilla del templo. Transcurrido este tiempo eran enterradas definitivamente, tras ser revestidas con una mortaja de lino y recubiertas de betún, en las necrópolis denominadas *osireions*. Los altos dignatarios, como sucedía en esta y otras cuestiones, copiaron estas

pseudomomias itifálicas para depositarlas en su propia tumba (Figura 6).

Al adentrarnos en el pensamiento de los antiguos egipcios nos movemos en un universo de mitos y símbolos; o, si se quiere, de figuraciones y ausencias, ya que los mitos casi siempre están unidos fatalmente a la idea de la muerte.

Para la gestación y desarrollo del mito se hace precisa la desaparición del protagonista, que es el centro del propio mito. Ello es imprescindible para que la fantasía idealice al ausente sin riesgo de aclaraciones realistas que puedan derribar su etérea naturaleza. A partir de aquí cualquier interpretación es válida, y, además, cuanto menos tangible sea tanto mejor. Al fin y al cabo, a los hombres y mujeres de nuestro tiempo parece que les conviene una cierta evasión hacia otro mundo más ideal, en el que las incógnitas planteadas puedan tener (o admitan) una respuesta sobrenatural (esotérica). De momento, no hace falta recurrir al esoterismo, pues ya la presencia impalpable de los mitos impregna nuestro subconsciente mucho más de lo que podemos imaginar, aunque ello sea una necesidad no siempre admitida.

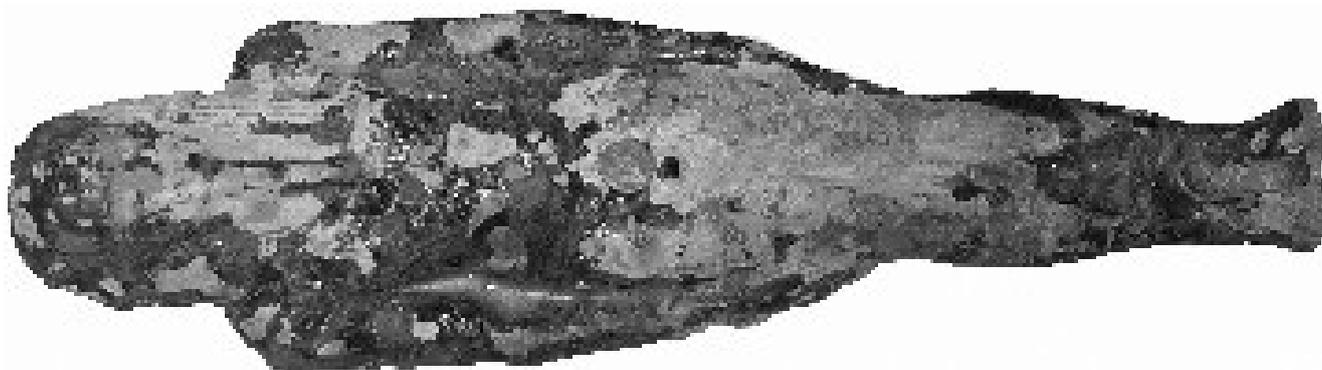


FIGURA 6. Estatuilla de Osiris Khentamenti, recubierta parcialmente de resina. Colección particular.

Está claro que uno puede necesitar refugiarse en metáforas, en lugares ideales negados por la razón, pero admitidos por el miedo. Éstas son constantes universales que forman parte de la naturaleza humana, como lo son los sentimientos del amor, del desamor y del odio. Pero lo importante es que reflexionemos seriamente sobre este aparente perogrullo del mito que, aunque en algunos casos pueda parecerse otra cosa por ser más «oficial», nunca deja de ser eso, un mito, una apariencia soñada muy realista, aunque no real.

También los antiguos egipcios sentían las mismas necesidades que nosotros, sólo que en un mundo más simple, menos complicado que el nuestro, y también sus mitos podían ser más ingenuos que los nuestros, pero nunca menos importantes. Se hace prácticamente imprescindible, para nuestro conocimiento de la esencia del arte egipcio, el abordar los dos mitos más importantes del pensamiento religioso: el mito de la ordenación del mundo y el mito de Osiris.

LA ORDENACIÓN DEL MUNDO

Según los teólogos heliopolitanos^[7], el mundo (y por extensión, el universo) ya existía desde siempre, pero no en la forma en que ahora se presenta. No cabe, pues, hablar de una creación inicial, sino de la ordenación total de un todo preexistente. Al principio de los tiempos, mucho antes de que el hombre caminase sobre la tierra, antes de que los reptiles se arrastrasen por el suelo o las aves surcasen los cielos, una masa informe de agua fría llenaba todos los espacios en medio de una oscuridad total, lúgubre escenario del caos y el desorden. Pero este tenebroso mar (el *nun*) no era del todo inerte. En su interior, como si de una sopa de energías se tratase, yacían adormecidas unas extrañas potencias gobernadas por una inteligencia superior llamada Atum. Habiendo decidido nacer de sí mismo, salir de su letargo, este dios único hizo emerger del agua primordial dos colinas, y apareció entre ellas en forma de disco solar. Nacía así la luz y la primera aparición del sol (Ra) sobre la tierra.

Poco después, Atum, mediante masturbación, formó a la primera pareja de dioses. Shu sería en adelante el dios del ambiente, lo que ocupará el espacio entre el cielo y la tierra. Su hermana, y a la vez esposa, Tefnut será la humedad que llenará parte de ese ambiente. Esta primera pareja engendró a Geb, dios de la tierra y de todo lo que en ella vive, y a Nut, diosa del cielo (Figura 7). A su vez, estos dioses concibieron dos varones, Osiris y Seth, y dos mujeres, Isis y Neftis. El conjunto de estos nueve primeros dioses formaron la llamada *enéada divina* de Heliópolis, que, durante todo el período faraónico, constituyó una especie de supremo tribunal divino. El mito de Osiris arranca del anterior. Osiris, al principio de los tiempos y antes de ser un dios, reinó sobre la tierra de Egipto. Atractivo, prudente y sabio, era el rey de la tierra negra, de las zonas cultivables donde, tras la inundación, se renovaba la vida. Emparejado a Isis, su hermana y esposa, enseñó a los hombres los principios de la *maat*^[8], a trabajar la tierra y obtener todo lo que de ella procedía. Seth, por el contrario, gobernaba sobre las tierras yermas, los desiertos y las montañas incultas; él mismo era estéril a pesar de estar emparejado a su hermana Neftis. Envidioso de la fortuna con que Ra había dotado a su hermano, Seth (ayudado por cómplices leales) planeó el asesinato de Osiris. A tal efecto organizó una fiesta en la que se exhibía un magnífico sarcófago, hecho a la medida de Osiris, que pasaría a ser propiedad de aquel que encajase perfectamente en su interior. Uno tras otro, fueron probándolo todos los invitados hasta que al llegar el turno de Osiris, y ya metido éste en su interior, Seth y sus aliados cerraron la tapa y precintaron los cierres. A continuación arrojaron el sarcófago a la corriente del Nilo, que lo arrastró hacia el norte, en dirección al mar. La desesperada viuda Isis, ayudada por su hermana y cuñada Neftis, recorrió toda la orilla del río hasta llegar a su desembocadura, donde le dijeron que el sarcófago se había desplazado hacia levante. En efecto, el preciado ataúd con el

cadáver del dios en su interior embarrancó en las costas de Biblos y se mezcló con unos arbustos que, creciendo, lo envolvieron en su interior. Malcandre, rey de Biblos, se estaba construyendo un nuevo palacio y sus operarios cogieron, atraídos por su belleza, el árbol, en cuyo interior reposaba el cuerpo de Osiris encerrado en su sarcófago, que pasó a conformar una columna del palacio. Habiendo llegado Isis a Biblos, por arte de magia logró arrebatarse la columna con su precioso contenido y se la llevó de nuevo a Egipto. Pero enterado Seth del regreso de su hermano muerto, robó su cadáver y lo descuartizó en catorce pedazos que enterró en otras tantas catorce partes del país, para que nunca pudiesen ser encontrados. Nuevamente, Isis fue localizando todos los pedazos de su esposo excepto uno, ya que una carpa del Nilo se había comido el pene (según otras versiones del mito fue un pez oxirrinco), a pesar de lo cual reconstruyó un miembro de madera y yació sobre su esposo muerto. Fruto de esta unión nació un niño, llamado Horus, que Isis escondió entre los cañaverales del delta mientras atendía a su crianza. Ya crecido Horus, y convertido en un joven fuerte y robusto, decidió que había llegado la hora de vengar la muerte de su padre y enfrentarse a su fraticida tío. En el combate que siguió, Horus venció, aunque no mató, a Seth, pero en la lucha perdió un ojo. Fue entonces cuando el dios Thot, mediante un pase mágico, lo sanó (rellenó el líquido que había perdido) y se lo devolvió a Horus diciendo: «toma *udjat*» (pleno, en buen estado, sano). Desde entonces el ojo de Horus fue un amuleto de regeneración y buena salud.



FIGURA 7. El dios Shu separando a sus hijos, Geb y Nut. Ilustración sobre la ordenación del mundo. Papiro funerario. Museo Británico.

EL MITO DE OSIRIS

Existen variantes que las modas y los tiempos impusieron a este mito. Pero esta versión es la más generalizada y de común aceptación, sobre todo hasta el Imperio Nuevo. Unos breves comentarios al mito permitirán entender su repercusión en las escenas representadas en las tumbas.

La filosofía general de buena parte de la cultura egipcia se basa en la dualidad de las cosas. El propio país se divide en dos partes: el Alto Egipto, al sur, y el Bajo Egipto, al norte, representadas por dos coronas, por el junco y la abeja, así como por el buitre y la cobra. En la propia escritura sagrada de los jeroglíficos, el número dual se sitúa entre el singular y el plural. Finalmente, para que exista el equilibrio deseado (la *maat*) también es necesario que coexistan las dos fuerzas contrapuestas del bien y el mal. El bien siempre vence al mal, pero no es una victoria absoluta sino una lucha continuada que obliga siempre a estar en permanente guardia. Es por esta razón por la que Horus no acabó nunca definitivamente con Seth.

Otra cuestión que introduce el mito de Osiris es la del incesto mediante las parejas^[9] entre dioses hermanos. El casamiento entre hermanos era privilegio de los reyes a fin de perpetuar la pureza de la sangre divina, y no sólo entre hermanos sino también entre el rey y sus propias hijas.

Un amuleto íntimamente relacionado con el mito de Osiris es el ojo *udjat* (Figura 8), pero la confusión puede surgir cuando, muy a menudo, aparecen dos ojos *udjat*. ¿A qué se debe esta duplicidad? La explicación se remonta a un tiempo anterior al propio mito de Osiris e incluso a los mitos de la ordenación del mundo. Parece ser que al principio existió un dios que tenía por ojo izquierdo la luna, mientras que el derecho era el sol. Más tarde, el mito de Osiris relata que el ojo que Horus perdió en el combate con Seth estaba casi seco, medio vacío por pérdida de su líquido vital. El dios Thot, mediante su poder mágico, devolvió al ojo sus fluidos. Desde entonces, el ojo de Horus que puede estar vacío y recuperar todo su vigor (*udjat*, lleno, en buen estado) se asimiló a los ciclos lunares. El ojo lleno regenerado se asoció a la luna llena, y como había que mantener la dualidad de las cosas a fin de obtener el equilibrio buscado, se creó otro ojo *udjat* que sería el ojo del sol. Es muy frecuente que veamos estos ojos pintados en los sarcófagos de madera del Reino Medio, a la altura de la cabeza de la momia, como símbolo y talismán mágico de regeneración cósmica que puede influir en el renacimiento del muerto. Es a través de esos ojos, donde el muerto (cuya momia está puesta de lado) se comunica con los vivos.

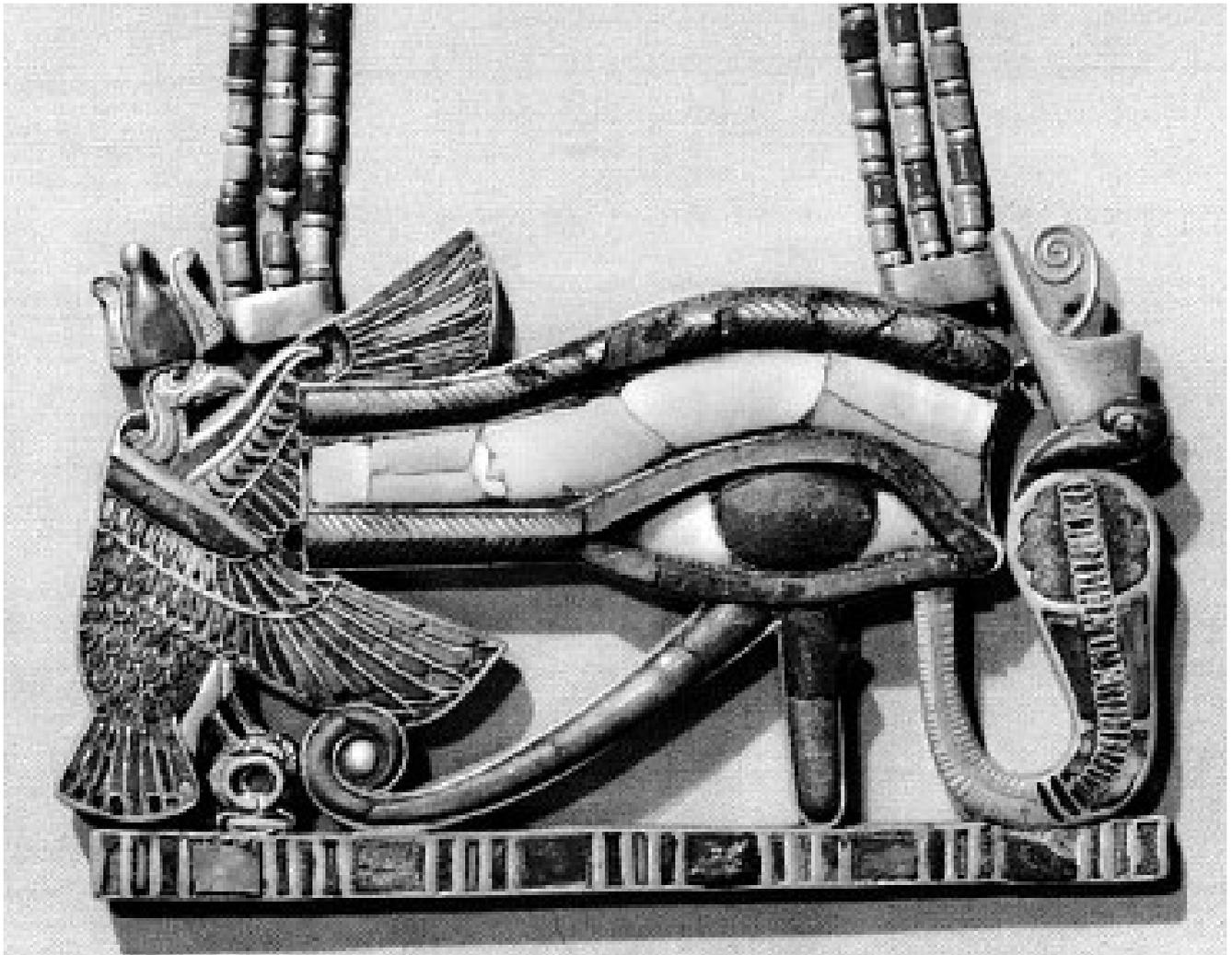


FIGURA 8. Pectoral del faraón Tutankhamón. El ojo *udjat* flanqueado por la diosa buitre Nekhebet (Alto Egipto) y la cobra Uadjet (Bajo Egipto). Elaborado en oro, piedras semipreciosas y pasta vítrea. Anchura: 9,5 centímetros. Museo de El Cairo.

Antes de seguir adelante, se impone una aclaración esencial. La cultura del antiguo Egipto está tan impregnada de símbolos y mitos, que hemos de aceptar la existencia de éstos como parte inseparable de su civilización. Otra cosa muy distinta es que intentemos mitificar, a nuestra manera, ciertos hechos no suficientemente estudiados o que «todavía» la arqueología no nos ha aclarado. Lo cual, se mire por donde se mire, es sencillamente inadmisibile.

El objeto del mito no tiene por qué ser necesariamente un personaje real sobre el que montar la aureola mística. Puede muy bien ser (de hecho lo ha sido muchas veces) un cierto período histórico, un pueblo o, ¿por qué no?, toda una civilización. En este campo es obvio que Egipto es más que todo eso, ya que cumple y supera todas esas posibilidades.

Pero para ordenar un poco las ideas es mejor que vayamos por partes, desde el principio y analizando las causas que han contribuido a la construcción del mito egipcio. De esta manera podremos ir desmontando, poco a poco, el fantástico edificio de nuestras elucubraciones. Contribuiremos así a restablecer la *maat*, como ellos decían, y entenderemos mejor aquella extraordinaria civilización.

LA DESMITIFICACIÓN DE EGIPTO

Desde siempre, Egipto se ha visto rodeado de un halo de ocultismo y misterio debido al escatológico atractivo de todo lo relacionado con la muerte y, en particular, al cuidado que los egipcios pusieron en la conservación de sus muertos: las momias. Éstas han sido el soporte sobre el que se ha tejido una leyenda negra que ha hecho correr caudalosos ríos de tinta.

Los mitos se nutren del misterio, que, a su vez, se alimenta del miedo. Por extraños mecanismos de nuestra mente, nos sentimos atraídos por todo aquello que nos asusta. Quizá se deba a una respuesta inconsciente de nuestro instinto de supervivencia ante aquello que escapa a nuestro control. Está probado que la muerte y cuanto la rodea ejerce una fascinación a la que es difícil sustraerse. Y ello por ser el gran misterio que todos, más tarde o más temprano, hemos de afrontar. Si a esto le sumamos un complicado aparato funerario, la consecución de la más vieja aspiración humana: la supervivencia del cuerpo, y un enterramiento (en el caso de los reyes) junto a fabulosos tesoros y misteriosos símbolos que han persistido hasta el ocultismo actual, es fácil comprender el mito creado en torno a los muertos de los antiguos egipcios y, por extensión, a su cultura en general.

También los mitos necesitan, para sobrevivir, nuevas aportaciones que enriquezcan la oscura leyenda de su propia esencia. La prensa mundial sensacionalista explotó desde 1923, y de forma desmesurada, la muerte de lord Carnarvon y parte de su equipo «a manos» del joven faraón Tutankhamón. Se aportaba al mito ya creado la llamada «venganza de los faraones». Venganza que alcanzó también al joven arqueólogo egipcio Zakaríá Goneim, el descubridor en 1954 de la pirámide del faraón Horus Sekhemkhet (III dinastía), y todo porque su cadáver apareció, cuatro años más tarde, flotando en el Nilo. Más recientemente, los reyes muertos «causaron» la muerte del también arqueólogo Walter Emery, precisamente cuando parecía haber culminado el sueño de su larga vida de excavador: encontrar bajo las arenas de Sakkara la tumba-santuario del arquitecto, médico y posterior dios de la medicina Imhotep, ministro del rey Djeser (III dinastía).

Lo que ya no interesa tanto divulgar a los propagadores del mito es que los antiguos egipcios, contrariamente a lo que se cree, no vivían obsesionados por la idea de la muerte más de lo que podamos estarlo nosotros y que, por el contrario, sentían una peculiar alegría de vivir. Sentimiento que manifestaban no sólo en sus fiestas sino en otros muchos aspectos de su vida cotidiana. Sin embargo, para ganar la supervivencia en el otro mundo, era necesaria la conservación del cuerpo, lo que engendró una auténtica y próspera industria de la muerte.

A pesar de los sofisticados sistemas utilizados por los antiguos embalsamadores, se impone una realidad incuestionable por comprobada: la excelente conservación de

los cadáveres se debe fundamentalmente a la sequedad del clima egipcio y al poder deshidratante de su ardiente arena. No existe más misterio. La prueba la tenemos en que se han descubierto cadáveres, inhumados en los lejanos tiempos predinásticos, en un perfecto estado de conservación y sin haber sufrido una elemental evisceración. Lo mismo cabe decir sobre la permanencia de alimentos, así como de flores cuyos pétalos desecados mantienen todavía su color. Por el contrario, muchas momias tratadas (incluida la de Tutankhamón) aparecen con grandes deterioros por oxidación de los ungüentos grasos que atacaron los tejidos. Sólo la cabeza del joven faraón se ha conservado, en parte, gracias a que la máscara funeraria de oro batido la protegió de los ungüentos vertidos sobre la momia, antes de cerrar el féretro.

Los ungüentos utilizados en el proceso de la momificación no tenían nada de misterioso: vino de palma, aceite de oliva y de cedro, mirra, canela, goma y algunos pocos más. La base para la deshidratación de los cuerpos era la inmersión durante treinta y seis días en natrón^[10]. La apariencia de vida de muchas momias se conseguía rellenando el cuerpo con almohadillas de lino, e incluso con cebollas para las gentes más pobres. El cadáver, cuidadosamente maquillado, era adornado con joyas y elaboradas pelucas. Una versión adelantada, en más de cuatro mil años, del floreciente negocio actual de la industria funeraria norteamericana.

En cuanto a las muertes debidas a la supuesta maldición de los faraones, sólo unas consideraciones, a título de ejemplos: Howard Carter, el principal «culpable» del descubrimiento de la tumba de Tutankhamón, falleció en 1939 a los sesenta y cinco años de edad, diecisiete años después de su espectacular hallazgo. Walter Emery era un hombre septuagenario en el momento de su muerte; en cuanto a Zakarías Goneim, tanto su secretaria como la posterior investigación policial indicaron que se había suicidado a causa de una profunda depresión. Lord Carnarvon, en fin, estaba desde antes de su primer viaje a Egipto muy delicado de salud a resultas de un accidente automovilístico, y murió a consecuencia de la infección provocada por la picadura de un mosquito.

También las formidables construcciones faraónicas, especialmente las grandes pirámides, han sido blanco predilecto de oportunistas escritores especializados en pseudoliteratura esotérica. Género tan en boga en nuestros días, y al que no le faltan fervientes adeptos. Poco importan las tonterías que se digan, ya que parece existir una relación directa entre la magnitud de los disparates vertidos y el éxito alcanzado en el número de ejemplares vendidos. Hay gustos para todos, y está bien que sea así. El problema radica en que las editoriales y librerías deberían advertir sobre la clase de «literatura» que contienen los libros, así todos sabríamos lo que compramos. Porque libros que deberían estar en las estanterías de ciencia-ficción ocupan un espacio en las secciones de Historia. Libros que, entre otras «lindezas», hablan de cómo los antiguos egipcios conocieron sistemas para «ablandar» los bloques de piedra con los que construyeron las pirámides. ¿Y qué decirles de las supuestas bombillas figuradas en los templos tardíos? Pues, sencillamente, que es un sistema nada serio de explotar la

ignorancia de las gentes sencillas. Porque ellos, los autores, ni son ignorantes ni, mucho menos, tontos, sino más bien todo lo contrario. Saben (o deberían saber) que la imagen de una línea quebrada (la letra *n* jeroglífica) dentro de una especie de cartucho es el nombre de Amón, y que una forma tardía de representar el nacimiento del dios Horsomtus es haciéndolo bajo el aspecto de una serpiente que permanece en su huevo salido de un loto. Pero no, resulta más rentable hablar de supuestas bombillas, sólo porque las formas descritas se pueden derivar a imposibles y absurdas realidades que tienen cabida, y mejor acogida, en el campo de la ficción. En una película con pretensiones científicas se daba como verosímil que, en la construcción de las grandes pirámides, habían participado seres extraterrestres que enseñaron a los egipcios el arte de tallar y transportar gigantescos bloques de piedra utilizando la energía nuclear. ¡Dios mío..., Dios mío!

Con anterioridad a los lejanos tiempos del Reino Antiguo, los artesanos egipcios se especializaron en el trabajo de las piedras más duras (brecha, granito, diorita, basalto, etc.) que tallaron y pulieron con una habilidad y maestría jamás igualada por ningún otro pueblo antiguo o moderno. Con sus rudimentarias herramientas de cobre o pedernal y un elemental taladro cincelaron delicadas vasijas de paredes translúcidas que hoy, en pleno siglo XXI, causan estupor y admiración. Aquellos artesanos, amantes de sus propias tradiciones y poco amigos de las innovaciones, disponiendo de un número muy limitado de utensilios, supieron sacar el máximo rendimiento a sus útiles de trabajo durante tres mil años. Esta íntima relación del hombre y la herramienta hizo que este binomio formase un todo indivisible capaz de conseguir resultados verdaderamente sorprendentes. Por otro lado, el afán de la inmortalidad, de lo eterno, tan sólidamente afincado en la personalidad de aquellos maestros, fue lo que les indujo a desafiar la dureza de la piedra considerada como material indestructible. La voluntad de manejar las herramientas y dominar las piedras hizo realidad las empresas más inverosímiles y esas obras de arte que superan, orgullosas, los más críticos análisis.

Las concéntricas, casi microscópicas, líneas producidas por el primitivo taladro de sílex en el interior de los vasos de piedra son sólo comparables, como bien indicó Kurt Lange, a los surcos de los viejos discos de reproducción musical. Solamente en la pirámide escalonada del faraón Djeser en Sakkara, se encontraron cerca de cuarenta mil de estos vasos, algunos de cuyos ejemplares se pueden admirar en los museos egipcios de medio mundo.

Los constructores egipcios utilizaron como principal medio auxiliar la rampa. Las escaleras de los templos egipcios están situadas a ambos lados de rampas centrales para facilitar el transporte de estatuas sobre trineos de madera. Forma de rampa tienen también los principales accesos al corazón de las pirámides, la cámara funeraria, para facilitar el acceso del sarcófago real (colocado ya en fase de construcción) y del pesado mobiliario funerario. Es evidente e incontestable que las rampas (de las que hemos encontrado vestigios) fueron el principal método utilizado

en la erección de los grandes edificios religiosos y funerarios. En la tumba tebana del visir Rekhmira (reinado de Tutmés III, dinastía XVIII) podemos ver cómo un obrero levanta una rampa, construida con adobes, a medida que se eleva la altura del edificio al que aquélla está adosada (Figura 9). Las pirámides se construyeron con la ayuda de gigantescas rampas e igual procedimiento se empleó para la erección de los colosales obeliscos de más de treinta metros de altura. En el templo funerario de la reina Hatshepsut, en Deir el-Bahari, podemos ver un relieve mural que muestra el transporte por el río de dos obeliscos en una sola embarcación desde las lejanas canteras de Asuán, en el sur de Egipto, hasta el templo de Amón en Karnak. Dichos transportes se realizaban aprovechando la estación de la inundación (*akhet*), cuando las aguas del Nilo alcanzaban su máximo nivel y era más fácil aproximar los grandes bloques de piedra a su punto de destino. Además, durante esta época del año, al estar los campos anegados, se producía un paro forzoso en la mayoría de la población nilótica dedicada a la agricultura. Durante casi tres meses, esta ingente mano de obra podía ser empleada en las construcciones civiles oficiales. Y la principal obra civil, por lo menos durante el Reino Antiguo, fue sin duda la construcción de la pirámide real.

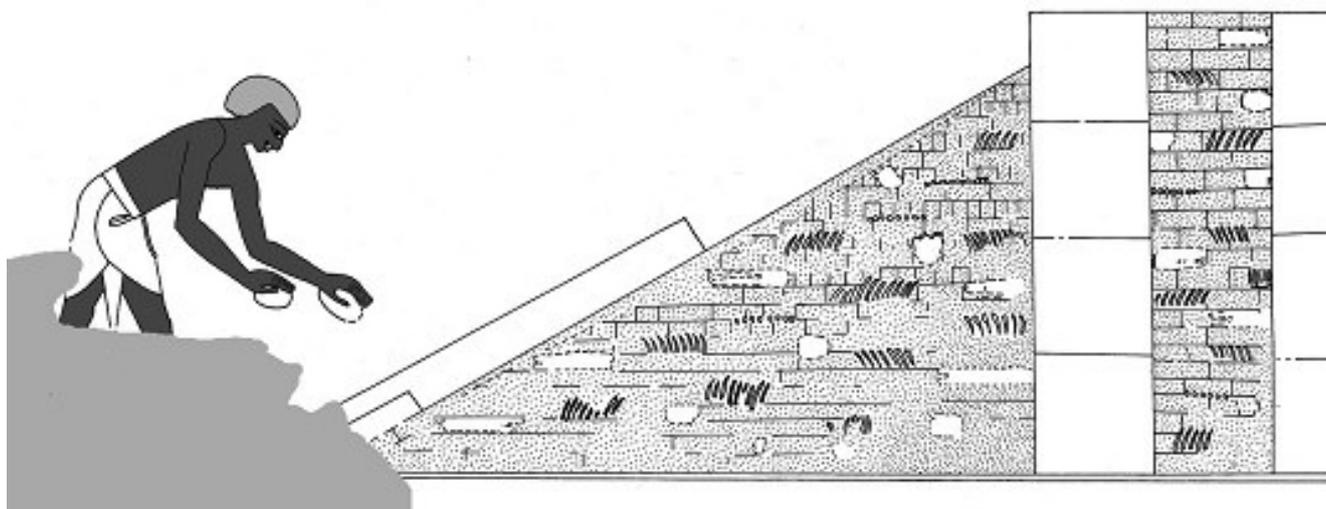


FIGURA 9. Construcción de una rampa de adobe. Tumba tebana del visir Rekhmira (XVIII dinastía).

Pero no son estas gigantescas construcciones las únicas obras que evidencian la habilidad, la imaginación y el talento de un pueblo verdaderamente único.

¿Cómo pudo aquel hombre primitivo, anterior a los albores históricos, imaginar siquiera la metalurgia del cobre partiendo de un mineral, la malaquita, que no tiene precisamente aspecto metálico? Éste es tan sólo un ejemplo de que no es necesario recurrir a fantasmagóricas versiones de una realidad evidente para sentirnos atraídos por el hechizo de la civilización egipcia. Egipto, por lo menos, no lo necesita. No existen secretos conocimientos matemáticos que puedan dar origen a cábalas numéricas sobre las proporciones de las pirámides. La ciencia matemática fue

básicamente pragmática e intuitiva. Conocieron, a través de métodos aritméticos muy repetitivos, las cuatro reglas (agrupando sumas parciales), el cálculo de fracciones, las áreas y volúmenes aproximados de algunos cuerpos geométricos y... muy pocas cosas más.

Las lejanas canteras de granito hacían necesario (de cara a una economía de peso en el transporte) que los bloques saliesen prácticamente terminados de la cantera, lo que obligaba a un conocimiento de la estereotomía de la piedra y al cálculo volumétrico de algunos poliedros y sus secciones.

La casi perfecta máquina de trabajo, que es lo que en realidad era el conjunto de la población egipcia, se basaba en la coordinación de esfuerzos en toda la actividad productiva. Actividad que, desde la obtención de las materias primas hasta su almacenaje y distribución, estaba controlada en todas sus fases por un ejército de escribas. Toda una jerarquizada sociedad de aspecto piramidal laboraba bajo la autoridad suprema del faraón, auténtico dios en la tierra, que ocupaba el vértice, la punta más elevada y única de esta hipotética pirámide social.

En la tumba del príncipe de la XII dinastía, Djehutyhotep, está representado el transporte de una estatua colosal, colocada sobre un trineo de madera. Nada menos que ciento setenta y dos hombres tiran del trineo mediante sogas de cáñamo. Situado sobre las rodillas del coloso, un hombre marca la cadencia de tiro batiendo dos grandes castañuelas, mientras dos obreros, en vanguardia del avance, echan agua ante el trineo. No para evitar el recalentamiento de la madera, como muy a menudo se ha escrito, sino para lubricar por humectación la pista de limo sobre troncos de palma preparada al efecto. Sigue una procesión de sacerdotes, nobles y el pueblo alborozado que celebra ostentosamente el acontecimiento (Figura 10). En la inscripción del pie de la estatua se lee: «Sus brazos se fortalecieron, cada uno tenía la fuerza de mil».

El limpio cielo de las noches egipcias propiciaba el estudio de los astros y, por tanto, la posibilidad de unos replanteos de edificios básicamente perfectos en lo concerniente a su orientación astronómica.

Si analizamos los logros obtenidos en los campos de la ciencia que los egipcios practicaron, veremos que la respuesta a las incógnitas planteadas radica en una organización estatal que aprovechó al máximo las características del entorno. Las crecidas del Nilo borraban anualmente los linderos de las parcelas cultivables y destruían los canales, que era necesario recomponer. Del exacto replanteo dependía la explotación agrícola particular, que, en definitiva, representaba la posterior aportación al tesoro público del estado. Estas aportaciones, fruto de la tierra prestada por el único propietario (el faraón) de la tierra de Egipto, eran minuciosamente controladas y registradas por el cuerpo de escribas de la administración del estado. De este riguroso control dependía la prosperidad del Doble País. En el carácter pragmático de los egipcios es donde radica la mayoría de las respuestas a las mil preguntas que nos sugieren sus grandes realizaciones. Ahí es, precisamente, donde está el auténtico sentido de la causa y el efecto. Porque si la cestería y los cacharros

cerámicos fueron (como veremos más adelante) el origen de la construcción arquitectónica, el replanteo de los canales y diques (tras la inundación) fueron la escuela que, dando paso a una intuitiva aritmética, permitió a arquitectos y geómetras construir las grandes pirámides.

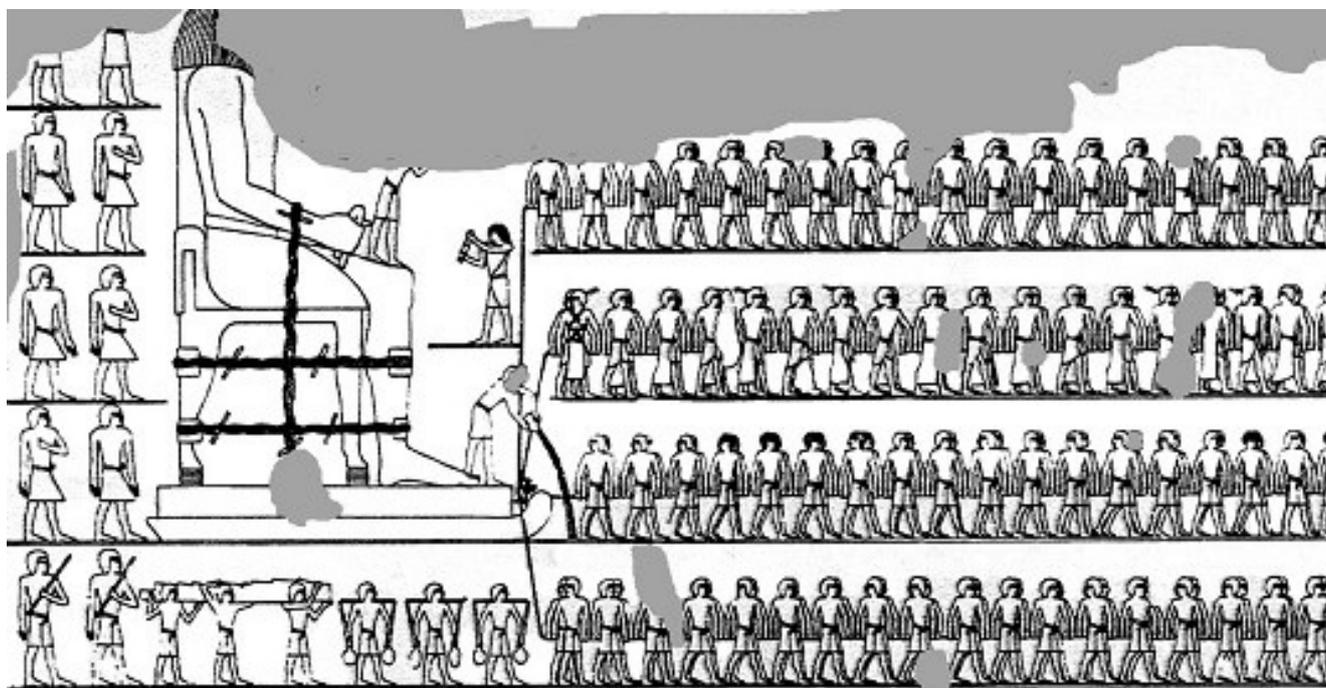


FIGURA 10. Representación mural del transporte de una estatua colosal. Tumba de Djehutyhotep.

Sin perjuicio de lo anterior, pero por encima de todo, debemos insistir en algo que hemos podido constatar a lo largo de muchos años de estudio. Fue la fe de un pueblo que tuvo sus objetivos puestos en la eternidad la que consiguió el milagro de esas obras a escala sobrehumana. Esa misma fe que, con similar espíritu religioso, mostraron los maestros de obras que elevaron las campanas y las claves de bóveda de nuestras catedrales góticas, allí donde apenas llega la vista de los hombres.

UN UNIVERSO DE MAGIA

El día a día en la vida del fértil valle del Nilo estuvo, desde siempre, marcado por el ritmo que imponía la benéfica inundación. Pero este esperado acontecimiento venía precedido por la angustiosa incertidumbre de saber si sería suficiente el caudal de agua aportado, si las predicciones observadas en los pozos (nilómetros) se confirmarían, si los dioses habían escuchado las plegarias de su hijo, el faraón, en los actos de ofrenda del gran templo... Había que rogar para que las fiebres no atacasen a los más débiles de la familia en la época nefasta, porque, justo antes de la llegada de Hapy, proliferaban las enfermedades y epidemias con que Sekhmet, la leona vengadora, castigaba la impiedad de los hombres lanzando contra ellos a sus emisarios de la muerte.

Verdaderamente, el mundo de los egipcios estaba inmerso en el universo de sus dioses. La religión formaba parte indisoluble de la vida de aquellas gentes e influía poderosamente en su pensamiento y en sus acciones cotidianas, pero también la religión estaba totalmente amalgamada con la magia. No cabe aquí hablar de una sutil línea separadora entre ambas manifestaciones espirituales, magia y religión, porque, sencillamente, esa línea no existía.

Desde los primeros tiempos de los que tenemos constancia histórica, los pobladores de las márgenes del Nilo fueron conscientes de su absoluta dependencia de ciertos fenómenos naturales que escapaban totalmente a su control: la inundación periódica del río y la salida diaria del sol. Se hacía preciso, de algún modo, establecer un diálogo con las intangibles fuerzas sobrenaturales para participar en el ciclo natural de la naturaleza de una forma más activa. Urgía buscar un procedimiento para poder incorporarse a ese renacimiento periódico de las cosas que, si bien mueren, como el sol tras el horizonte occidental o las plantas tras la estación de la recolección, nuevamente vuelven a la vida cada alborada o con la nueva inundación. La idea de una postrera supervivencia, de una fundada esperanza en la continuación de la existencia, que significara la negación de la nada tras la muerte, fue la razón de ser del nacimiento de la religión. Los mitos creados por las diferentes doctrinas concernientes a la ordenación del universo necesitaban de ciertos medios que hiciesen entendibles, aunque no los justificasen, fenómenos atribuidos a los dioses.

Todos esos fenómenos (milagros o, en otros casos, predestinación impregnada de un cierto pesimismo fatalista), que en otras religiones se basan en la fe ciega y en la sumisión a un dogma revelado por un Ser superior, en la religión de los antiguos egipcios se explicaba por mediación de la magia.

Lo que nosotros llamamos magia, para los egipcios tenía connotaciones algo diferentes. Uno de los primeros actos del dios demiurgo Atum Ra fue crear un poder que pudiesen compartir hombres y dioses. Ese poder, como primera emanación

divina de Atum Ra, fue un nuevo dios llamado Heka, representado por un hombre tocado con un *nemés*, luciendo una barba trenzada y portando la parte trasera de un león sobre su cabeza. A menudo solía representarse con los brazos cruzados y sujetando dos serpientes, símbolos de su fuerza oculta. Finalmente, también le podemos ver bajo la forma de un niño sentado, tocado con un disco solar, evocación de su origen, y exhibiendo la trenza de la infancia.

La potencia mágica de Heka es la que opera el prodigio de convertir en realidad, asimilable para el *ka*, las ofrendas alimenticias representadas en las paredes de las tumbas. Muy a menudo, vemos a Heka formando parte de la tripulación de la barca nocturna de Ra, durante su incierta singladura a través de las tinieblas del mundo inferior. Su presencia a bordo se hace imprescindible ante cualquier contingencia, o ante los ataques de la pérfida serpiente Apep. Sólo el poder de Heka, la magia, podía disminuir o anular todo peligro imprevisto.

Aquella magia poderosa y oculta que al principio sólo era accesible a los iniciados en los misterios divinos, los sacerdotes, con el paso del tiempo se puso al alcance de todos los hombres. Mediante conjuros, podían invocar favores o alejar funestas influencias y enfermedades. De ahí que la magia lo ocupase todo, ya no sólo la religión sino también las ciencias y las artes.

Los amuletos que portaban vivos y muertos tenían poderes derivados tanto del propio material de que estaban hechos, como de su forma y color. El dominio de la magia se extendía a las formas, a las palabras y, muy especialmente, a los escritos.

En los *Textos de las pirámides* del Reino Antiguo, y más concretamente en el complejo funerario del rey Pepi I en Sakkara, las inscripciones que revisten las paredes de la cámara funeraria real presentan unas anomalías altamente significativas. Estos textos, que debían favorecer la ascensión del faraón muerto a los dominios celestiales de su padre Ra, fueron modificados en algunas de sus partes. Ciertos signos jeroglíficos que representan animales como leones, serpientes, jirafas y algunos otros, después de estar perfectamente grabados en su integridad, fueron mutilados mediante cortes rellenos de yeso. Algunos de estos signos animalísticos se cambiaron por otros de significado equivalente. La opinión generalizada entre los egiptólogos, incluida la del propio profesor Jean Leclant (que ha excavado el conjunto funerario), se mueve en torno a una motivación mágica elemental: los signos fueron modificados para que los animales considerados dañinos no pudiesen atacar al espíritu del rey muerto. Pero cabe otra opinión particular más de acuerdo con la forma egipcia de ver ciertas cosas: la intencionada mutilación de las figuras de los animales se debe al hecho de impedir que, por la magia de los signos, estos animales pudieran «escaparse» del texto y anular así el poder de la escritura. Al mutilar sus formas se mataba la vida mágica del signo, que, no obstante, seguía permaneciendo en su lugar. Nunca fueron peligrosos ciertos animales como las vacas o las jirafas, lo que bastaría por sí mismo para eliminar la primera hipótesis. Sea como fuere, está claro el respeto a la magia de los jeroglíficos por parte de los

sacerdotes ritualistas, que dictaron los escritos a los escultores del bajo relieve.

Es muy importante conocer el alcance del poder mágico que los egipcios concedían a la imagen. Ello ayuda a comprender tanto el arte de la escultura como el de la pintura, principalmente.

Ya vimos que, en determinados casos, el propietario de una tumba, satisfecho por el trabajo bien hecho, premiaba al artesano o al jefe del taller con el privilegio de poder figurar en la composición mural. También en otros casos este privilegio se intentó obtener por un camino menos lícito. Hoy podemos ver, en muchas tumbas egipcias, escenas en que un individuo, aprovechando un descuido de los guardianes antes del entierro, rápidamente escribió su nombre en caracteres cursivos junto a un personaje anepígrafo (Figura 11). Esta acción encubierta tenía como finalidad el acceder a una parte de las ofrendas del titular del sepulcro. Era una forma fácil de apropiarse de la imagen representada, con claros visos de usurpación deshonesta, sobre todo si la figura ya disponía de nombre propio. Más o menos así calificaríamos un proceder semejante visto desde nuestra ética. Pero para los egipcios estos comportamientos tenían, al parecer, muy diferentes connotaciones o, por lo menos, admitían una cierta justificación.



FIGURA 11. En la figura de la derecha, alguien incluyó su nombre, para perpetuarse y disfrutar de las ofrendas dadas a Kagemni. El hecho fue descubierto a tiempo y, tanto el nombre como la figura del impostor, fueron eliminados. Mastaba de Kagemni (VI dinastía).

Desde los tiempos más antiguos, los nombres de propiedad que figuran en inscripciones lapidarias de templos, estelas y estatuas fueron objeto de trucajes y raspados para inscribir un nombre nuevo. Semejantes «reformas» fueron practicadas, sobre todo, por los faraones. Las imágenes tenían su propia vida mágico-religiosa de manera muy similar a las estatuas sacralizadas. Apropiarse de una imagen, mediante la inscripción de un nombre nuevo, equivalía a adueñarse también de las facultades y poderes que aquélla ya poseía. La historia del arte egipcio está llena de ejemplos de estas usurpaciones, algunas de las más conocidas pueden servir como preámbulo a la explicación de la importante magia del nombre (*ren*).

Cuando Amenhotep III construyó el templo del Ipet resut Imen (el «harén del Sur de Amón», en la actual Luxor), hizo colocar numerosas estatuas suyas entre las columnas del patio peristilo que precedía al templo propiamente dicho. También hizo sacralizar dos estatuas colosales en las que, junto al faraón sentado en su trono, figura la imagen de la gran esposa real Tiy. En la siguiente dinastía, Ramsés II amplió el templo y modificó su eje general, respetando, eso sí, un pequeño pabellón de descanso de las barcas sagradas construido por la reina Hatshepsut. Así contado, puede parecer que el gran Ramsés fue muy respetuoso con los reyes y reinas que habían ceñido la doble corona antes que él, pero eso sería desconocer una importante parte de la personalidad de aquel faraón. Ramsés II fue un usurpador nato de todo lo usurpable. Las estatuas que se había hecho erigir Amenhotep III en el patio porticado del templo de Luxor, llevan ahora el nombre de Ramsés II, quien ni siquiera se molestó en adaptar los rasgos faciales a los suyos. Sin embargo, en los dos colosos sedentes, Ramsés fue más cuidadoso. Aquí sí se puede decir que los escultores de los talleres reales hicieron una obra maestra, porque los colosos, efectivamente, reflejan todos y cada uno de los inconfundibles rasgos faciales de Ramsés. A pesar de lo cual, el trucaje es todavía visible. No hace falta recurrir a sofisticados procedimientos científicos para darse cuenta del cambio operado. Sólo hay que esperar a que el sol tenga la inclinación adecuada, que sus rayos incidan paralelamente a la superficie de las piedras escrituradas, para observar un ostensible rebaje producido por el raspado de la inscripción original, lo que hace que los nuevos signos estén algo rehundidos. Y lo anterior sin contar con la diferencia de «escritura». Los signos jeroglíficos originales del protocolo real, que por ser común a todos los reyes de Egipto no necesitaban ser cambiados, son mucho más elegantes que los equivalentes esculpidos en los nuevos cartuchos de Ramsés. Así que, de repente, Amenhotep es Ramsés y la gran esposa real Tiy ha sido sustituida por la reina Nefertary. Ramsés es ahora el dueño indiscutible de la estatua, pero su alma de piedra (sin duda la tiene), todavía hoy día, sigue perteneciendo a Amenhotep (Figura 12).



FIGURA 12. Estatua colosal de Ramsés II. Templo de Luxor.

Este gran tramposo que fue Ramsés II mandó erigir dos obeliscos frente al pilono del templo ampliado. Uno de estos obeliscos, el de la izquierda (de 25 metros de altura), permanece aún en su emplazamiento original. El otro, regalado en 1831 a Luis Felipe de Francia por el virrey de Egipto, Mohamed Alí, preside hoy la plaza de la Concordia de París. Cuando el ingeniero Lebas, responsable del traslado, sacó el obelisco de su pedestal pudo comprobar que, en la base de apoyo, Ramsés II ¡había hecho grabar su nombre! Por lo visto, Ramsés desconfiaba de que algún sucesor suyo se apropiara de sus obeliscos de la misma manera que él solía hacerlo con las obras de los demás. Sin duda, pensó que la única forma de asegurar eternamente su propiedad sería esculpir su cartucho en el único lugar invisible e inalcanzable del monolito. Como máximo, podrían borrar y cambiar su nombre grabado en las caras, pero para poder borrar el nombre inscrito en la base sería necesario abatir el obelisco,

lo cual era impensable.



FIGURA 13. Bajorrelieves profundos con los dos nombres de Ramsés III: «La justicia de Ra es potente, amado de Amón» y «Ramsés príncipe de Heliópolis». Templo de Medinet Habú.

Sin movernos del templo de Luxor podemos confirmar otra usurpación notable: en un finísimo bajorrelieve, junto a la gran columnata de Amenhotep III, el rey Tutankhamón está ofreciendo incienso y agua lustral a Amón. Nuevamente los cartuchos han sido raspados, aunque esta vez de manera bastante grosera, para inscribir el nombre de Horemheb. La cosa no acaba aquí, porque, justo al lado, dos estatuas del dios Amón y su esposa Mut con los rasgos inconfundibles de Tutankhamón (ofrecidas por este rey tras su retorno a la ortodoxia amoniana), después de ser usurpadas por Horemheb, ahora ostentan los nombres de... ¡Ramsés II, nuevamente!

Este temor a las futuras usurpaciones debió de preocupar mucho a los monarcas tebanos (sobre todo a partir del, y gracias al, ejemplo de Ramsés II). Por lo que no debe extrañarnos, cuando visitemos el templo funerario de Ramsés III en Medinet Habú, el ver los profundos relieves con los nombres y el protocolo de este desconfiado faraón en previsión de una temida reutilización de su obra (Figura 13). Para «borrar» estos jeroglíficos sería prácticamente necesario sacar los bloques de base en que están grabados, lo que equivaldría a desmontar el templo. Un dato curioso, para hacernos una idea de la profundidad de los relieves: en uno de estos protocolos, concretamente en el agujero circular que es el signo solar de Ra, se puede meter el antebrazo hasta cerca del codo.

En el estudio del arte egipcio, el nombre, como parte integrante de la persona,

tenía una importancia sobresaliente. Un hombre o una mujer sin nombre no eran nada en la antigüedad faraónica, carecían de personalidad. El nombre permitía distinguir a los individuos aunque no se les conociera, era un signo de identidad personal como ninguno. Por eso parece lógico que algo tan íntimamente ligado a la esencia de un ser estuviese afectado tan directamente por la magia. Los mismos faraones disponían de cinco nombres diferentes que componían su protocolo, aunque básicamente eran dos los principales. Cuando un príncipe de Egipto era proclamado rey, a su nombre de nacimiento (*nomen*) se adjuntaba el epíteto protocolario de «sa Ra»: hijo de Ra. A continuación, él mismo escogía su otro nombre (el *prenomen*), que se acompañaba del protocolo «nesut bity», textualmente: «el del junco y el de la abeja». A partir de la coronación del nuevo monarca con la doble diadema, empezaba para él una nueva vida gracias a su nuevo nombre. Este acto de la ascensión al trono hacía que la propia vida del antiguo príncipe (agotado el fin de un período) se extinguiera para nacer a una nueva y distinta existencia como hijo de Ra. Existencia que le convertía no ya en hijo de un rey, sino en hijo de un dios. Es como si se operase una metamorfosis vital muy similar a la de los insectos, en la que, sin perder la individualidad, se pasa de larva a crisálida para al fin ser adulto. De hecho, en la actualidad sigue teniendo el nombre una relevante importancia heredada históricamente; los reyes adoptan un nuevo nombre al ser coronados, y lo mismo hacen los pontífices de la Iglesia de Roma cuando ciñen la mitra papal.

Los dioses también tenían su nombre. Y más de uno, pues todos poseían un nombre secreto que era como el relicario donde se encerraba su poder divino. Saber el nombre secreto de un dios equivalía a equipararse con él, porque se disponía de su enorme poder. Ra tenía infinitos nombres para que, confundido entre tantos, nunca nadie pudiera conocer su auténtico nombre secreto. El libro funerario *Las letanías del Sol* muestra las setenta y cinco formas de Ra, cada una con su nombre distinto.

Vemos, pues, la trascendencia que algo tan simple para nosotros tuvo siempre en la vida de los egipcios. Tan importante fue que, sobrepasando los límites de la propia identidad, llegó a vincularse a la propia existencia del ser. Pronunciar el nombre de un muerto era mantenerlo con vida en el otro plano del Más Allá, porque como dice el llamado *Libro de los muertos*^[11]: «Sólo vivirán aquellos cuyo nombre sea pronunciado». También en el célebre capítulo 125, tras las confesiones negativas ante el tribunal de Osiris, el muerto debe reconocer por su nombre a cada uno de los cuarenta y dos jueces que componen el tribunal. Y no sólo eso, también debe nombrar correctamente todas y cada una de las partes integrantes de la propia Sala de la Doble Verdad, la sala presidida por Osiris. Borrar el nombre de un muerto en una tumba equivalía a condenarlo a la nada eterna, su *ka* ya no podría recibir las imprescindibles ofrendas y, tras alimentarse de sus propios excrementos, desaparecería para siempre. Esta segunda y definitiva muerte era el peor de los males imaginables para un egipcio piadoso.

Existen circunstancias no previstas en que la magia del nombre puede entrar en

conflicto con la magia de la imagen. La familia de Sethy I, el padre de Ramsés II, era oriunda del delta oriental. En esta región el dios Seth tuvo un gran predicamento a raíz de la ocupación de los hicsos y la fundación de la ciudad de Avaris, consagrada al dios fratricida. Por eso dos reyes de la XIX dinastía se llamaron Sethy, «el de Seth», nombre que siempre figuró en los cartuchos del padre del gran Ramsés. Pero cuando Sethy I murió, y se estaba terminando su fastuosa casa de eternidad en el Valle de los Reyes, surgió un imprevisto no deseado. En muchos lugares de la tumba (como mandaba la costumbre funeraria en boga) el rey difunto es recibido por los dioses presididos por Osiris, dios de ultratumba por excelencia. Pero ¿cómo se podía compaginar la idea de que Osiris recibiese a un rey muerto, a un dios, que era partidario de su propio asesino? Ya era tarde para cambiar el nombre de Sethy, así es que se recurrió al truco de cambiar la imagen de su nombre, el signo determinativo que era la imagen del asesino Seth. En su lugar se puso, como determinativo sustituto, la imagen de Osiris. Asunto arreglado; la odiada efigie del fratricida Seth, representación de las fuerzas negativas del caos, no tendría su influencia mágica en el palacio eterno del rey muerto. La magia de la imagen se antepuso a la magia de una parte, no sustancial, del nombre.

EL PRETENDIDO POLITEÍSMO DE LOS ANTIGUOS EGIPCIOS. TAMBIÉN PARA LOS EGIPCIOS, SÓLO HABÍA UN DIOS

Nadie se atrevería a negar la realidad de los casi innumerables dioses que integraban el panteón egipcio. Pero esta proliferación de dioses y diosas tenía tan sólo un carácter meramente formal. Pocas veces la cuestión de la forma y el fondo, lo aparente y lo verdadero, ha sido tratada de forma tan delicada como lo fue el concepto de lo divino en el contexto de la religión del antiguo Egipto.

Casi todas las civilizaciones, en los primeros estadios de su formación, han tenido unos orígenes difusos en lo concerniente a las creencias de ultratumba y, en particular, en la personificación de un dios o una diosa creadores. No obstante, existen unos puntos, más de origen que de confluencia, que actúan como común denominador de las diferentes culturas. Uno de ellos es la tendencia natural del hombre primitivo a adorar, y temer, las manifestaciones más aparatosas de la propia naturaleza. No siempre estuvo muy clara la prioridad en la relación causa y efecto. Mientras que para un grupo tribal determinado la fuente de toda vida era el sol, como causa y fuente única de las riquezas que hacían posible la propia supervivencia, para otros grupos o pueblos eran sus efectos, más directamente apreciables, los que adquirirían un destacado protagonismo. Fue la propia exuberancia de la naturaleza y su regeneración lo que llevó al culto de la fertilidad y, por semejanza, al de las diosas madre. En ambos casos, una vez cumplidos los requisitos indispensables para la subsistencia, quedaba el eterno terror a la muerte por todo lo que la idea conlleva en sí misma de reducción a la nada. Esta situación irremediable que escapa a las propias competencias humanas, la necesidad de una comunicación con las fuerzas superiores y la exigencia de interlocutores válidos para esta comunicación, propició el nacimiento de las religiones en su sentido más amplio y variado.

La religión egipcia no fue dogmática, no se basó nunca en una verdad revelada y escrita que debía acatarse siguiendo unas normas de comportamiento dictadas por un mensajero divino. Aquella religión fue, en cierta manera, un compromiso entre las ancestrales creencias tribales, en la forma, y una interpretación muy flexible sobre la ordenación del mundo. Piedad oficial, politizada desde su principio, cambiaba a sus divinos protagonistas sin modificar radicalmente la estructura general del proceso de la génesis universal. Esa flexibilidad se manifiesta ya en los, aparentemente contradictorios, enunciados de la ordenación del mundo según las doctrinas elaboradas por los principales centros religiosos. Centros religiosos surgidos, a su vez, de las ciudades de mayor influencia política. Ya conocemos la doctrina de la ordenación general del cosmos según los teólogos de Heliópolis. Pues bien, en Hermópolis capital del xv nomo (provincia) del Alto Egipto, la teoría de la ordenación general se basa en el nacimiento de Ra saliendo del huevo que ha sido

colocado en una colina emergente de las aguas primordiales (*nun*). Los causantes del misterio divino son, en este caso, ocho deidades agrupadas en cuatro parejas (cuatro serpientes y cuatro ranas). Esta colina se ubicaba en Hermópolis, con lo que el protagonismo de la ordenación general daba una importancia preponderante a la capital política del nomo. A pesar de que prevaleció la doctrina opuesta de Heliópolis, los sacerdotes heliopolitanos cambiaron levemente su primera concepción considerando a Nun como un dios (cuya inteligencia seguía siendo Atum), más que como una masa de agua inerte. Y ello porque en la doctrina rival (hermopolitana) uno de los ocho dioses que preparaban el advenimiento de Ra era precisamente Nun. La tercera ciudad importante en discordia era Menfis, que, creada al principio de la unificación del estado en la frontera de las dos partes de Egipto, fue después la capital del país durante el Reino Antiguo. Menfis adoptó la doctrina de su vecina Heliópolis, pero cambiando a Atum por su dios patronímico Ptah. De esta manera Ptah se convertía en el dios demiurgo (creador) que (surgiendo del caos líquido) era el autor del orden establecido, eso sí, ayudado por ocho dioses a fin de no desmontar la idea heliopolitana de la enéada.

Este apretadísimo resumen de las principales teorías religiosas tal vez puede crear en el lector una idea de confusión, pero no estamos tratando de explicar aquí, en profundidad, los orígenes de la religión sino únicamente de resaltar el hecho de cómo el pueblo egipcio «admitía de buen grado» estos ajustes elásticos que afectaban a sus raíces religiosas. Ellos, los egipcios del pueblo llano, lo vivieron como algo natural, como si se tratase de diferentes enfoques de una misma cuestión que, en definitiva, no entendían demasiado. En Egipto siempre hubo una interpretación popular de la religión que la hacía más accesible a las clases de base de la sociedad. Esta neoreligión, se podría decir, venía a ser una adaptación, hecha por el pueblo, de la religión oficial mucho más compleja.

Es casi seguro que el aspecto animalístico de los dioses procedía de los tótems con que los diferentes grupos tribales se distinguían en los tiempos anteriores a su organización por nomos. También parece probable que, una vez establecidos éstos, siguieran siendo aquellos dioses los patronímicos de cada división geográfica y política. Tampoco es menos cierto que estas ideas originales, con el discurrir de los tiempos, sufriesen modificaciones tendentes a la humanización de los aspectos formales divinos, por un lado, y a la agrupación de varios dioses en uno solo que reunía los nombres y las cualidades de los agrupados, por otro. Este fenómeno de síntesis o de conjunción divina, que llamamos «sincretismo», es de suma importancia para encarrilar la cuestión inicial del monoteísmo.

En realidad, la base del problema estribaba en la existencia de una «única» divinidad creadora universal: el sol (Ra). El problema heredado consistía en compatibilizar esta idea con la tradición religiosa de múltiples dioses y diosas que, en definitiva, no eran más que aspectos o manifestaciones de Ra. Esta problemática nunca pudo ser totalmente solucionada por los teólogos egipcios.

Amón, que llegaría a ser dios supremo durante el Imperio Nuevo no fue, hasta mediados del Reino Medio, otra cosa que un dios secundario al lado del dios patrón de Tebas, Montu, dios de la guerra. Fueron, sobre todo, los faraones de la dinastía XII los que le hicieron adquirir una cierta preponderancia en el panteón. Esta preponderancia llegó a su absoluta culminación con el advenimiento de la XVIII dinastía y la proclamación de Tebas (*Uaset*) como capital del incipiente imperio.

Hasta los tiempos de Reino Medio, Ra (en sus diferentes aspectos) fue el dios creador, señor del cielo y fuente de toda vida, mientras que el «gran dios» era Osiris, el tradicional dios de los muertos, señor del *am duat*, el mundo subterráneo. Parecía imposible la unificación, el sincretismo, de estos dos dioses principales tan antagónicos. ¿Cómo asociar las tinieblas del mundo subterráneo de Osiris, y de la misma muerte, con la luminosa presencia de Ra, que es la genuina representación de la vida? La disyuntiva se planteaba difícil; sin embargo, tenemos pruebas concluyentes de la convergencia de esta dualidad divina en una sola unidad de doble aspecto o apariencia. En muchas de las tumbas ramésidas del Valle de los Reyes asistimos a versiones del curso diurno y nocturno del sol (Ra). El sol cuando nace por el horizonte oriental lo hace bajo el aspecto del escarabajo Khepri, que, a bordo de una barca, ascenderá en el cielo hasta alcanzar el cénit. Llegado a este punto, y tras una progresiva transformación, Khepri se convierte en Ra, el disco solar. Después, en el transcurso de la tarde, el sol adoptará la forma de Atum, el carnero, que envejecerá paulatinamente hasta desaparecer moribundo tras el horizonte occidental, la región de las sombras, el reino de Osiris. Terminado el periplo diurno de Ra por las doce horas del día, el astro rey abandonará su barca, a bordo de la cual ha recorrido el cielo de los vivos, y embarcará en otra para iniciar su tenebrosa navegación por las doce horas del mundo subterráneo de la noche. En esta nueva singladura, Ra es un sol agónico que, no obstante, todavía desprende mortecinos fulgores que alumbran las tinieblas. Su figuración de Atum, como carnero, tiene ahora la piel verde de Osiris. Estamos ante una forma de Ra desdoblada en el aspecto terminal del sol (Atum) y de Osiris, pero sin perder nunca su auténtica identidad como dios supremo y esencia del sol.

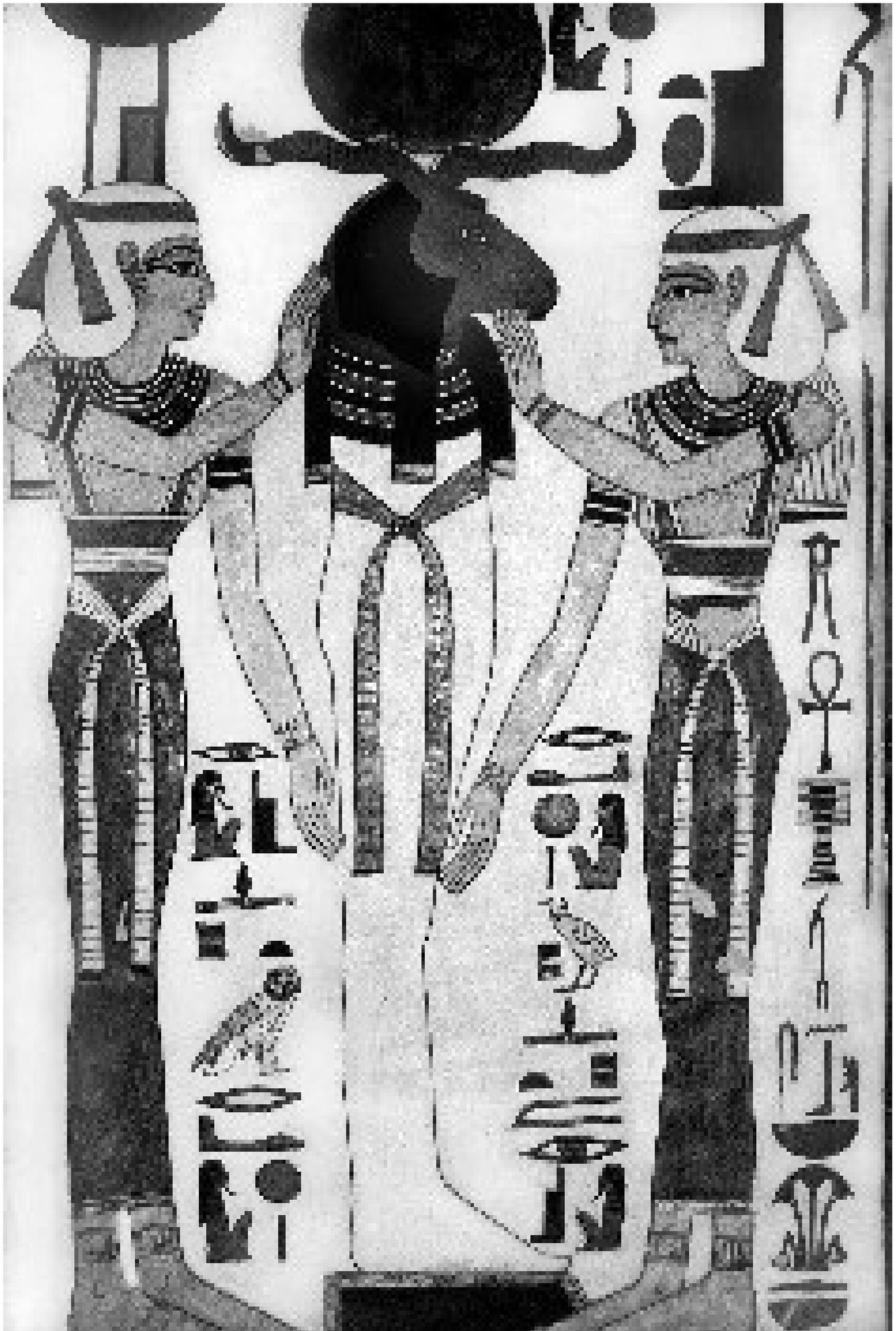




FIGURA 14. a. Detalle de la tumba de Nefertary. La columna a la izquierda del carnero Atum dice: «Osiris descansa en Ra», mientras que en la columna de la derecha leemos: «Es este Ra, quien descansa en Osiris». b. Techo de la tumba de Ramsés V-Ramsés VI. Sobre el disco solar asoma el carnero Atum y por abajo el escarabajo Khepri.

Esta, aparentemente, confusa situación está perfectamente definida en la tumba de la reina Nefertary, la bella esposa de Ramsés II. En una pintura parietal de esta tumba vemos la figura del carnero Atum con la piel verde y enfundado en una mortaja osiríaca (Figura 14 a). El dios está siendo atendido por las diosas Isis y Neftis,

inseparables compañeras de Osiris. Sobre los cuernos del carnero, un disco solar con el jeroglífico «Ra» nos está indicando que este dios Atum-Osiris es, ante todo, Ra. Por si la cosa no quedase suficientemente clara, dos columnas de inscripciones jeroglíficas dicen: «Osiris descansa en Ra. Es este Ra quien descansa en Osiris». Nos encontramos, pues, ante un sincretismo de tres dioses en uno solo, que, aunque aparece bajo tres aspectos diferenciados, no pierde su suprema y única identidad. La diferencia es únicamente formal, la del aspecto, porque el fondo es contundente: sólo hay un dios, Ra, que se desdobra en tres de sus múltiples aspectos.

En el techo del pasadizo de acceso a las cámaras funerarias de la tumba de Ramsés VI (anteriormente preparada para Ramsés V, la KV 9), una preciosa composición pintada en azul oscuro y amarillo nos muestra esta trinidad divina (Khepri, Ra y Atum) en un solo grupo; la metamorfosis se comprende así al primer golpe de vista. De un gran disco solar asoma, por un lado, medio escarabajo Khepri en actitud de salir del globo amarillo, mientras que en el lado opuesto se ve emerger la cabeza de carnero del dios Atum (Figura 14 b). Esta escena ni es rara ni constituye un hecho aislado, ya que se repite varias veces en otras tumbas del Valle de los Reyes^[12].

La clase sacerdotal, al igual que la totalidad del pueblo, vivía la cotidiana realidad del curso del sol desde su nacimiento hasta el ocaso, que marcaba el fin de la jornada laboral. Ante esta repetitiva certeza, ¿cómo se podía admitir que ese disco fulgurante, dispensador de luz y vida, era tres dioses distintos? No puede haber la menor duda: ellos admitían sin reservas ese desdoblamiento iconográfico (que no atentaba contra la unidad divina) como una manifestación de cualidad dividida, sin más. Ra era único, como único era el sol.

También en la religión católica existe la Santísima Trinidad del Padre, Hijo y Espíritu Santo, que, como dice la Iglesia, son tres personas en una sola, y nadie lo discute, o por lo menos no lo discuten los creyentes católicos. ¿Por qué demonios nos ha de parecer tan raro el pretendido politeísmo de los antiguos egipcios? Y lo mismo ocurre si consideramos el catálogo completo de las advocaciones marianas. ¿Bajo cuántos miles de aspectos y nombres distintos se venera a la Virgen María en todo el orbe cristiano? ¡Pues es lo mismo, o... muy similar!

En el mismo dominio de Amón en Tebas, existía un Amón para cada lugar en concreto: Amón de Karnak, Amón del Camino, Amón del Buen Encuentro, Amón de Opet, Amón que escucha las plegarias... entre varios otros.

En las inscripciones religiosas de todo tipo y sobre cualquier soporte, ya sea piedra o papiro, los nombres de los diferentes dioses van siempre precedidos o anteceden a los epítetos que califican al dios en cuestión. Varios son los dioses que ostentan el epíteto de «señor del cielo» (*neb pet*), y si tenemos en cuenta que el calificativo «señor» tenía el sentido de «dueño», «amo», se hace muy difícil pensar que varios dioses compartieran la potestad absoluta del espacio celestial, del Olimpo egipcio, para entendernos. Forzosamente, la idea de la divinidad única permanecía

por encima de las formas, *aspectos o modos de manifestarse* que conformaban el supuesto politeísmo del panteón egipcio.

LA «HEREJÍA DE AMARNA»

Si analizamos el trasfondo religioso y político que desembocó en la llamada «herejía de Amarna», protagonizada por Amenhotep IV podremos comprender, en su momento, las importantes consecuencias que dicha revolución tuvo en el campo del arte.

La era de conquistas militares y la consiguiente expansión de las fronteras de Egipto que tuvieron lugar en el Imperio Nuevo hicieron que el país viviera una nueva etapa de prosperidad económica nunca antes alcanzada. Paralelamente a este período de bienestar material, Egipto perdía unos valores morales que se habían mantenido inamovibles desde la primera dinastía, y que, en cierta manera, justificaban el poder divino de los faraones. Uno de estos valores era la transmisión de la pureza de la sangre en la familia real. En la XVIII dinastía se vulneró repetidamente esta sagrada tradición. Proliferan los matrimonios reales con esposas secundarias y concubinas que ni tan siquiera tienen sangre egipcia, muchas veces a causa de los propios imperativos que imponía la diplomacia en los tratados internacionales. Alianzas y pactos son frecuentes, junto a maniobras y trucos teológicos para legitimar el derecho del faraón al trono. Tutmés III llevó las fronteras de Egipto hasta mucho más allá, incluso, de donde era posible mantener un control permanente; sus diecisiete campañas militares hicieron que afluyeran al Doble País riquezas sin cuento como nunca antes se había visto. Pero, sin duda, Tutmés III tenía una importante deuda que saldar con el clero de Amón, ya que a él debía el ceñir la doble corona. La mayor parte de los tributos aportados del exterior hizo todavía más poderoso e influyente al clero tebano, hasta tal punto que sus decisiones afectaban, en todos los terrenos, al poder temporal de las instituciones del estado.

El reinado del sucesor de Tutmés III, Amenhotep II, no supuso ningún cambio en la situación. Tuvo que ser bajo el reinado del hijo de éste, Tutmés IV, cuando la institución real, la corona, fue plenamente consciente del peligro que para la propia monarquía suponía la imparable influencia de Amón. Tutmés IV había accedido al trono de Egipto gracias a la intervención del propio sol Ra-Harmakhis. Esta designación divina, que inauguraba una forma de «legitimación» sin precedentes, se materializó con la aparición onírica del rey de los dioses, cuando el joven Tutmés dormía a la sombra de la esfinge en Guiza. Según parece, el príncipe que llegó a ser rey nunca olvidó el favor recibido, ya que en su tumba del Valle de los Reyes se alude al disco solar, llamado Atón, al que hizo representar, junto a su nombre, en un escarabajo. Este nuevo aspecto de Ra, su luminoso disco (Atón), podía ser el arma con que enfrentarse a Amón. Por lo menos, eso podemos deducir de la continuidad en la conducta del sucesor de Tutmés IV, su hijo Amenhotep III. A pesar de que en el cartucho real de este faraón figurase el nombre de Amón, durante su vida Amenhotep

III protagonizó, de forma abierta y ostensible, un alejamiento de todo lo que significase una vinculación al dios y a su sacerdocio. No sólo se hizo construir un palacio-residencia lejos del dominio de Amón a poniente de Tebas, en la orilla de las necrópolis y al sur de su templo funerario, sino que en el lago que construyó gustaba navegar junto a Tiy en la barca que se llamó *Esplendor de Atón*. El dios universal, el sol, convenía más a un imperio heredado en el que los innumerables dioses de Egipto resultaban demasiado extraños. Pero también era una excusa, que venía como anillo al dedo, para proclamar a los cuatro vientos los inicios de una nueva orientación religiosa. No es raro que este caldo de cultivo, más político que religioso, se viese enriquecido por nuevas aportaciones separatistas (respecto a Amón) como el epíteto que el rey adjuntó a su nombre: «El disco resplandeciente del sol, de todos los países».

Su hijo Akhnatón, con el que, al parecer, tuvo una más que discutida corregencia, se encargó de llevar a término la ruptura oficial y definitiva con Amón. Ya en el segundo año de su reinado mandó edificar, justo al este del gran templo de Amón en Karnak, otro templo de mayores dimensiones dedicado a la gloria del disco solar Atón. Poco después, en el año quinto, fijó los límites, mediante estelas frontera, de la ubicación de la que sería la nueva capital del imperio: Akhetatón, la ciudad del horizonte de Atón. Con anterioridad a esto último, el revolucionario faraón había cambiado todos sus nombres; el de nacimiento Amenhotep («Amón está en paz») pasó a ser Akhnatón («espíritu resplandeciente de Atón»). Los acontecimientos se desarrollaron muy rápidamente en esta guerra abierta y sin cuartel contra el sacerdocio amoniano. Akhnatón empezó su revolución político-religiosa haciendo borrar sistemáticamente la imagen y el odiado nombre de Amón allí donde se encontrase, no respetando en su furia iconoclasta ni el cartucho real de su padre Amenhotep III. Se prohibió el culto a todos los demás dioses y, aunque no se borraron sus nombres, se mandó suprimir de las inscripciones el plural de la palabra «dios».

Se trataba de crear un nuevo orden en el que no tuviese lugar el culto a Amón y aniquilar todo rastro de su clero. Este pretendido monoteísmo en realidad lo que buscaba era volver a instaurar una monarquía fuerte que controlase, al 100 por 100, no sólo los mecanismos del estado sino también la religión. El sol, bajo su forma más fácilmente identificable (su disco), sería el dios universal del imperio, que, debido al carácter místico (no confundir con débil) del rey empezaba a resquebrajarse como tal. En el nuevo orden establecido no habría más mediador entre Atón y los hombres que su propio hijo Akhnatón, ni serían necesarias las estatuas de algo tan visible y real como el propio sol. Se acabarían los sacrificios en la penumbra de los templos. Al dios Atón se le ofrecerían frutas y flores en altares abiertos a su luz, sus rayos terminados en manos acariciarían y darían la vida a Akhnatón, a su esposa Nefertiti y al resto de la familia real. Se propugnaba una nueva era de paz y felicidad en la que el amor entre todas las gentes ocupase el lugar de las disputas y las guerras. Doctrina

sumamente parecida a la que inspiró el movimiento *hippy* de los años setenta del siglo pasado y que, al igual que ésta, fue de muy corta duración. El sueño de Amarna no duró más de quince años. Pero esta nueva forma de entender la vida tuvo su reflejo más claro y directo en una nueva estética del arte, que, a juzgar por todos los indicios, inspiró el propio rey. Al arte singular de este período dedicaremos un apartado especial.

Retomemos el hilo de nuestra disquisición sobre el politeísmo de los egipcios, enlazando con un ejemplo del último protagonista del drama amárnico: el faraón Tutankhamón.

En el momento en que Tutankhamón, en circunstancias todavía no demasiado claras, fue coronado rey de Egipto, eligió como *prenomén* el de «Neb Kheperu Ra», que traducimos como «el señor de las manifestaciones de Ra». Si en la unión sincrética Amón-Ra, el dios tebano Amón se confundía (se equiparaba) con Ra, entonces Atón (el disco solar) era también parte o manifestación importante de Ra, resultando que, sutilísimamente como todo lo egipcio, Atón también era Amón o, por lo menos, no era su irreconciliable enemigo. Cuando, tras el regreso a la ortodoxia amoniana, Tutankhamón, para ganarse de nuevo el favor de Amón (o, mejor deberíamos decir, de su clero), restaura los templos cerrados o destruidos, parece que intentara compaginar la religión tradicional recuperada con la herejía superada. Fue como si quisiera quitarle importancia a ésta y hacer ver que Atón, en definitiva, es una manifestación más de Ra. Esto por lo menos es lo que cabe pensar cuando en el magnífico trono que Carter recuperó de la tumba del rey se ve, en su parte derecha, el nombre de Tutankhatón, mientras que en el respaldo se volvió a grabar, en el cartucho real, el nombre de Tutankhamón.

En esta importante cuestión del pretendido politeísmo de los egipcios se hace necesario insistir en algo que define claramente su forma de entender todo aquello que conformaba su universo. Lo que para nosotros pudiera ser una clara contradicción no lo era para la mentalidad egipcia. Su forma de ver la vida, fruto del entorno ambiental, era pragmática y poco dada a extremismos radicales. Es decir que, para los egipcios, todo era relativo y muy pocas cosas eran absolutas. Ellos podían perfectamente convertir dos ideas claramente antagónicas en dos aspectos distintos de una misma idea. Este rasgo tan peculiar de su personalidad como pueblo es, quizá, el que más alejado se encuentra de nuestra mentalidad moderna y occidental.

UNA MAL INTERPRETADA ZOOLATRÍA

Otro tema que inconscientemente nos aleja del pensamiento egipcio es el mal comprendido culto a los animales. Cuando uno se acerca al conocimiento de la civilización egipcia encuentra chocante que un pueblo, culturalmente tan avanzado, rindiera adoración a divinidades animalísticas. Y así, a primera vista, este culto tiene todos los visos de una indiscutible realidad, ya que no podemos negar que gran parte del panteón egipcio está integrado por dioses cuya representación es zoomorfa. Retornemos a los inicios para enfocar correctamente esta peculiaridad religiosa y su repercusión en el arte.

Desde los albores de los tiempos predinásticos, las representaciones de la fauna nilótica formaron parte inseparable de las manifestaciones artísticas de Egipto. Algunos animales se incorporaron, como tema usual, a la decoración incisa de los primeros vasos amratienses, para alcanzar, en el período siguiente (gercense), una difusión inusitada. Cocodrilos, hipopótamos, cápridos y flamencos, principalmente, fueron pintados en las panzas de los vasos cerámicos. También las variadas formas de las paletas de esquisto pizarroso, utilizadas para diluir cosméticos, son un elocuente ejemplo de la inclinación de aquellos primeros artistas por reproducir la fauna de su entorno. Es precisamente en las últimas producciones de estas decoradas paletas donde subyace la clave para desentrañar el misterio de la supuesta idolatría del pueblo egipcio. Porque los animales no sólo forman ya parte integrante del medio, sino que adquieren un nuevo protagonismo. Son la representación tribal, a modo de tótem mágico, de los primeros grupos que más tarde constituirán los nomos o capitales regionales. No se limitó a esa materialización geográfica la presencia animalística, también vemos a un león o un toro atacando unas estructuras identificadas como fortalezas enemigas. Ahora ya tenemos una importante base de partida perfectamente definida: es el faraón de Egipto quien rompe los bastiones y causa estragos en las filas enemigas. Su fuerza y su poder adquieren la forma (pero sólo la forma) de potentes animales como el toro o el león. Ésa fue la idea primaria. Se trataba de asociar ciertas facultades atribuidas a los reyes con las imágenes de aquellos animales que las poseían. Este mismo modelo se adaptó al protocolo real con la imagen de un toro, con lo que el monarca fue calificado de «toro potente». La misma concepción intelectual fue aplicada a la mayoría de los dioses.

Horus, señor del cielo, «el que está alto», como su mismo nombre indica, pasó a tomar la forma de un halcón peregrino, la rapaz más rápida de todas las aves. El faraón, al ser identificado con Horus, asumió la forma de halcón que presidía el primer y más antiguo de sus cinco nombres. Esta asociación de ideas conformó la versión zoológica del panteón egipcio, aunque el significado exacto de algunas de estas asociaciones todavía se nos escape. No todos los dioses tenían forma de

animales, lo que no impedía que tuviesen asociado a uno o varios animales en concreto; Amón-Ra, dios antropomorfo, tenía como animales patronímicos el carnero y la oca. En definitiva, esta representación zoomorfa fue tan sólo una «forma aparente» de representar a la divinidad a fin de buscar una identidad más distintiva. De forma categórica, y hasta la Baja Época, no podemos hablar de una zoolatría o culto a los animales.

Se adoraba al dios, no a su animal representativo. Hathor, la diosa del amor y de la música, podía ser una bella mujer con orejas de vaca, ya que este unglado era su animal asociado, pero esa misma dulzura podía tornarse en furia salvaje y destructora cuando Hathor adoptaba el aspecto de la leona Sekhmet, diosa a la que estaba equiparada. Se adoraba a la diosa a través de la imagen de una vaca en concreto, pero nunca se adoró a las vacas como especie. Nunca tuvieron las vacas del Nilo el carácter sagrado de que gozan, en la actualidad, las del Ganges, por citar un ejemplo fácil. Ni aun en el caso del toro Apis de Menfis podemos hablar del culto a un buey, pues únicamente un buey nacido con unas determinadas marcas de identidad era considerado como encarnación de Apis. Ello no significaba, por tanto, que se adorase a todos los bueyes, sino sólo a un individuo determinado que tenía todos los requisitos exigidos para albergar a la divinidad. Además, no hay que perder de vista que todo animal sagrado, por ser la encarnación de un dios, es también un *ba* de ese dios. Es la presencia visible y palpable de una potencia invisible que es la divinidad.

Existe una tendencia generalizada a considerar el pensamiento de las antiguas civilizaciones como primitivo, en el sentido de primario o elemental. Probablemente ello se debe a que no es fácil librarse del bagaje de conocimientos tecnológicos que la humanidad ha ido acumulando hasta llegar a nuestro siglo XXI. A pesar de la indiscutible influencia que esos conocimientos tienen en nuestras vidas, no es menos cierto que, en lo esencial, seguimos siendo los mismos hombres y mujeres de siempre. El miedo a la enfermedad, el amor familiar, los odios, rencores y afectos que sentimos son los mismos que sintieron nuestros antepasados, aquellos hombres y mujeres que vivieron junto al Nilo. Cambian los paisajes y las circunstancias, pero no las motivaciones y los sentimientos. Centramos nuestra atención crítica en determinados aspectos de las civilizaciones pasadas cuando, en nuestros días, se dan (o se admiten) esos mismos o parecidos aspectos.

En el terreno, siempre delicado, de nuestra propia religión (y esto es válido incluso para los no creyentes) asistimos a todo un entorno con figuraciones animalísticas que, por asumido, nos resulta familiar y nada sorprendente. ¿Nos hemos parado a considerar, por ejemplo, ese cierto paralelismo existente entre las figuras de los cuatro evangelistas y los cuatro hijos de Horus? Sólo san Mateo, al igual que Amset, tiene forma humana; los demás están representados por animales. No es demasiado impensable que el nacimiento de esta iconografía cristiana se inspirase en el antiguo Egipto, país del que sin duda tomó otras formas. La propia imagen del Espíritu Santo en forma de paloma o el mismo símbolo de los primeros cristianos, el

pez, sin olvidar las alas de los ángeles, ¿nos convierten acaso en zoólatras? Sería tan disparatado como suponer que, puesto que en nuestras iglesias se veneran imágenes, los católicos somos unos idólatras convencidos. Pues en el antiguo Egipto, excepción hecha de los últimos tiempos, tampoco se puede afirmar sin faltar a la verdad que se rindiese culto a los animales.

Hacia un conocimiento de la arquitectura

NACIMIENTO DE LA ARQUITECTURA

Admitido el entresijo en el que se movían las diferentes técnicas artesanales utilizadas por los egipcios, no debería sorprender a nadie la afirmación de que la arquitectura nació de la cestería, del arte de tejer recipientes con fibras vegetales. La benignidad de un clima seco con muy escasas precipitaciones pluviales facilitaba el hecho de que una población, al principio nómada, no necesitase viviendas para protegerse de las inclemencias ambientales. Un liviano refugio de rápida construcción, hecho con materiales fáciles de conseguir, bastaba para resguardarse del viento y del sol.

Sólo había que conseguir unas superficies lo suficientemente rígidas para asegurar su propia estabilidad. Estas superficies consistieron en unos paneles de hojas de palma entrelazadas a los que se aplicaba un enlucido de limo para hacerlos más aislantes al viento cargado de arena. El proyecto, visto en planta, consistía en un rectángulo con una entrada y, a lo sumo, alguna ventana que asegurase las vistas desde el interior. Esta disposición básica se corresponde con el signo jeroglífico «casa» (*per*). En este habitáculo elemental, las partes que más precisaban de un refuerzo, para la rigidez del conjunto, eran los cuatro ángulos de encuentro de estos entramados. Dada la escasez de madera, el problema se solucionaba uniendo varios tallos de papiro para conformar unos pilares a los que se sujetaban los paneles de cierre.

La hoja de palma ofrecía buenas características de flexibilidad y solidez para entretejer estas rudimentarias paredes. Sobresaliendo del techo, cuya construcción no debía diferir mucho de las paredes, se dejaban sueltas las terminaciones de las palmas entretejidas de los paneles a fin de que la vivienda contase con una terminación más atractiva. Estos remates cenitales se podían dejar tal cual, formando crestas que oscilaban al viento^[13] (Figura 15), o bien podían trenzarse, obteniéndose una serie de pináculos vegetales semejantes a los remates de las tradicionales palmas de nuestro Domingo de Ramos.

La entrada del receptáculo se podía cerrar con una estera enrollada en un tambor de leño, situado en lo que podríamos llamar dintel, o bien consistir en otro panel fijado lateralmente a una de las jambas laterales de la abertura. En cualquier caso, convenía que esta parte móvil estuviese situada junto al punto más rígido de la estructura que, lógicamente, era uno de los postes multitallos de las esquinas. La puerta de entrada quedaba así descentrada, siendo este detalle constructivo lo único que diferenciaba la habitación del signo jeroglífico *per*.

Bien, pues esto, que a primera vista puede parecer la aburrida descripción de una simple barraca de cañas, es muy importante, como veremos más adelante, para comprender el correcto significado de cierta simbología que perduró hasta el final del período faraónico. Desgraciadamente, de esta efímera arquitectura de cañas y barro no nos han llegado más que los esbozos pintados en las vasijas predinásticas, y ello sirviendo, en la mayoría de los casos, como cabina situada en la parte central de las embarcaciones de papiro. Más adelante, cuando los grupos tribales se asentaron definitivamente para conformar una sociedad sedentaria, es decir, cuando los incipientes núcleos urbanos se establecieron de forma estable y permanente, las viviendas siguieron construyéndose con materiales pobres: el adobe para las paredes, mientras que los entramados vegetales enlucidos con limo siguieron formando las cubiertas.





FIG.15. **a.** Las terminaciones superiores en las fachadas de las antiguas chozas, compuestas de palmas, inspiraron la cornisa de los templos. La continuidad en el tiempo, por imperativos del medio, ha hecho que, todavía hoy día, se utilicen idénticos sistemas para dividir propiedades rústicas. **b.** Fotografía actual de un rincón del pueblo de Mít Rahina (cercanías de la antigua ciudad de Menfis). El muro de una propiedad particular, que linda con un camino público, se ha cerrado utilizando un entramado de hojas de palma, con limo por ambos lados. Al igual que se hacía en la Antigüedad, se han dejado sobresalir las terminaciones de las palmas con fines meramente estéticos.

Los palacios de los reyes también se edificaron con materiales perecederos. Pero aquí, la representatividad de la corona y las mayores luces a cubrir exigieron el uso de troncos de leño para las partes adinteladas y los techos. Podemos imaginar cómo eran estas regias residencias, por lo menos en su parte externa, gracias a las representaciones de ciertos sarcófagos de piedra del Reino Antiguo, que reproducen

las fachadas de palacios (Figura 16), y también por las figuraciones de los *serekh*^[14].

Estas fachadas, con numerosos entrantes y salientes jugando con la luz, tenían dos puertas de acceso, como clara alusión a los reinos unificados del Bajo Egipto (el Norte, el delta del Nilo, desde las riberas del Mediterráneo hasta la ciudad del Muro Blanco, Menfis) y el Alto Egipto (el Sur, desde la ciudad de Menfis hasta la frontera meridional del país con Nubia). Esta división inicial del país, que se mantuvo desde la primera unificación por Narmer hasta la conclusión del período faraónico, dio otro nombre a Egipto, que, aparte de llamarse *ta kemet* («la tierra negra»), se llamó de forma protocolaria *tauy*, «las dos tierras».

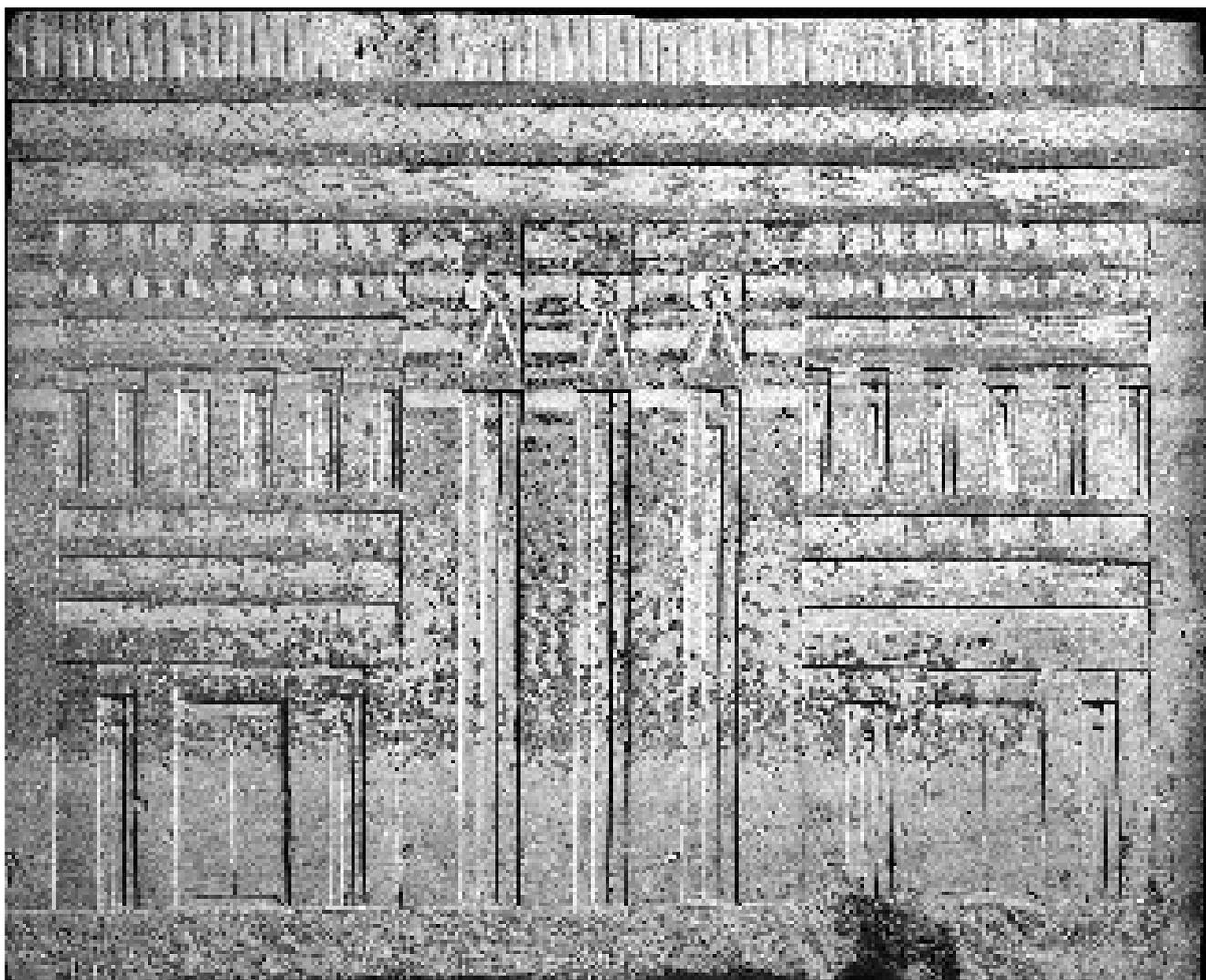


FIGURA 16. Sarcófago del Reino Antiguo. Museo de El Cairo.

Las viviendas de los vivos eran, por lo general, pobres en cuanto a los materiales utilizados y modestas en lo concerniente a sus dimensiones, a juzgar por las excavaciones de los poblados de Deir el-Medina (Imperio Nuevo) y Kahún (Reino Medio). Pero los restos aquí exhumados, como más completos en su conjunto, corresponden a aldeas o recintos habitados por la clase obrera. De verdaderas mansiones, en cuanto a su tamaño, hemos de calificar a las viviendas para la clase noble excavadas en la ciudad de Akhetatón. A pesar de ello, incluso en esta

aparentemente próspera capital, los materiales utilizados seguían siendo los tradicionales, de muy bajo costo. En resumen, era el tamaño, más que los materiales constructivos, lo que distinguía las viviendas de las clases populares y las de la clase acomodada, formada por los altos funcionarios del estado.

En claro contraste con la sencillez de las viviendas temporales, no ocurría lo mismo para las casas de eternidad, las tumbas en que la momia debía descansar. Todos los esfuerzos y sacrificios eran pocos para asegurarse una sepultura con los materiales más duraderos. La piedra, como material constructivo de «millones de años», se utilizó en todas sus variedades de dureza y color sin más limitaciones que las impuestas por el poder adquisitivo del propietario del sepulcro.

Las tumbas menfitas de los nobles, edificadas en Guiza y Sakkara, son un buen ejemplo de esto último. En la magnífica mastaba de Ti (Sakkara, final de la v dinastía), la sala principal de la capilla, levantada con bloques de caliza, tiene dos pilares cuadrados del mismo material, pero están pintados con motas negras y grises sobre un fondo rojizo, a imitación del duro granito rosa de Asuán. Ti, a pesar de ser uno de los hombres más ricos de su tiempo, si nos atenemos a sus cargos y a los dominios de su propiedad, no pudiendo costearse la importación del preciado granito, tuvo que recurrir a la magia de la imagen (la apariencia) para hacer más duradera su tumba.

En cuanto a la arquitectura en su íntima relación con la construcción, los egipcios supieron compaginar armoniosamente las ideas religiosas, que siempre rigieron los principios de aquélla, con los imperativos impuestos por los métodos constructivos. A los grandes planos desnudos de sus construcciones, los arquitectos antiguos sumaron una característica muy particular: la inclinación de esos mismos planos. Tanto los muros de las mastabas como los pilonos de los templos o las propias fachadas de santuarios y palacios presentan un declive respecto a la vertical, y ello con independencia de los materiales utilizados. Casi se podría decir que no encontramos paramentos perfectamente verticales en toda la arquitectura egipcia. Esta peculiaridad, que obedece a una prudencia constructiva de cara a asegurar una mayor estabilidad, encuentra también, cómo no, su plena justificación mística. En el campo constructivo de la estabilidad, ellos observaron en los paisajes del desierto que la inclinación de las dunas de arena era constante, pero diferente a la que formaban los montículos de piedras sueltas. Esto que nosotros llamamos «talud natural» de los terrenos, ellos intuitivamente lo asimilaron a la idea de estabilidad y lo aplicaron a sus construcciones; una pared inclinada (apoyada) es más estable que una pared vertical. Basándose en este elemental principio, Imhotep dispuso las hiladas de la primera pirámide de manera que formaran lechos pétreos inclinados hacia el interior del macizo central. También aplicó este principio, aunque casi no se aprecie a simple vista, en los muros de cierre del recinto funerario de Djeser, que, a pesar de su apariencia vertical, están inclinados. Esta disposición constructiva, que potencia el efecto de fuga de la perspectiva, produce una ilusión óptica de mayor altura, como de

elevación. Los obeliscos, al ser troncopiramidales, parecen aún más altos, se acercan más al cielo, a los dominios inalcanzables de Ra. La culminación de la idea se plasma, de manera absoluta, en las grandes pirámides.

Pero empecemos a entender la arquitectura y sus influencias en otras artes de una forma fácil y práctica. Bastaría con dirigirnos mentalmente a uno de los lugares más emblemáticos y mágicos de Egipto, situado cerca de la imaginaria línea divisoria de «las dos tierras». La excursión nos llevará al desierto de Sakkara para ver el recinto funerario que el arquitecto Imhotep proyectó para Djeser, presumiblemente el primer faraón de la III dinastía.

EN EL PALACIO DEL KA DE DJESER

Este recinto funerario, verdadera joya de la arquitectura de todos los tiempos, es el primer conjunto edificado en piedra labrada de toda la historia de la humanidad. Nunca antes, en todo el mundo, se habían levantado verdaderas estructuras en piedra. Imhotep quiso dotar a su faraón no tan sólo de la primera mastaba en piedra, que finalmente culminó convirtiéndose en la primera pirámide escalonada, sino que la rodeó de todas las dependencias de un auténtico palacio real. Lo más llamativo de este grandioso conjunto de edificios es que está concebido para el *ka* de un rey de Egipto muerto, para el fantasma de un auténtico dios que, «una vez cumplidos sus días, voló al cielo como un halcón».

Fiel al sentimiento tradicional egipcio, Imhotep proyectó los diferentes edificios tal y como eran las viviendas y pabellones de su tiempo, sólo que, en lugar de utilizar adobes, juncos y troncos de palmera, imitó estos materiales en piedra eterna. Al introducir esta idea revolucionaria, hizo perdurar lo temporal dándole un carácter de eternidad. Limitado por un alto muro, el impresionante recinto de Djeser ocupa una superficie rectangular de más de quince hectáreas, con unas dimensiones de 277 por 544 metros con sus lados mayores orientados en la dirección norte-sur, sensiblemente paralela al Nilo. Esta muralla envolvente, con los entrantes y salientes típicos de la arquitectura palaciega, tendría en la Antigüedad la apariencia de un enorme sarcófago blanco en el que se diseñaron hasta quince puertas, aunque sólo una es una auténtica entrada; las catorce restantes son ficticias (Figura 17). Es por esta puerta situada al sureste por la que podemos acceder al interior a través de un pasadizo verdaderamente alucinante. A ambos lados se alinean unas pilastras adosadas a los muros que nos dan nuestra primera lección del pasado y nos muestran el genio creador de aquel arquitecto.

Estas pilastras son globulares, es decir, que tienen sus fustes acanalados mediante estrías suavemente redondeadas. Otra particularidad apreciable es que, obedeciendo a ese principio de la no verticalidad, sus tambores integrantes (las diferentes partes superpuestas que componen el fuste) son troncocónicos, decrecen en tamaño conforme se elevan hacia el techo. La luz tamizada que cae desde arriba confiere a estas calizas un bellissimo color ámbar, ya que los siglos, patinando estas delicadas superficies, las han dotado de una calidez muy especial. Pero ¿a qué vienen estas formas? ¿Qué pretendió Imhotep al concebir esta arquitectura de mero tránsito? La intención de este pasadizo de entrada, verdadero deambulatorio hacia lo que vendrá después, es perfectamente coherente con la idea rectora de la totalidad del proyecto. Las pilastras, que parecen dirigir nuestros pasos, son haces de papiro petrificados, son los pilares que tradicionalmente se utilizaban en sustitución de la costosa madera. Egipto es una tierra rica en variedades de piedra, pero pobre en árboles maderables;

las palmeras (*datilera* y *dum*), la acacia, el tamarisco y el sicómoro, dan una madera retorcida en sus fibras no apta para fabricar tableros de cierta medida. Para los trabajos de carpintería de taller había que importar las preciadas coníferas, los cedros libaneses, de las costas asiáticas, que es como ellos denominaban a todos los territorios situados al este del mar Rojo.

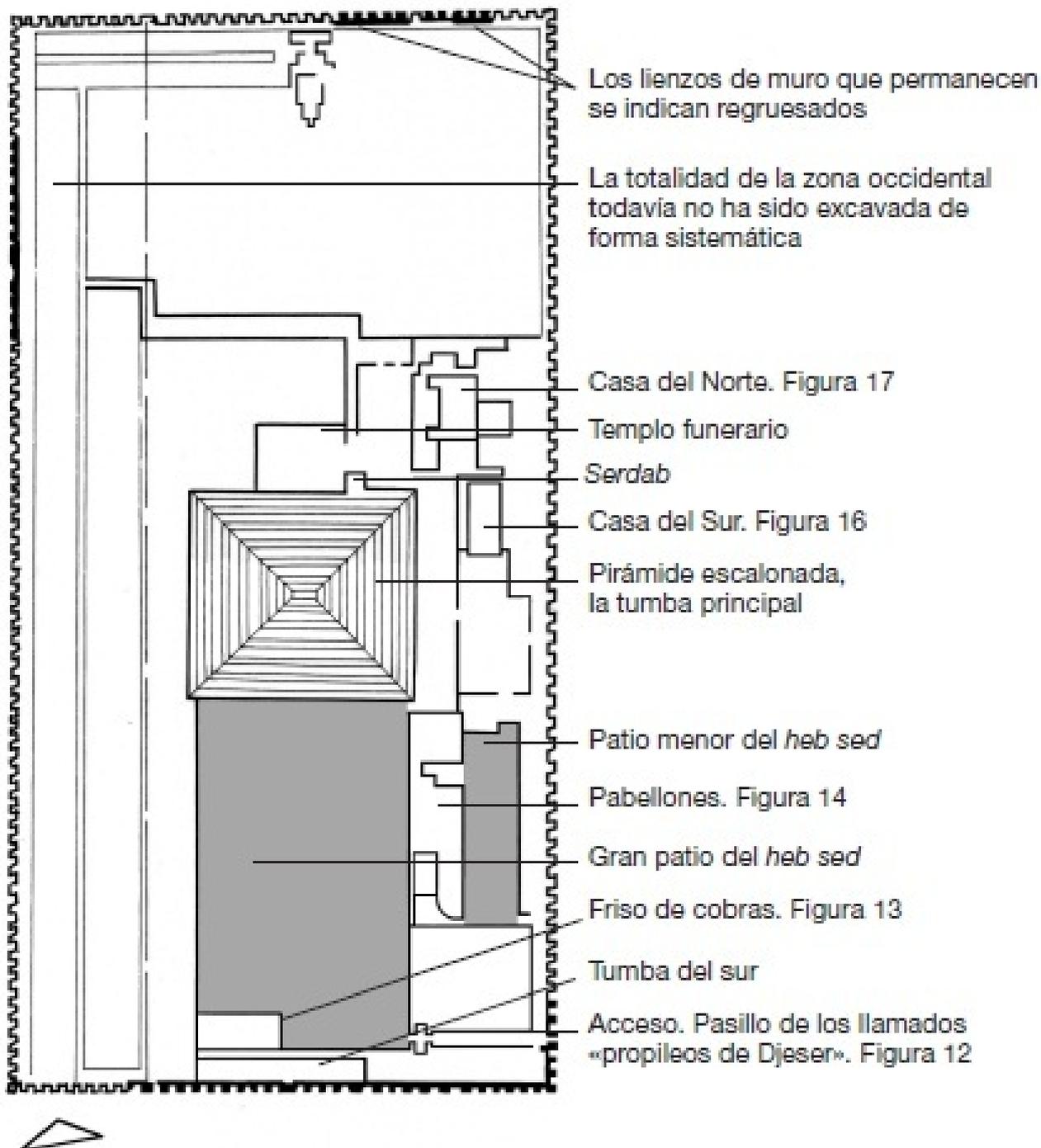


FIGURA 17. Plano general del recinto funerario del faraón Djeser (III dinastía), en Sakkara. Según el levantamiento del arquitecto J. P. Lauer.

La idea de Imhotep fue que el féretro de Djeser, y después, por toda una eternidad, su divino *ka*, atravesase esta penumbra.

La intención del proyecto no pudo tener un resultado más feliz: todavía hoy día,

pese a las degradaciones sufridas, la columnata de Djeser nos hace sentir, inmersos como estamos en pleno desierto, un frescor similar al de los bosques de papiros junto a los canales... Tras deambular en medio de esta agradable media luz desembocaremos en otro mundo distinto, porque al final de este umbroso túnel el estallido luminoso es espectacular y magnífico (Figura 18). Sólo cuando se ha vivido esta experiencia se puede hablar, con conocimiento de causa, de la luz del sol de Egipto. ¡Continuamente ese simbolismo egipcio y esos golpes de efecto al servicio de una idea intemporal! Porque salir a la plena luz solar del patio interior es como «salir al día», resucitar, como ellos decían.



FIGURA 18. Entrando en los propileos del faraón Djeser.

Así era y así es, porque al final de este corredor accedemos a un gran espacio abierto: el gran patio del *heb sed*. Pero antes, justo al final del pasadizo de entrada, miremos atrás y fijémonos en que, grabada en los bloques de piedra y formando parte de su aparejo, aparece un simulacro de puerta abierta para que el *ka* divino del rey no tenga obstáculos que se opongan a su paso. Podemos ver claramente cómo eran estas puertas palaciegas de madera, gracias a que Imhotep quiso que las generaciones posteriores supiesen cómo era el Egipto en el que él vivió hace ya cuatro mil seiscientos años.

Hemos dicho que estamos en el gran patio del *heb sed* ¿Qué quiere decir eso? El *heb sed* era un acontecimiento muy importante, no sólo para el faraón sino para todo el pueblo de Egipto. En egiptología también lo llamamos «festival del jubileo real». Básicamente consistía en una serie de festejos y rituales en los que el rey renovaba su energía vital y se reafirmaba como soberano del Norte y del Sur. Era una renovación

total, partiendo de cero, pues el faraón asistía a su propia muerte para renacer completamente vigorizado. Por este motivo, cuando veamos una representación de esta fiesta^[15], fijémonos en que el rey, tanto si lleva la corona alta y blanca del Alto Egipto como si ostenta la baja y roja del Bajo Egipto, aparece vestido con una ceñida túnica que recuerda la mortaja del dios de los muertos Osiris. Si tenemos en cuenta que eso que llamamos esperanza de vida era mucho más breve en los tiempos en que los faraones gobernaban en Egipto, resulta comprensible que, tras treinta años de reinado (tiempo en que, en un principio, se celebró esta ceremonia), el faraón fuese revitalizado, insuflado por los dioses con el *ankh*, la llave de la vida. El mismo ritual debía repetirse después cada diez años, aunque está atestiguado que no siempre se respetaron estos plazos, debido a muy distintas causas. Uno de los ritos que debía cumplir el faraón consistía en una carrera simbólica rodeando dos enigmáticos hitos situados en el suelo a una cierta distancia. ¡Ahí están! Son esos que están ahí enfrente, en el patio en que el *ka* de Djeser celebraría sus innumerables jubileos, renovándose por toda una eternidad sin fin. Ciertas particularidades de estos antiquísimos festivales del *heb sed* todavía permanecen, incluso para nosotros, ocultas en su secreto original.

El monumento que tenemos delante, justo en el ángulo suroeste del patio, representa una fachada secundaria del palacio. Las aberturas son puertas susceptibles de ser cerradas desplegando simplemente las esteras que aparecen enrolladas en sus bombos, esos cilindros inmortalizados en piedra que Imhotep reprodujo. Mirad la coronación del muro, con ese friso de cobras tan magistralmente plasmadas (Figura 19). No se trata sólo de un adorno sin más, aquí todo obedece a un simbolismo claramente expresado. Esas serpientes nos recuerdan que estamos en la región menfita del Norte, aunque muy cerca de la «balanza del Doble País», la línea imaginaria representada por aquel mítico muro blanco que políticamente marcó la divisoria de los dos reinos originales. Esta parte septentrional de Egipto tuvo su diosa particular: Uadjet, la cobra protectora de los faraones del Bajo Egipto, que, expectante y repetida en su imagen, vigila nuestros pasos intrusos desde su pétreo atalaya.

Estamos asistiendo a una auténtica síntesis de la más genuina arquitectura egipcia. La arquitectura, y particularmente ésta del Reino Antiguo, se distingue por la simplicidad y la elegancia de las formas. En esencia, es un simple encuentro de aristas y planos a escala colosal. Es tal la perfección operada, que apenas valen interpretaciones en esta exposición directa de volúmenes blancos recortándose sobre un cielo azul intenso. En este santo rincón de Sakkara, lo aparentemente secundario forma parte, esencial y complementaria a la vez, de un todo absoluto y definitivo. Tan definitivo, casi, como definitiva es la eternidad de la que todo aquí parece estar impregnado...



FIGURA 19. Friso de cobras en el gran patio del *heb sed*.

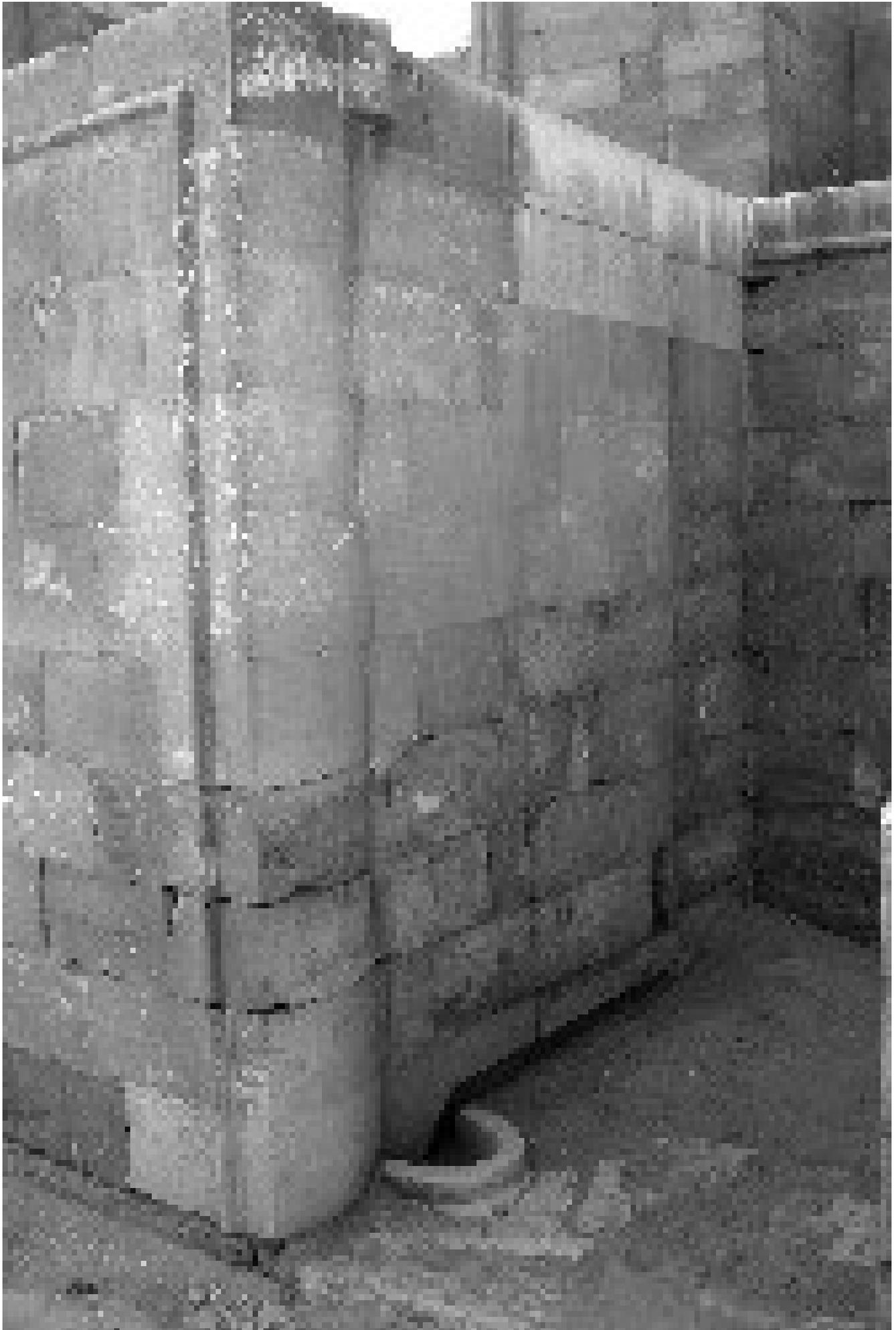
Sigamos hacia la derecha. Dejando este gran patio a nuestra espalda penetraremos en otro patio menor, que ocupa el espacio comprendido entre la muralla de cierre y estos edificios que tenemos delante. Aquí se respira un ambiente muy especial, ese auténtico ambiente, casi mágico e irreal, que poseen sólo determinados lugares de Egipto. Lugares en los que sentimos la presencia de un pasado que, no por tan soñado, es menos verdadero. En este sitio (Figura 20) es donde se desarrollaban las ancestrales fiestas jubilares del *ka* divino del rey muerto. Y... ¿quién sabe si aún se celebran? ¿Quién nos puede asegurar lo contrario? Estos elegantes pabellones no encierran nada, son sólo una fachada y nada más.



FIGURA 20. Los pabellones en el patio menor del *heb sed*. Abajo a la izquierda, vestigios de la plataforma sobre la que se situaba el doble trono del rey.

Lo que estamos viendo es lo que hay. Formas y volúmenes del pasado, primorosamente terminados en sus partes visibles, pero rellenos con bloques de caliza, sin ningún espacio interior. Porque están contruidos para un espíritu, el *ka* de Djeser, que atraviesa las paredes y que, al igual que ocurre con las ofrendas pintadas en las tumbas, necesita sólo las figuraciones, las «formas aparentes» de las cosas. La magia se encargará de convertir esa ilusión en realidad.

Observemos las escaleras de acceso. Ese primer escalón no es de aristas rectas como el resto; sus formas redondeadas harían casi imposible nuestro acceso, pero eso no es un obstáculo para el *ka*. Esta escalera no fue proyectada para los hombres: como todo lo demás, se ideó y ejecutó para un fantasma. Podemos observar que cada uno de estos pabellones tiene su puerta completamente abierta, simulada en el aparejo pétreo (Figura 21 a). Prestemos atención también a esas formas de líneas en relieve que, a modo de zócalo, vemos aquí, en las divisorias de los pabellones. Se trata de la transposición en piedra de un vallado de juncos entrelazados, exactamente iguales a los que todavía hoy hacen los campesinos egipcios para guardar su ganado o delimitar las parcelas de cultivo (Figura 21 b y c).



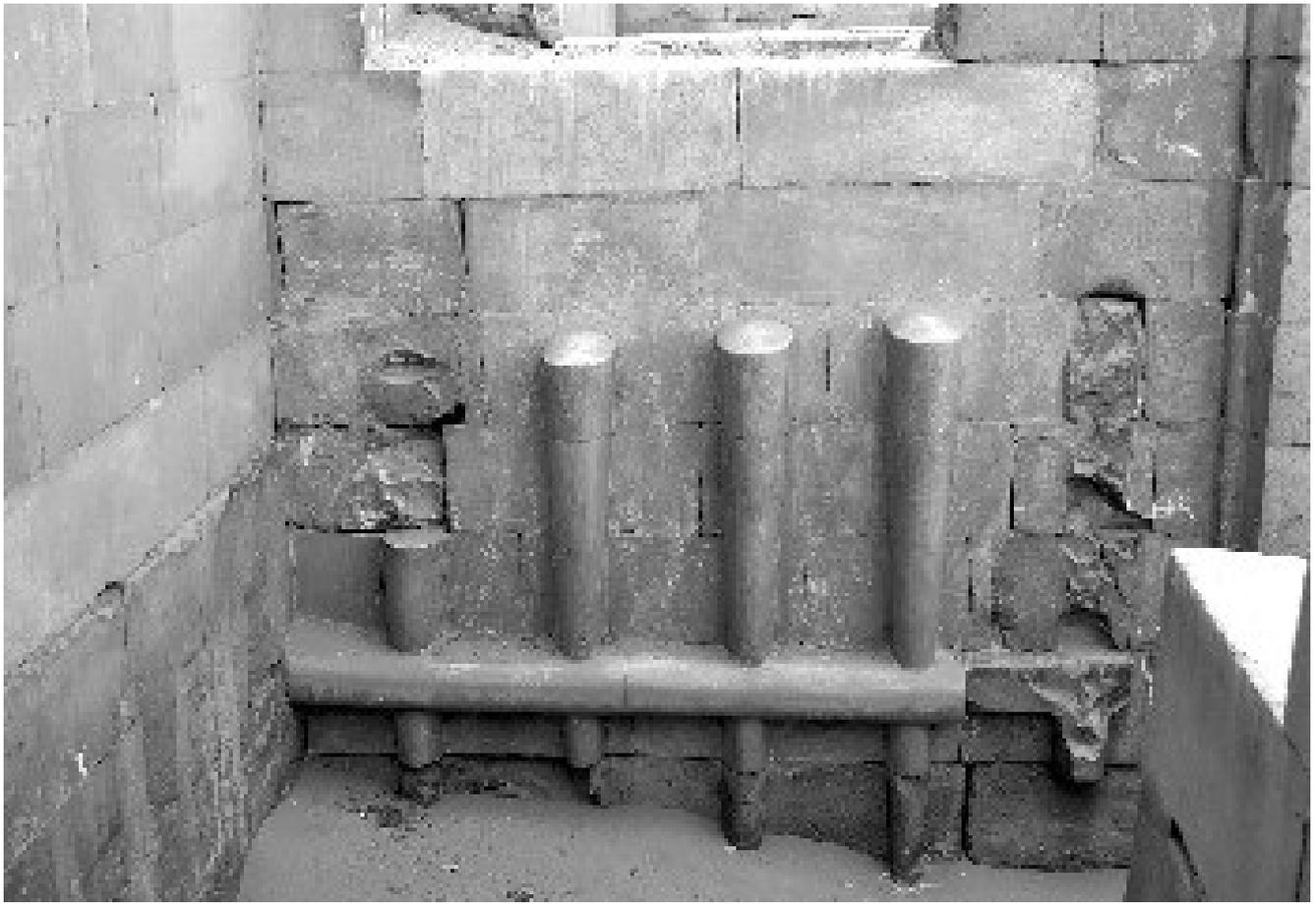




FIGURA 21. **a.** Simulacro de puerta abierta en el aparejo pétreo de un pabellón del recinto. **b.** Una empalizada de separación. **c.** Lindero actual de cañizo en el límite de la zona cultivable de Meidum. La barrera es una protección contra la arena invasora, aunque, aquí en Meidum, son los cultivos los que están «invadiendo» la zona arqueológica. Los tiempos cambian, pero, por lo menos en Egipto, muchas ideas permanecen casi inalterables.

Estos edificios, como podemos comprobar, nos dan una idea bastante exacta de cómo eran las construcciones utilizadas para la corta duración de los festivales del jubileo real. Arquitectura efímera comparable a la de los pabellones y *stands* de nuestras modernas ferias comerciales. Y a pesar de todo, esa arquitectura liviana y provisional aquí se torna magnífica y contundente. Esta sucesión encadenada de edificios perfilándose nítidamente contra el cielo, tiene su contrapunto ideal en la difusa silueta de la pirámide real que se yergue detrás, dominándolo todo, mientras este sol único sigue arrancando a sus piedras insospechados resplandores.

¡Nadie puede pensar que no es grandioso! Pues todavía falta lo mejor. Ahora veremos dos construcciones verdaderamente interesantes. Las llamamos la Casa del Norte y la Casa del Sur. No sabemos exactamente cuál debía ser su auténtica función, porque lo que aquí tenemos sigue siendo algo así como una maqueta, una reproducción aparente, pero a escala real. Ahora conviene prestar mucha atención, ya que esto es de sumo interés para comprender el porqué de muchas preguntas

planteadas. En esta Casa del Sur, precedida por un patio y ubicada en la parte más meridional con respecto a la segunda, hay algo en verdad excepcional (Figura 22).

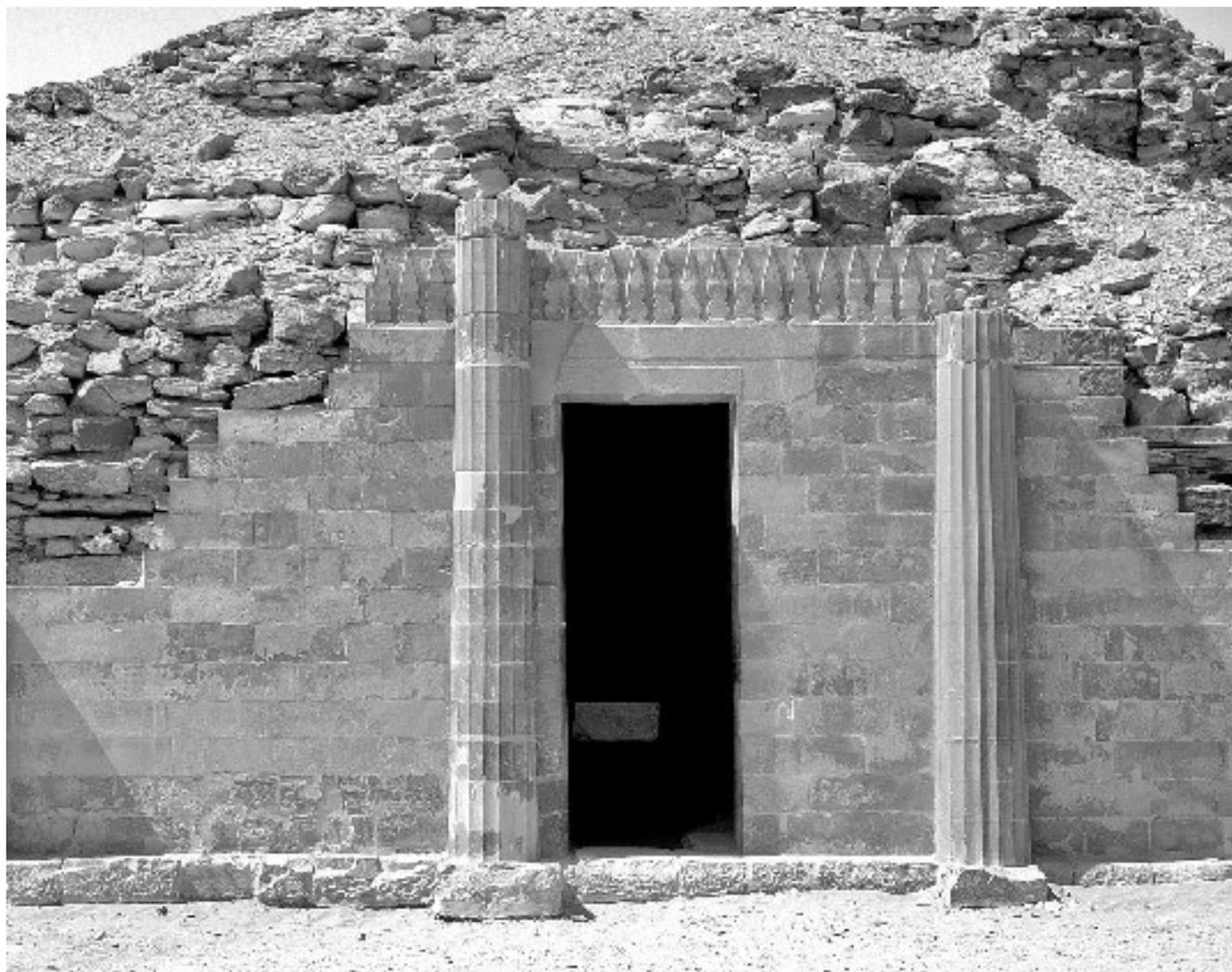


FIGURA 22. Fachada de la Casa del Sur.

Esas pilastras que apenas sobresalen en su mitad del muro de fachada, y que, por supuesto, no soportan nada, están así para decorar los limpios lienzos de piedra de la fachada jugando al claroscuro con el sol. Pero lo más curioso es que sus fustes estriados no presentan sus acanaladuras en relieve redondeado como las del pasadizo cubierto que hemos visto en el acceso rehundidas, como si de un negativo de aquellas primeras se tratase. Fundidas en la pared y apoyándose directamente sobre una baja plataforma, muy bien podrían llamarse protodóricas. No cabe duda, a la vista de esto, de que los griegos se inspiraron aquí para establecer la base primaria de sus órdenes arquitectónicos. El genio de Imhotep proyectó en orden dórico ¡dos mil años antes de que lo «inventasen» los griegos! ¡Verdaderamente, la historia de la arquitectura monumental mundial nació aquí, en este agosto desierto de Sakkara!

Pero esto, con ser mucho, no lo es todo ¡Ni mucho menos! Al principio de este capítulo veíamos que las terminaciones de las primeras chozas culminaban su parte superior con palmas trenzadas. Pues bien, ¡ahí están!, hechas en piedra a modo de friso decorativo y como testimonio para las generaciones venideras de aquella

primera arquitectura. Estos remates serán, ya para siempre, el distintivo de las casas. Cada uno de estos pináculos vegetales se llamó *kheker*, que significa literalmente «adorno», «decoración». Otro detalle: esta entrada que nos permite acceder a un pequeño y único espacio hueco (porque, al igual que el resto, todo este edificio es macizo en su interior) está descentrada respecto a las pilastras, se apoya materialmente en la de la izquierda rompiendo intencionadamente toda posible simetría. Es la comprobación de que estos muros de cierre son una réplica, en losas calizas, de los delgados tabiques antiguos hechos de caña trenzada y limo en los que la puerta, por razones de rigidez, debía situarse junto a los pilares vegetales que consolidaban aquellas ligeras estructuras. Sakkara es toda una magistral lección de la arcaica arquitectura vegetal, reproducida en piedra. Finalmente, miremos el techo de este vestíbulo: estas ondulaciones semicilíndricas de piedra que lo forman no son un capricho formal del arquitecto. Imhotep nos está indicando, desde su lejanía en el tiempo, que los entramados y cubiertas de los palacios, efectivamente, se hacían con rodillos de leño, troncos de árboles cuidadosamente cortados y desbastados.

La Casa del Norte está peor conservada. Su principal interés reside en estas tres pilastras del muro del patio exterior que imitan a los pedúnculos y las floraciones campaniformes de los tallos de papiro. La delicadeza de estas formas tempranas nunca jamás fue superada en el arte egipcio, aunque sí largamente imitada durante dos milenios (Figura 23). Estos modelos primeros, auténticos prototipos, fueron la base del diseño de las columnas papiroformes que sostienen las salas hipóstilas de los grandes templos, como el de Amón en Karnak.



FIGURA 23. Pilastras en el patio de la Casa del Norte.

Finalmente, ha llegado el momento de acercarnos a la pirámide, a la tumba real. Aunque quizá deberíamos decir a la tumba real «principal», porque hay otra, bajo el muro de cierre por su parte sur, de la que hablaremos después, cuando abandonemos el recinto.

La pirámide escalonada de Sakkara empezó siendo una mastaba de base cuadrada, y luego sufrió varias ampliaciones en su revestimiento exterior. Precisamente, la primera de estas modificaciones entraña toda una forma de ser del pensamiento egipcio con el que es fácil identificarse. Esta mastaba inicial, que medía cerca de sesenta y tres metros de lado, con una altura de tan sólo ocho metros, estaba formada por un núcleo de caliza ordinaria y un revestimiento de caliza finísima de Tura^[16] de dos metros y sesenta centímetros. Con una cubierta ligeramente abovedada hacia los cuatro lados, el monumento debía de presentar un soberbio aspecto dentro de su sencillez o quizá precisamente a causa de ella, pues no dejaba de ser insólita una mastaba cuadrada completamente terminada en piedra. Lástima que una blanca y una ejecución perfecta se manchasen, con el tiempo, a causa del polvo de arena fijado por las rarísimas precipitaciones pluviales que afectaban a la zona. La idea de lo bello y de su perpetuidad debieron de preocupar hasta tal punto, tanto al

arquitecto como al rey, que, para evitar que semejante monumento se degradase, se decidió forrarlo con un revestimiento adicional de ¡cuatro metros de grueso a partir de nuevos bloques calizos! Aunque, eso sí, para que restase visible un vestigio de la obra previa, el nuevo muro envolvente se quedaba a sesenta y cinco centímetros por debajo de la terminación del anterior. Para ellos, ya nunca se alteraría la blanca inmaculada de aquella primera mastaba, que permanecería escondida en el interior de su nueva cobertura protectora. Esto, que a primera vista nos puede parecer pueril o ridículo, encierra toda una filosofía muy en consonancia con el sentido perfeccionista y el amor a la belleza de los egipcios. Si se ha dicho que las cosas no son como son sino como se recuerdan, ¿existe acaso una forma mejor de conservar algo, de manera inalterada y perpetua, que guardarla en el propio recuerdo?

La mastaba siguió creciendo, aunque esta vez sólo por su lado este, a fin de tapar la entrada a once pozos que, perfectamente alineados y paralelos a ese lado de la tumba, se abrían en el suelo de roca virgen. Sobre esta mastaba se levantó la pirámide, que en un primer estadio alcanzó una altura de cuarenta y tres metros en el último de sus cuatro escalones. La idea ya estaba realizada, y tan sólo quedaba darle el remate adecuado. Imhotep terminó la tumba de su señor Djeser aumentando la altura de esta primera pirámide en dos escalones más y prolongando la base sólo por sus lados norte y oeste, con lo que el monumento definitivo de seis peldaños llegó casi a los sesenta metros de altura con una base rectangular de ciento veintiuno por ciento nueve metros. La primera pirámide escalonada del mundo estaba erigida; como si de seis mastabas superpuestas y decrecientes en tamaño se tratase, el más soberbio monumento hasta entonces nunca construido se elevaba hacia el cielo semejante a una gigantesca escalera que se acercaba a los dominios de Ra. Desde la base de la meseta de Sakkara sería fantástica la visión, tanto diurna como a la luz de la luna, de aquel muro acanalado del que sobresalía la blanca pirámide revestida con bloques de caliza fina de Tura.

En cuanto a los pozos que tapó la ampliación de la segunda mastaba, los cinco situados más hacia el norte descendían unos treinta y tres metros para desembocar en unas galerías-pasillo de otros treinta metros dirigidas hacia el interior de la pirámide. Por los restos encontrados se pudo saber que se trataba de tumbas, ya saqueadas en la Antigüedad, quizá destinadas a los príncipes reales y demás familia de Djeser. Los seis pozos restantes fueron descubiertos por Jean Philippe Lauer. El trazado, tanto de los pozos como de las galerías, era similar a los cinco anteriores, pero esta vez se trataba de almacenes en los que Lauer encontró cerca de cuarenta mil vasos y platos de piedra de muy diferentes clases y formas. El hecho de que estos pozos no fueran nunca encontrados se debe a que sus desembocaduras superficiales estaban ocultas por la ampliación de la mastaba, mientras que en los cinco primeros, situados al norte, sus tramos finales superficiales atravesaban la mastaba incorporándose a la superficie de la pirámide definitiva. Lo más probable es que, tratándose de tumbas colectivas, se dejaran las entradas de los pozos con una cierta facilidad de acceso en

previsión de nuevos enterramientos, pero esta característica los hacía visibles y vulnerables, lo que sin duda propició su saqueo al final de la VI dinastía.

La cámara funeraria real estaba formada por una caja de bloques de granito situada a treinta metros de profundidad. El acceso a esta cámara se hacía por un pozo cuadrado de siete metros de lado, al que se accedía por una rampa que partía del templo funerario. Este templo, del que desgraciadamente sólo quedan los vestigios suficientes para reconstruir su planta, estaba adosado al lado norte de la pirámide. Precisamente en el lado en que una puerta abierta, trabajada en los bloques y ficticia como las demás, permite el paso a una especie de capilla: el *serdab*^[17], lugar donde se guardaba la estatua sedente del faraón Djeser (actualmente en el Museo de El Cairo). Dos orificios que atraviesan el muro de este *serdab* permitían al *ka* del rey muerto la comunicación con los vivos, respirar la suave brisa del norte y poder recibir las ofrendas cotidianas dispuestas en una mesa exterior.

En el interior de la infraestructura de la pirámide, es decir, excavadas en la roca a la misma profundidad que la cámara mortuoria real, y comunicadas con ésta, unas galerías, formando un laberinto, conforman las dependencias subterráneas del *ka* de Djeser. En estos aposentos secretos es donde se depositaron los tesoros de su ajuar funerario, las pertenencias más queridas que seguirían siéndole útiles en el Más Allá.

Las galerías, que forman una red de pasillos ramificados, son de singular importancia para nuestra historia del arte, pues sus paredes estaban recubiertas con un mosaico de plaquitas rectangulares de loza egipcia (*fayenza*) de un precioso verde azulado; el inimitable «azul egipcio», que es como lo conocemos en egiptología. ¿Por qué revestir de tan brillante color verde estos recónditos lugares del subsuelo de la pirámide? Pues para imitar los lienzos de pared antiguos, formados por el entretejido vegetal del que ya hemos hablado. También aquí se simulan puertas y ventanas abiertas con sus cortinas enrolladas en la parte superior. A través de estas fingidas aberturas podemos ver, grabada en bajorrelieve, la escena ritual del rey Djeser corriendo la tradicional carrera del *heb sed*. A pesar de que muchos de estos plafones fueron destruidos y robados en la remota Antigüedad, hoy podemos contemplar tres de ellos: uno en el Museo Egipcio de Berlín, otro en el Museo de El Cairo y un tercero aquí, en el museo Imhotep de Sakkara. Es una verdadera lástima que las prisas de un apretado primer viaje a Egipto impidan a mucha gente contemplar esta maravillosa muestra del arte menfita que no deberíamos perder al visitar el museo. Se encuentra en la primera planta, al principio del pasillo y cerca de los ajuares funerarios de Yuya y Tuya. En el mosaico, y bajo una forma abovedada, se observan unas columnas *djed*, representación jeroglífica de la estabilidad. Estas mágicas columnas están íntimamente relacionadas con el dios Osiris. Para muchos, este enigmático símbolo es la propia columna vertebral de Osiris, sobre todo, porque suele aparecer representado en la parte interior de la cuba de muchos sarcófagos. En nuestra opinión, se trata más bien de una estilización de la columna del palacio del rey de Biblos, aquella en cuyo interior se hallaba el sarcófago de Osiris, según su

propio mito.

Todo este gran recinto tuvo una incidencia directa en el arte egipcio posterior, ya que Sakkara fue, en muchas cosas, lo primero, la fuente de donde bebieron las generaciones posteriores de artistas. Aquí mismo, en estas arcaicas galerías subterráneas de Djeser, los relieves están cuadrículados para ser copiados con más exactitud, pero con una cuadrícula correspondiente a un canon posterior al del Imperio Nuevo. Este reticulado atestigua que aquí vinieron a copiar estos modelos, y a buscar inspiración, los «escribas del contorno» saítas, los pintores de la xxvi dinastía, cuando Egipto, necesitando una renovación para evitar la irremediable decadencia, retornaba a los orígenes de aquello que había sublimado su propia cultura en el pasado: su arte. No es un hecho insólito, ya que, mucho antes, en los tiempos de máximo esplendor del Imperio Nuevo, cuando el arte había llegado casi a la inalcanzable perfección, también entonces, ya venían aquí los artistas, atraídos por la pureza y el equilibrio de estas formas insuperables que había creado el genio de Imhotep. En este recinto, verdadero centro de peregrinaje de las generaciones pasadas, abundan los *graffiti* testimoniales de tantos y tantos viajeros y escribas de la Antigüedad que quisieron dejar la huella escrita de su paso. Dos de los *graffiti* más pintorescos, por llamarlos de alguna manera, se encuentran junto a la entrada de la Casa del Sur; ambos son de la xviii dinastía y están escritos en hierático^[18]. El primero de los textos dice así:

El escriba Ahmés, hijo de Iptah, ha venido para ver el templo de Djeser. Lo ha encontrado tal como si el cielo estuviese en él, como si Ra (el sol) surgiese en él. ¡Que lluevan del cielo panes, aves de corral, bueyes y todas las cosas buenas y puras para el *ka* de Djeser justificado! ¡Que del cielo llueva olíbano fresco! ¡Que caiga resina de terebinto! Hecho por el maestro de escuela Sethemheb y por el escriba Ahmés.

Por lo visto, esta magnífica nota no le gustó nada a otro escriba que posteriormente visitó el recinto. Seguramente la debió de encontrar demasiado ampulosa o cursi, de modo que cogió su cálamo, lo cargó de tinta negra y escribió, justo al lado, lo que sigue:

El escriba de dedos hábiles, de habilidad sin par entre todas las gentes de Menfis, ha venido para decir: ¡Explícame estas palabras! He sentido asco cuando he visto la obra de sus manos. Podría decirse que es obra de una mujer sin espíritu. ¿Cómo es que no han sido detenidos antes de que pudiesen entrar para ver el templo? Hoy he visto un escándalo. Verdaderamente éstos no son los escribas inspirados por Thot.

Desde luego, esta respuesta no tiene desperdicio y, por supuesto, la principal virtud de nuestro segundo escriba no era precisamente la modestia; como diríamos hoy: no tenía abuela. Pero dejando al margen la archiconocida competencia, el «pique» profesional, que siempre estuvo presente entre los escribas, conviene hacer una aclaración interesante, con relación al texto. Al leer en clase estos *graffiti* a los alumnos, un minitumulto de protesta interrumpe la lectura, lo que me obliga siempre, y a toda prisa, a aclarar convenientemente la cuestión. En ningún caso, el escriba quiso decir lo que a primera vista se interpreta. Dejémonos, por lo menos aquí y ahora, de machismos y feminismos que para nada tuvieron cabida en la mente de los

egipcios. Lo que ocurre es, sencillamente, que en el antiguo Egipto el oficio de escriba nunca estuvo desempeñado por mujeres, lo que no quiere decir tampoco que las mujeres no supiesen leer y escribir. Nunca jamás, en ninguna civilización antigua o moderna, la mujer ha sido tan bien considerada como en el viejo Egipto... hasta la llegada de Alejandro Magno. La historia no miente y son constantes los ejemplos que nos demuestran no sólo su igualdad con el sexo débil (es decir, los hombres), sino también su superioridad manifiesta, respecto a éste, en muchos aspectos y circunstancias. Con la conquista de Egipto por los griegos, ya fue otra cosa.

Como habíamos empezado a decir, existe otra tumba de Djeser aquí, en este mismo recinto. Es de menor tamaño que la principal de la pirámide y se accede a ella por una escalera cuyo arranque se encuentra en el mismo muro general de cierre, concretamente en su lado sur. Sus cámaras interiores presentan el mismo tapizado cerámico vidriado que ya hemos visto antes, al referirnos a la tumba principal en la pirámide. Esta misteriosa sepultura secundaria tiene la ventaja de su accesibilidad, cosa que en la grande se hace sumamente difícil y peligrosa. Desconocemos con exactitud la finalidad de este segundo sepulcro, aunque la respuesta parece ofrecer tan sólo dos alternativas posibles: o bien esta tumba es únicamente un cenotafio, una falsa tumba que seguiría la antigua costumbre de poseer una tumba en el norte y otra en el sur^[19], o bien, aquí, en la tumba del sur, se enterraron las vísceras del faraón embalsamadas y depositadas en sus vasos canopes.

Todo esto que ahora podemos contemplar no estaba hace un siglo como ahora está, ni muchísimo menos. Es el fruto de la labor personal y concienzuda de un hombre verdaderamente excepcional, quizá el último romántico de la arqueología: Jean Philippe Lauer, que nos dejó para siempre un día de mayo de 2001.

Su aventura personal en este desierto de Sakkara empezó, como suele acontecer en esta bendita tierra de Egipto, de un modo casi casual. Desde el año 1851 en que Auguste Mariette dio comienzo a sus excavaciones en Sakkara, no han dejado de aflorar mastabas y vestigios del pasado en número y calidad tales que han sobrepasado las propias limitaciones de espacio del Museo de El Cairo. En 1924 Cecil M. Firth, trabajando para el Servicio de Antigüedades, descubrió, cerca de la pirámide escalonada, los restos de un muro en caliza fina de Tura primorosamente acabado. La circunstancia de que comenzasen a aflorar vestigios de una arquitectura en piedra totalmente ignorada hasta entonces, que parecían pertenecer a un conjunto monumental único, hizo necesaria la presencia en las excavaciones de un arquitecto que levantara los planos de tan espectacular hallazgo. De esta forma fue como se contrataron, sólo para una campaña de ocho meses, los servicios de un arquitecto que llegó al yacimiento en diciembre de 1926. Aquel joven arquitecto, Jean Philippe Lauer, fue el mismo hombre que hasta el momento de su muerte, contando noventa y nueve años pero tan jovial y entusiasta como siempre, siguió trabajando en su yacimiento de Sakkara. Un yacimiento, importante como pocos, que él hizo revivir remontando los bloques exhumados de las arenas. Como el mismo Jean Philippe

explicaba, su sistema de reconstrucción, la anastilosis, se basaba en el nuevo montaje de las estructuras con los mismos materiales que la arqueología iba recuperando, y respetando siempre la colocación que tuvieron antaño. Sólo cuando, tras estar seguro de la solución adoptada por su viejo colega Imhotep, le faltaban los elementos necesarios para restituir las partes perdidas, nuestro arquitecto recurría a la utilización de canteros adiestrados por él mismo. Con las técnicas antiguas hizo labrar los bloques necesarios para que el monumento recobrase su aspecto original, pero diferenciando el tajo de trabajo moderno, que es apreciable sólo cuando estamos cerca.

Últimamente, Jean Philippe trabajaba en la consolidación de ciertas partes de los lados sur y este de la pirámide escalonada, así como en la construcción de una maqueta gigantesca que facilitará al visitante una visión acabada y general de este recinto funerario de Djeser.

Pero Sakkara es muchísimo más que lo que hemos visto. Este suelo no es patrimonio exclusivo del Reino Antiguo, pues aquí se han descubierto necrópolis de todas las épocas de la historia de Egipto. Las tumbas de adobe semienterradas que se alinean un poco más al norte pertenecen a legendarios reyes de las dinastías I y II, que llamamos «tinitas» porque la capital entonces era Tinis. Aquellos faraones de «las dos tierras» también se construyeron otra tumba en el sur de Egipto, cerca de la lejana ciudad de Abidos, aunque la riqueza de diseño y el tamaño de los enterramientos parecen indicar que estas de aquí fueron las auténticas tumbas, mientras que los sepulcros de Abidos fueron sólo cenotafios, monumentos funerarios vacíos.

En realidad, este cementerio menfita es muy grande; de hecho, empieza en Abu Roach, más al norte de Guiza, y se prolonga más allá de Meidum hacia el sur. Cerca de aquí, bajo nuestros pies, discurren kilométricas galerías de catacumbas repletas de animales momificados, y nos referimos ahora al Serapeum descubierto por Mariette con sus monumentales galerías de toros Apis. Modernamente, el ya fallecido arqueólogo inglés Walter B. Emery, siempre tratando de encontrar la tumba de Imhotep, estaba excavando al norte de esta pirámide cuando encontró las primeras galerías de los babuinos, ubicadas, en varios niveles, por debajo de los seis metros de la superficie de la arena. Los enterramientos de estos enormes monos se encontraban a ambos lados de una especie de avenidas (forradas con fina caliza de Tura) y dispuestos en nichos a un metro del suelo de la galería. Conectando con éstas se hallaron otras galerías, repletas de suelo a techo, que albergaban los restos momificados de miles de ibis. Luego vino el hallazgo de los enterramientos de halcones, los más numerosos, cuyas momias se habían introducido en recipientes cerámicos que se amontonaban, por cientos de miles, a ambos lados de los largos túneles.

Aunque no todos eran halcones. Recordemos algo tan divertido como verídico que se descubrió durante las excavaciones. Estas auténticas catacumbas de animales pertenecen, en su mayoría, a la época ptolemaica y, en realidad, eran el complemento

al santuario de un dios asociado a una forma animal. Así, ha sido ya encontrado el templo del Bubasteion dedicado a la diosa gata de Bubastis, Bastet; el Anubeion, santuario del chacal Anubis; las galerías de los ibis y babuinos dedicadas a Thot, de cuyo santuario dependían, y, en fin, las de los halcones que estaban bajo los auspicios del sacerdocio de Horus, Señor del Cielo. A estos templos acudían los fieles que, esperando una gracia del dios de su devoción, ofrecían un enterramiento digno al animal sagrado santamente fallecido. Pagaban su óbolo a los sacerdotes, y éstos procedían a la momificación y preparación del descanso eterno del ave o el mamífero en cuestión, según las diferentes vocaciones de los piadosos peregrinos.

Tanto en las autopsias efectuadas a los gatos momificados como en las de falcónidas y otras aves, se ha podido constatar que, en su mayoría, se trataba de ejemplares sanos y jóvenes, lo que hace pensar que éstos podrían haber sido criados en cautividad para su posterior sacrificio.

En lo que concierne a los ibis, se ha estimado en más de setenta las galerías existentes (todavía sin excavar en su totalidad) y con un total de aves, cuidadosamente momificadas y encerradas en sus jarras cerámicas, que ronda ¡el millón de unidades! Algo menores en número son las galerías de halcones, que, según Harry S. Smith^[20], ascienden a cuarenta, aunque de una longitud todavía desconocida, pues las excavaciones aún no están concluidas. En estos fantasmagóricos corredores se han encontrado alrededor de trescientas jarras por metro de galería. Cada jarra contenía la momia de un halcón, envuelta en su mortaja de finas tiras de lino entrecruzadas formando variados y vistosos dibujos. Muchas de las cabezas de estas momias estaban enlucidas con yeso, sobre el que se habían reproducido las facciones del halcón; algunas, incluso, se habían dorado.

Pero ni siquiera en Egipto es oro todo lo que reluce. Porque el viejo país del Nilo, pionero de tantas empresas, copiadas durante milenios por una humanidad ávida de conocimientos, parece ser que también fue la cuna de la picaresca más desvergonzada. Durante las primeras excavaciones llevadas a cabo por el profesor Walter B. Emery se pudo comprobar, no sin sorpresa, que muchas de las jarras que debían contener un halcón momificado ¡estaban llenas de arena! Ante esto, cabe la siguiente reflexión: o bien, en una determinada época, no había suficientes halcones o, a lo peor, a algún que otro desalmado clérigo le salió muy barata su segunda residencia de recreo en el cercano delta...

Está claro que no hay nada nuevo bajo el sol: también se encontraron reproducciones de miembros humanos, manos, brazos, piernas... moldeados en cera y ofrecidos a los dioses como exvotos de petición o en agradecimiento por una enfermedad curada. Exactamente igual que en nuestros santuarios de Lourdes o Fátima, por citar sólo dos ejemplos.

El objetivo inicial de las misiones arqueológicas en esta zona, desde que se descubrió la importancia real de este complejo funerario de Djeser, ha sido localizar la tumba de Imhotep, que, como sabemos, fue mucho más que un insigne arquitecto.

El descubrimiento de la peana de una estatua de Djeser, en la que figuran los títulos de Imhotep, nos dio la clave para calibrar la categoría social de este personaje: «El canciller del rey del Bajo Egipto, administrador del palacio, noble hereditario, gran sacerdote de Heliópolis. Imhotep el constructor, el escultor, el fabricante de vasos de piedra». Su fama de hombre sabio, traspasando los límites del tiempo, se incorporó a la leyenda. En época tardía fue deificado, no sólo como arquitecto sino también como médico. El Imhotep de los egipcios fue el Asklepios de los griegos, dios de la medicina al que más tarde los romanos llamaron Esculapio. El descubrimiento de su tumba será un auténtico acontecimiento sin precedentes, ya que, con independencia de que conoceremos su verdadera personalidad, es de esperar que sea un sepulcro realmente importante, como corresponde a un hombre que llegó a ser un dios. Todo apunta a que, más que una simple tumba, el lugar de descanso de Imhotep será una especie de santuario donde, casi con toda certeza, fueron a depositar exvotos hombres y mujeres que vivieron en generaciones muy posteriores a su muerte.

Sakkara, probablemente el yacimiento arqueológico más codiciado de Egipto, parece inagotable, aunque todos somos conscientes de que no lo es, de que algún día, como todo, se acabará. Recuerdo que en octubre de 1974, en una de mis estancias en Sakkara, estuve acompañado por el profesor Geoffrey T. Martin, joven pero eminente arqueólogo que dirigía las excavaciones de la Egypt Exploration Society. Más que el hecho de que yo fuera miembro de dicha prestigiosa sociedad fue, principalmente, la amabilidad personal de Geoffrey Martin lo que me permitió visitar todas las zonas de excavación, incluidas las galerías de animales que permanecen en estudio y cerradas al público. Al final de mi estancia y mientras tomábamos el té en la casa del fallecido Walter Emery (entonces sede de la misión), le pregunté a mi anfitrión: «Geoffrey, después de todo lo que yo ya conocía, más todo lo que me has enseñado, en tu opinión, ¿qué porcentaje me dirías que se ha descubierto aquí, en Sakkara, con relación a lo que todavía permanece oculto?». Me miró y, casi sin pensarlo, respondió: «Yo diría que un 11 por 100». Sin comentarios.

El profético Geoffrey Martin no iba desencaminado. En 1975, en una nueva zona de prospección al sur de la calzada funeraria de Unas, la Egypt Exploration Society y el Museo de Leiden, bajo la dirección de Geoffrey T. Martin, empezaron a excavar la hasta entonces perdida necrópolis del Imperio Nuevo en Sakkara. Los restos aislados que el prusiano Richard Lepsius había desenterrado en 1843, en especial los pertenecientes a la mastaba de Horemheb, hacían pensar que la tumba del que luego fue el último faraón de la XVIII dinastía había sido saqueada en la Antigüedad o, más recientemente, por los árabes. Además, las indicaciones sobre los planos de Lepsius no eran muy precisas y se había perdido la esperanza de hallar de nuevo su ubicación. Pero hoy ahí está, no tan sólo la fantástica tumba, en realidad un templo funerario, que Horemheb se hizo construir cuando era general, sino la de su amigo Maya, que fue intendente de Hacienda bajo Tutankhamón y arquitecto de la necrópolis real del Valle de los Reyes al oeste de Tebas. Asimismo se ha exhumado la tumba de Tia

(hermana de Ramsés II), enterrada junto a su marido, el escriba real, que también se llamó Tia; la tumba del constructor Paser, que vivió asimismo en tiempos de Ramsés II; la del músico menfita Raia..., las excavaciones continúan. He visitado y fotografiado algunas de estas tumbas cerradas al público y puedo asegurar que no sólo su arquitectura sino también la delicadeza, marcadamente amárnica, de sus bajorrelieves son de una calidad excepcional, únicamente comparable a la de la tumba de Ramose en Kurna, o la del mayordomo de la reina Tiy, Kheruef, en el Assasif tebano (Figura 24).

En una época mucho más reciente, en 1997, saltó a las páginas de la prensa mundial el descubrimiento (en las escarpaduras rocosas al este de la pirámide escalonada) de la tumba de la nodriza de Tutankhamón, llamada Maya, a cargo de una misión francesa dirigida por Alain Zivie. Está claro que la respuesta al misterio sobre la identidad del rey Tutankhamón no hay que buscarla ni en Amarna ni en Tebas, sino que se oculta en las arenas de Sakkara. Basta con recordar la estrecha relación que unía al joven rey con la ciudad de Menfis, adonde se retiró poco después de su entronización en Akhetatón, la ciudad del Disco.



FIGURA 24. Escribas en la tumba menfita del general Horemheb.

Sobre las pirámides de la IV dinastía en Guiza se sabe casi todo. Cientos de libros describen sus dimensiones y dan mil detalles de sus pasadizos y cámaras funerarias. Sólo relataré mi primera estancia nocturna, hace ya de aquello muchos años, porque las sensaciones que entonces viví son de las que no se olvidan.

VIVENCIAS ÍNTIMAS. NOCHE DE OTOÑO EN LAS PIRÁMIDES

¡Por fin! ¡Gracias a Dios, ya ha terminado la parafernalia del espectáculo *Son et lumière!* Se acabó por hoy esa pesadilla de los reflectores que tiñen de un azul verdoso estas ruinas venerables. Lentamente, el silencio se enseñorea de este sitio sagrado como pocos. Por fin llega el anhelado momento de adentrarme en la planicie de Guiza, completamente solo, en esta clara y templada noche de octubre especialmente elegida.

Hoy, ya que la luna brilla en toda su redondez, he querido asistir a un acontecimiento único y largamente esperado: una noche luminosa en las pirámides.



Anochecer de otoño en la solitaria meseta de Guiza.

A lo largo de los años he presenciado muchos atardeceres en este mismo lugar, en el que se crea una extraña atmósfera cuando el ambiente se satura de ese polvillo áureo que distorsiona las aristas de los monumentos que me envuelven. Momentos fugaces que preceden a esa diaria apoteosis final en el que este sol de Egipto enciende el horizonte con un vivo color púrpura, y que suele ser como un adiós, el aviso de que debo regresar a mi cercano hotel.

Pero hoy será diferente. Me quedaré aquí, entre estas sombras tantas veces soñadas. Quiero comprobar el anacrónico efecto de la luna en los dominios del sol, el auténtico señor de este lugar. Porque este escenario de la muerte está presidido por la

inquietante figura leonina de Ra-Harmakhis, el guardián de los muertos, esta gigantesca esfinge que los árabes llamaron Abu el-Hol, «el padre del terror». No me asusta su imagen, impávida desde hace tanto tiempo; lo que sí me sobrecoge y aterra es la simple idea del tiempo en sí mismo.

El mutilado rostro de este coloso ha sido el mudo testigo de las transformaciones sucesivas que aquella desaparecida raza de bronce operó en esta planicie augusta. Sus ojos de piedra han visto este lugar con las pirámides intactas. ¿Cuántos y cuántos cortejos fúnebres habrá visto desaparecer en las turbadoras profundidades de estas mastabas que ahora me rodean?

Las leyendas y las anécdotas históricas se confunden bajo el influjo que emana de este fantástico escenario que es el desierto de Guiza, mientras el reflejo de la luna sigue arrancando plateados destellos a la cúspide intacta de la pirámide de Kefrén, que, en especial esta noche, es con mucho la pirámide más bella. Sus dimensiones evocan una potencia abstracta y divina. Se plantea en mi inconsciente la lucha interna entre la serenidad, inspirada por su forma estable, y la inquietud, provocada por su grandeza.

Sin duda, a los egipcios de antaño la visión de las pirámides les recordaría constantemente el formidable poder de sus reyes, y suponemos que también les produciría un cierto sentimiento de autoafirmación y de confianza en el futuro siempre incierto. «El horizonte es de Keops», tal era el nombre de la mayor de todas. Y sin embargo, tanto esfuerzo, ¿para qué? ¿Qué queda de Keops? Una diminuta figurilla de marfil y un sarcófago vacío y roto en una cámara, también vacía, del corazón de su pirámide. Grandeza y miseria a la vez que abocan, una vez más, a la reflexión sobre la idea de la inmortalidad. Apenas dos dinastías más tarde, roto el necesario equilibrio (la *maat*), estas imponentes tumbas fueron saqueadas, y sus incalculables tesoros perdidos para siempre.

Pasados los siglos, tras aquel glorioso Reino Antiguo, cuentan que un joven príncipe, que cazaba en este desierto occidental, vino a descansar a la sombra de la majestuosa cabeza de la esfinge, cuyo cuerpo estaba enterrado hasta el cuello por las dunas. Cuentan también que, en su ensueño, al príncipe Tutmés se le apareció el dios de la esfinge y le prometió el trono de Egipto si le libraba del opresivo sudario de arena. Poco después, el príncipe ciñó la doble corona con el nombre de Men-Kheperu-Ra^[21] («estables son las manifestaciones de Ra»), y puso entre las garras de la esfinge una estela que cuenta esa aparición onírica. La *Estela del sueño*, como ahora la llamamos, aparece iluminada por la azulada luz cenital.

En el lejano Valle de los Reyes se encuentra la tumba vacía de este atractivo faraón, que murió demasiado joven. Pero su cuerpo reposa cerca de aquí, en el museo caiota, y si Dios no lo remedia, ese cuerpo también acabará desapareciendo en aras de la nueva plaga de Egipto: el turismo de masas. Sin embargo, cuando él sólo sea polvo informe, persistirá todavía, y para siempre, esta estela que mi mano acaricia y que aún conserva el calor acumulado del sol.

Y, en este discurrir temporal, las pirámides se hicieron compañía mientras a sus pies desfilaban las tropas del joven Alejandro, las legiones de César Augusto, las primeras oleadas del Islam, el orgullo de Napoleón, los *panzers* del Afrika Korps...

Guiza es el lugar arqueológico más importante del mundo. En ninguna otra parte del planeta se acumula tanta historia ni tan perfectamente descrita. Ocurre, no obstante, que estando al pie mismo de las pirámides es muy difícil hacerse una idea exacta de lo que fue esto en tiempos de la V dinastía, cuando en los templos funerarios se presentaban las ofrendas a los faraones muertos. No habían llegado aún los días de la anarquía y el caos que sacudieron, hasta los mismos cimientos, el complejo edificio de un estado prácticamente perfecto en sus instituciones. Todas las tumbas fueron saqueadas, no respetándose, ni tan siquiera, estas majestuosas pirámides destinadas a garantizar el sueño eterno de los reyes más poderosos del mundo entonces conocido. Podría decirse que, por primera vez en la historia del país, se quebró la caña y se mató a la abeja, los distintivos del faraón, el Señor de las Dos Tierras de Egipto. Las llamadas *Lamentaciones de Ipu-ur* son el más fiel y pesimista reflejo de que tenemos constancia escrita sobre las desastrosas consecuencias de lo que entonces pasó:

Mira: el ladrón está por todas partes, el criado se adueña de todo lo que encuentra, el Nilo se sale de sus cauces... todos dicen: No sabemos qué ha sucedido en el país. Mira: las mujeres son estériles, ya ninguna da a luz... Mira: el país esta dando vueltas como lo hace el torno del alfarero. Mira: los que descansaban en sus moradas de eternidad han sido sacados y dejados junto al camino; los secretos de los embalsamadores han sido desvelados. Mira: se han hecho cosas que no habían ocurrido desde hacía mucho tiempo, el rey ha sido robado por los pobres. Mira: el que había sido enterrado como un halcón (el faraón)... lo que ocultaban las pirámides ha quedado sin nada...

No contentos con el expolio de los ajuares reales y la profanación de las momias, los hombres robaron los bloques de revestimiento de los monumentos. A cañonazos desfiguraron la cara de la esfinge, aunque nunca consiguieron romper su impasibilidad. Estos testigos eternos de un pasado único e irrepetible por su grandiosidad, perdida su piel protectora, se nos muestran como desnudos, semejantes a esas pobres momias despojadas de sus sudarios. Pero existe una diferencia, porque estas ciclópeas estructuras aún reflejan lo que realmente fueron: uno se puede imaginar todavía el fantástico efecto de estos descomunales triángulos blancos brillando bajo la potente luminosidad del sol de Egipto. Tanto y tanto se ha escrito sobre estas pirámides que se ha confundido la realidad con la ficción, lo vivido con lo soñado, lo que realmente fue con lo que se ha pretendido que sea... Y sin embargo, perdidas en sus elucubraciones esotéricas, muchas personas no han reparado en ciertas evidencias que son más admirables e interesantes que las propias leyendas inventadas.

Muy poca gente sabe que las caras norte y sur de la pirámide de Keops no son planas^[22]. Esta realidad viene a aumentar, más si cabe, nuestra admiración por aquellos constructores de lo eterno. Las apotemas de los triángulos, es decir, las líneas que partiendo del vértice inciden en la mitad de la base, son en realidad una

arista que divide las dos mitades de cada cara de la pirámide. Estas mitades son dos planos que convergen hacia el interior del monumento; o dicho de manera más simple, las caras de la pirámide están rehundidas hacia el interior según una recta perfecta que es la apotema del triángulo. Es muy difícil apreciar esta particularidad, y hasta parece que esa teoría es una fantasía más. Pero en 1935 André Pochan dirigía al Instituto de Egipto una comunicación relativa a este hecho y a sus efectos que, como poco, parece sumamente atrayente. Pochan acompañó su estudio con fotografías tomadas en la época anual en que los rayos del sol, levantándose por oriente, son paralelos a la cara norte de la pirámide. En estas fotografías se observa que media cara de la pirámide permanece iluminada y la otra media, según la línea de la apotema, permanece en la sombra. Este fenómeno, que Pochan llamó «efecto relámpago», se reproduce con la puesta del sol, sólo que a la inversa: la semicara que durante la elevación solar estaba iluminada está ahora en sombra, y lo contrario ocurre con el plano adyacente. Dada la casi perfecta orientación de la gran pirámide, este fenómeno se produce en la época de los equinoccios^[23]. La deducción de Pochan es que esta peculiaridad constructiva obedeció a la intención de predecir los equinoccios en la Antigüedad, con un error máximo de doce horas. El egiptólogo *sir* Flinders Petrie, que había observado esta rareza, dedujo que, si bien era cierta la «deformación» de las caras, el revestimiento final de la pirámide (hoy desaparecido) sería más grueso en el centro de las caras que en sus aristas laterales, por lo que la pirámide terminada tendría sus caras completamente planas. No se presenta demasiado factible este razonamiento, además de que, estructuralmente, bajo el punto de vista de la estabilidad, no tiene justificación. Sin embargo, sí parece razonable pensar que, existiendo dicha arista, en caso de lluvia torrencial la gran cantidad de agua recogida por la cara norte, y conducida por el inmenso «canalón», supondría un grave riesgo de entrada de agua al interior de los pasadizos de la pirámide. Pero no olvidemos que, aunque la entrada a la pirámide se encuentra en la cara norte, no está en la mitad de esta cara (como cabría suponer dada la perfección y simetría de la tumba real), sino desplazada 14 codos al este de la apotema de la cara norte, es decir, 7,32 metros. Distancia suficiente para evitar el peligro de que una «riada» esporádica pueda penetrar en el interior. Realmente, esta desviación de la entrada parece confirmar la existencia de las caras partidas en la Antigüedad.

Y puesto que esta quietud y soledad me invitan a ciertas meditaciones de carácter trascendental, cabe plantearse la pregunta de base que tantas veces me han hecho: ¿por qué eligieron la forma piramidal? Muchas son las respuestas que podrían considerarse válidas, y puede ser que todas ellas, en su conjunción, lo sean. Bajo el punto de vista exclusivamente técnico, sabemos que con un volumen determinado de bloques de piedra la forma poliédrica más estable, para conseguir la mayor altura, es la pirámide. Entonces se plantean las diferentes alternativas de combinar la estabilidad y la estética, en lo referente al grado elegido de inclinación de las caras. Advertimos que esta inclinación de 51° 51' que tiene la pirámide de Keops es,

esencialmente, la misma que hubiese tenido terminada la pirámide de Meidum, atribuible en su finalización al padre de Keops, Snefru. Pero, curiosamente, esta inclinación también se asemeja mucho, incluso en su contorno, a la forma adoptada por los rayos solares al atravesar los agujeros de las nubes.^[24] En cualquier caso, siempre hemos de remitirnos a los datos históricos que la arqueología nos ha recuperado, como vía más directa al entendimiento del pasado. Retrocedamos momentáneamente a la primera pirámide construida, la escalonada de Sakkara; recordemos que su arquitecto Imhotep fue gran sacerdote de Heliópolis, y que la doctrina heliopolitana propugnaba la incorporación del faraón a la barca solar de su divino padre Ra, sin tener que pasar por el juicio de Osiris. Tal como decían los textos: «Cumplidos sus días, el halcón (el faraón asimilado a Horus) se ha elevado al cielo». En consecuencia, para facilitar dicha ascensión cabría construir una gigantesca escalera materializada en la pirámide escalonada, de acuerdo con un párrafo de los *Textos de las pirámides* que reza: «Las almas de Heliópolis le construyen una escalera». Según la autorizada opinión de Jean Philippe Lauer, cuando los arquitectos del Reino Antiguo dibujaban el plano de una pirámide escalonada, forzosamente el diseño pasaba por una pirámide de aristas rectas como envolvente perimetral de la escalonada. Entonces, es normal pensar que la idea de una forma plana y rectilínea en sus contornos, mucho más pura y absoluta que la variante de peldaños, se impusiera por sí misma. También aquí la teología, reflejada en los *Textos de las pirámides*, avala esta solución definitiva: «Una rampa hacia el cielo es construida para él (el faraón muerto)».

Sea como fuere, los hombres seguiremos especulando. Parece que negando la evidencia de una realidad portentosa preferimos encontrar soluciones que, por complicadas, muchas veces nos resulten más atractivas. Estamos buscando la cuadratura del círculo en un lugar equivocado. Últimamente, toda una serie de iluminados pseudoegiptólogos ha mostrado un repentino interés en buscar una correlación espacial entre las respectivas posiciones de las tres pirámides principales de Guiza y la constelación de Orión. Al parecer, lo anterior es más divertido que plantearse seriamente las cosas y reflexionar sobre una realidad contundente: el primer faraón que pudo escoger libremente la ubicación de su pirámide fue Keops. Al norte de esta primera pirámide se produce una depresión natural del terreno, ya que Guiza se encuentra sobre una meseta. Este barranco y la diferencia de cota del desnivel impiden la ubicación de tumbas en la parte baja, ya que se verían afectadas por las aguas freáticas. En consecuencia, la necrópolis de los allegados a Keops tuvo que ubicarse en los otros lados libres, ocupando preferentemente las zonas este y oeste, a ambos lados de la tumba real. Cuando Kefrén asciende al trono escoge un lugar para su tumba cerca de la pirámide de su antecesor, que, forzosamente, tendrá que estar al sur de ésta; lo mismo cabe decir de Micerinos con respecto a las pirámides ya construidas de los dos reyes anteriores. En definitiva, no hubo un proyecto general del conjunto de pirámides, sencillamente porque no pudo haberlo.

Por lo tanto, no cabe pensar en una ordenación *a priori* en consonancia con una disposición astral. Con independencia de lo anterior, sabemos, por la documentación arqueológica, que los egipcios se orientaban por las estrellas e incluso sabían que la aparición en el horizonte de la estrella Sothis (nuestra Sirio), poco antes de salir el sol y tras setenta días de no ser visible, era el anuncio de la inundación anual. Pero no tenemos constancia de que utilizasen las estrellas con fines astrológicos. Curiosamente, las estrellas, que fueron el *ka* de los dioses, no tuvieron para ellos el poder mágico que se les quiere atribuir.

En esta silenciosa noche, me he sentido un poco partícipe y confidente de la historia de este lugar. Nunca, estando tan solo, me he encontrado tan bien acompañado. Viene a mi recuerdo un viejo proverbio árabe: «Todo teme al tiempo, pero el tiempo teme a las grandes pirámides».

Han pasado las horas sin apenas darme cuenta, y empiezo a sentir frío y un cierto cansancio acumulado. Es la hora de la despedida momentánea, pues pienso repetir la experiencia de este mudo diálogo con los fantasmas ancestrales que hoy me han acompañado. Mientras desciendo de esta meseta mágica que es Guiza, noto que me encuentro sumido en un estado muy especial de profundo pesimismo.

El tiempo, la vanidad de los hombres, la inmortalidad..., son conceptos que aquí se me antojan terriblemente relativos. Porque los hombres pasan, y sus obras perduran... sólo un poco más.

UNA ARQUITECTURA PARA LA ETERNIDAD. EL TEMPLO EGIPCIO

Unas mínimas cuestiones, a modo de preámbulo, se hacen imprescindibles para comprender el auténtico significado del templo egipcio. Así entenderemos mejor las partes integrantes de estos magníficos monumentos del pasado, tan diferentes a los templos de las principales religiones actuales.

Una iglesia católica, una sinagoga y una mezquita tienen, en cuanto a su finalidad primordial, una incuestionable igualdad: son básicamente el lugar de encuentro de los fieles para rezar, para comunicarse espiritualmente con Dios. Aquí nos encontramos con la primera y más importante diferencia conceptual con respecto al templo egipcio.

El templo egipcio (*neter per*) es, por definición, «la casa divina», el lugar en que realmente habita el dios. Ello hace que su uso quede restringido al culto cotidiano que los sacerdotes rinden a la divinidad, y también a los rituales y fiestas relacionados con ese culto. En consecuencia, se trata de un espacio sagrado totalmente vedado a los fieles.

Otra particularidad, ésta de más difícil comprensión, es que, a pesar de que formalmente la religión egipcia se nos presenta como profusamente politeísta, está muy claro que, en el fondo, el concepto de divinidad, de dios supremo, siempre fue único para los antiguos egipcios.

Una tercera cuestión, no menos importante, es la relativa a la iconografía religiosa y, más concretamente, a las estatuas de culto. En las iglesias católicas, dado que las otras dos religiones comparables (el judaísmo y el islamismo) no aceptan la representación religiosa por considerarla una idolatría, las imágenes son la materialización estática de Dios, de su hijo Jesucristo, de la Virgen María o de los santos y santas, amén de los ángeles, arcángeles, querubines, serafines, tronos y dominaciones que conforman la nutrida corte celestial. En el mundo y tiempo de los faraones, las estatuas no eran una mera representación de la divinidad como lo son en las iglesias católicas. Las estatuas de culto egipcias estaban impregnadas, gracias a los ritos de consagración,^[25] de la propia esencia divina. Eran el soporte material del *ka* o, mejor dicho, de los *kau* divinos, porque los dioses gozaban de esta multiplicidad. El rito de la *apertura de la boca* pasó de las estatuas a las momias, pues las estatuas (soportes del *ka*) eran en realidad una copia sustitutiva de la momia. Un sacerdote *sem*, vestido con una piel de guepardo, oficiaba una larga ceremonia que tenía por objeto devolver al cadáver embalsamado la facultad de hablar, comer, oír y oler. En definitiva, devolverle el uso de todas las funciones esenciales de que gozó en vida; despertándole del letargo provisional de la muerte y permitiéndole abandonar su crisálida protectora, los vendajes de su momia.

Este ritual, practicado a las divinas estatuas de culto, dotaba a la imagen de una

poderosa energía cósmica (la energía vital esencia del *ka*), que, no obstante, iba descargándose con el paso del tiempo. Era necesario recargar periódicamente esa energía para que la estatua no perdiese su mágico poder. La divina imagen era subida a la cubierta plana del templo a fin de que fuera acariciada por los primeros rayos del sol naciente. La fuerza regeneradora de Ra, mediante la ceremonia de *unión al disco solar*, se transmitía a la estatua, que recobraba su vigor original.

Es admisible la función primordial que algunos egiptólogos atribuyen al templo cuando lo califican de auténtica «fábrica de energía», una especie de generador atómico que renueva la energía cósmica universal.

Ateniéndonos estrictamente a los templos propiamente dichos (sin contar ahora con capillas o santuarios), podemos distinguir dos tipos, únicamente diferenciados por el sujeto principal de culto, aquellos en que se rendía adoración a un dios en particular, y aquellos en que la veneración ritual iba dirigida básicamente al rey divinizado tras su muerte, que llamamos «templos funerarios».

En el Reino Antiguo, estos templos funerarios fueron dobles a partir del final de la III dinastía; más concretamente, desde el reinado de Huni, último faraón de la misma y probable constructor de la pirámide de Meidum. Un templo bajo o del valle, llamado también de acogida, era el lugar en donde se realizaban las operaciones para preparar la momia del rey. Una avenida ascendente, semicubierta, enlazaba este templo bajo con el templo alto adosado a la pirámide. Este último era propiamente el templo funerario, ya que era allí donde se rendía la ofrenda cotidiana al *ka* del monarca, personificado en la estatua.

Durante el Imperio Nuevo, debido a la necesidad de ocultar la tumba separándola del lugar de las ofrendas al *ka*, los templos funerarios se edificaron en el límite de las tierras cultivables, en la orilla occidental del Nilo y frente a Tebas (*Uaset*), la entonces capital de Egipto.

La arquitectura de los templos egipcios, por extraña que nos pueda parecer al principio, es un fiel y coherente reflejo de las funciones que el propio templo debía cumplir. Primero como la morada de dios, y después como el divino receptáculo donde se desarrollaban las ceremonias que garantizaban la prosperidad y el equilibrio universal de las cosas (la *maat*), imprescindibles para la vida de Egipto.

La civilización que se desarrolló a orillas del Nilo, tres veces milenaria, estuvo siempre impregnada del misterio que le confería el hermetismo de sus arraigadas tradiciones. El hermetismo, la religión y la magia formaron el trinomio que dio a todo lo existente un misterioso sentido relacionado con lo divino y lo intangible. Reflejo de estas sobrenaturales influencias fue el símbolo. Egipto fue el país donde la simbología alcanzó sus cotas más altas. Casi todo lo relacionado con las fuerzas no controlables de lo imaginario tenía su representación simbólica, no siempre asequible a los no iniciados en los misterios de una intrincada religión.

Los templos encerraban, en sus estructuras arquitectónicas y en sus abigarradas y multicolores decoraciones, toda una serie interminable de ceremonias heredadas del

pasado que los sacerdotes de todas las épocas iban acondicionando a los nuevos tiempos, aunque sin perder nunca ni su auténtico significado inicial, ni la formalidad en lo esencial. Todo en consonancia con el carácter fuertemente conservador, de sincero arraigo en la tradición y en las costumbres ancestrales, que definió la forma de ser de los egipcios.

Es al arquitecto de Amenhotep III (xviii dinastía), Amenhotep, hijo de Hapú, a quien debemos la realización más clásica y pura del templo egipcio. Sin abandonar las concepciones solares emanadas de la antigua teología heliopolitana, Amenhotep, hijo de Hapú, implantó un nuevo canon en la arquitectura religiosa perfectamente identificado con el pensamiento teológico del sacerdocio tebano. La poderosa influencia de la que siempre gozó Ra, el sol, hizo que muy pronto se viese la necesidad de identificar a este dios demiurgo (creador) con Amón. Nació así el que sería desde entonces dios principal del imperio que empezaba a formarse. Amón-Ra es una conjunción aparentemente paradójica, pues mientras que Ra, como encarnación de la energía creadora de todo lo que vive, es fuente luminosa y regeneradora del equilibrio establecido, Amón, como su propio nombre indica, es el oculto, el misterioso e inaccesible dios que permanece escondido a la mirada de los mortales.

Amenhotep, hijo de Hapú, proyectó el templo del Ipet resut Imen («el harén del Sur de Amón»), a unos pocos kilómetros del gran templo de Amón en Karnak. Este imponente edificio, que se ubica en la actual ciudad de Luxor, tenía como finalidad primera el servir de estación de reposo a las barcas de la tríada de la familia divina (Amón, Mut y Khonsú) cuando en su desplazamiento anual, abandonando sus santuarios de Karnak, residían, durante un período de tiempo no inferior a diez días, en el Ipet resut. La salida procesional se celebraba durante la estación de la inundación y en el tiempo en que las aguas del Nilo alcanzaban su máximo nivel. Conocida como la fiesta del Opet, los actos, que se celebraban en medio de una gran participación popular, tenían como finalidad festejar el esperado retorno de Hapy (la crecida anual), marcando el comienzo del año laboral egipcio.

La nueva concepción del templo en sus partes esenciales se organizaba siguiendo un orden metódicamente establecido (Figura 25). Una puerta, flanqueada por dos masas trapezoidales que llamamos «pilono», daba acceso a un patio porticado descubierta, limitado por el propio muro del templo. A continuación, un segundo pilono servía de acceso a una sala cubierta soportada por columnas. Estancia débilmente iluminada por unos lucernarios cenitales, esta *sala hipóstila* era el preámbulo a las zonas más recónditas del templo que albergaban las capillas de las barcas sagradas y donde, al igual que en el gran templo de Amón en Karnak, sólo tenían acceso los sumos sacerdotes por delegación del faraón y los oficiantes de los ritos diarios de la ofrenda a la estatua del dios.

El templo, desde los pilonos hasta el santuario, decrece en altura y en iluminación. En el templo de Karnak, por citar al que podríamos llamar «templo de

los templos», Amón, *el oculto*, es totalmente inaccesible en su tabernáculo divino. El pueblo se contenta con apiñarse extramuros en aquellas solemnidades en que la barca del dios sale en procesión. Tan escondido permanece el dios, que incluso su cerrado tabernáculo (cuando es portado en andas) aparece semicubierto por un velo de lino blanco.

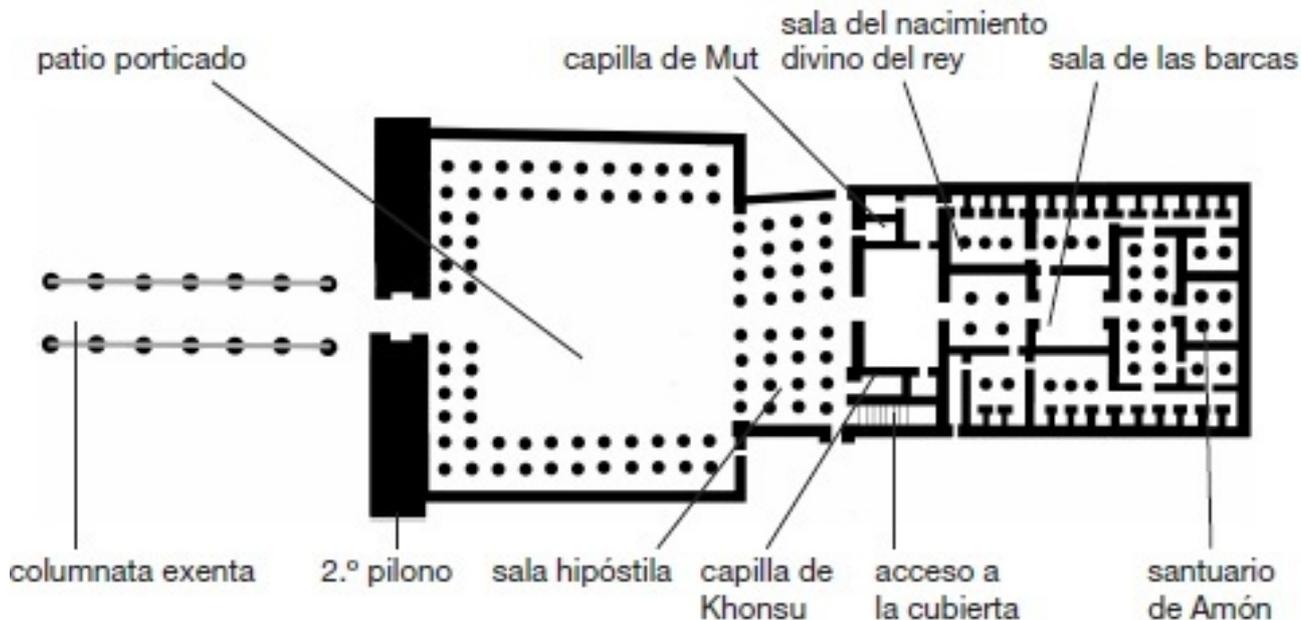


FIGURA 25. El templo de Luxor («el harén del Sur de Amón»), tal como lo concibió Amenhotep, hijo de Hapú (según reconstrucción en planta del autor). En una 1.^a fase, un primer pilono cerraba la sala hipóstila por su frente; tras la ampliación del templo con el patio porticado, un segundo pilono fue reducido (en su longitud), o quizá nunca terminado, ya que se decidió crear una columnata exenta que enlazaría con la avenida de esfinges en dirección al gran templo de Amón en Karnak. La sala de las barcas fue modificada por Filippo Arrideo (hermanastro de Alejandro Magno), quien construyó la actual capilla. En el santuario se depositaba la estatua de Amón-Ra.

Ahora ya disponemos de suficientes datos para poder explicar el cómo y el porqué del templo egipcio en sus líneas generales.

Una rápida visión del potente muro de adobe que cierra el conjunto de Amón de Karnak, como el de tantos templos existentes, permite la singularidad de su construcción.

Las hiladas de ladrillos no están dispuestas por capas horizontales, paralelas al suelo de apoyo, como aconsejan las normas de la buena construcción tendentes a asegurar una máxima estabilidad, sino que se muestran formando unas ondulaciones. Estas sinuosidades, de trecho en trecho, se ven cortadas por unas juntas continuas y rectas, pero inclinadas con respecto a la vertical, que marcan a su vez una nueva serie de ondulaciones. Descartada la idea de que tal disposición aporta una mayor trabazón de las hiladas (que, en la práctica constructiva, se consigue por otros medios), hay que buscar su auténtico significado en la motivación mística que dio origen a tan extraña, como atractiva, colocación de los materiales. Una vez más, hemos de despojarnos de nuestras actuales convicciones tecnológicas y sumergirnos de lleno en la mentalidad y el entorno de los antiguos egipcios. Sólo así entenderemos lo simple e

ingenioso de sus soluciones constructivas, altamente condicionadas por exigencias de tipo religioso. La respuesta a esta disposición en los muros de los templos se encuentra en el propio mito de la ordenación del mundo. Veamos el porqué.

El universo, según los egipcios, era un espacio limitado. El mundo conocido estaba rodeado, más allá de sus límites, por las tinieblas y las aguas primigenias de las que había surgido la tierra habitable, la iluminada por el sol Ra mientras recorría en su barca la bóveda celeste. El templo egipcio, dominio del dios, estaba de esta manera limitado, cerrado como una imaginaria isla, por las aguas hostiles del caos exterior. El templo representaba, por consiguiente, el centro generador del orden establecido, la fuente de regeneración de la vida que está rodeada, bajo amenaza constante, por las fuerzas del caos y el desorden inicial.

Las ondulaciones de los muros que encierran los templos (Figura 26) son una evocación de las olas de aquel mar primigenio del que surgió la vida por primera vez.

Estas olas vienen a entregarse a los pilonos de entrada del recinto, que son, a su vez, un claro símbolo de la primera doble colina en medio de la cual apareció el sol en un primer amanecer. Es en el recinto de Karnak donde mejor podremos comprobar la integración de esta simbología solar con la propia arquitectura de cierre del ámbito. En la puerta construida por Nectanebo I que cierra el conjunto sagrado por su lado este, las ondulaciones parten clarísimamente de las jambas de la entrada formando unas juntas de unión en absoluta simetría con el macizo de la puerta monumental. La alusión a que en el este está el horizonte del nacimiento del sol, y por lo tanto de la vida, no puede ser más clara.

Si el palacio es la residencia del rey de Egipto, el templo propiamente dicho es la casa de un dios, que, en el caso de Amón, es llamado en las escrituras «rey de todos los dioses». En consonancia con su divina dignidad, la casa de dios es toda la tierra conocida, de la que el centro es el propio país del Nilo. Ello explica que los techos de los templos estén pintados de un azul intenso tachonado de estrellas amarillas, porque el techo de la tierra de Egipto (dominio del dios) es la propia bóveda celeste. En cuanto al suelo de Egipto (llamado por los antiguos *ta kemet*, «la tierra negra») es el fértil y negro limo dejado por la inundación, del que brotarán los tallos de la nueva cosecha. El aspecto troceado que adopta esta tierra húmeda cuando empieza a secarse se asemeja a un gigantesco puzzle formado por los irregulares terrones del limo cuarteado. Pues bien, idéntica forma tienen las losas irregulares de los pavimentos en los templos egipcios. Son una reproducción pétreo de la propia tierra de Egipto en su estado más prometedor, cuando está preparada (tras retirarse las aguas) para fecundar las simientes.

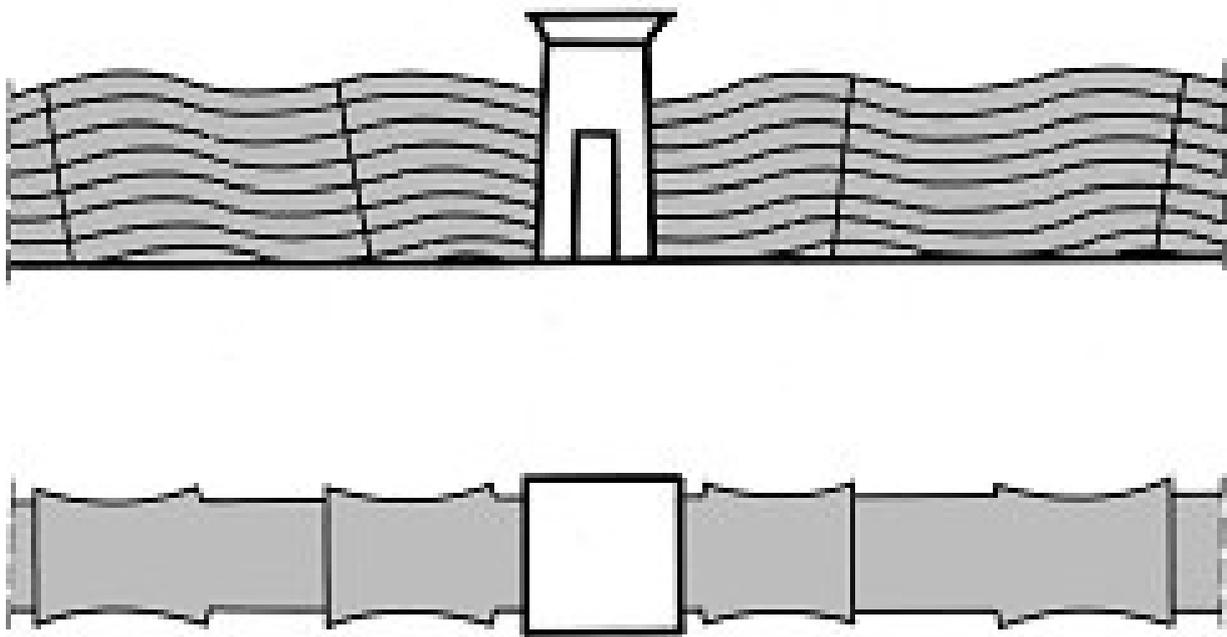


FIGURA 26. **a.** Vestigios del muro que rodeaba el templo de Luxor. **b.** Esquema (exagerado) en planta y alzado de las diferentes hiladas que conforman las «olas» del mar primigenio. Recinto de Amon-Ra en Karnak.

Mucho más barato, fácil y rápido hubiese sido dotar a los suelos de un pavimento compuesto por losas rectangulares o cuadradas, pero no se hubiese cumplido el simbolismo exigido. Si nos fijamos en el suelo del lado este de la gran pirámide de Keops (Figura 27 a), veremos unas losas de basalto negruzco, últimos vestigios del

templo alto adosado a la pirámide. Estas losas del pavimento imitan, tanto en su desordenada forma como en su color, la tierra negra cuarteada tras la inundación. Idéntica disposición de esta durísima piedra, que es el basalto de Abuzabal, la encontramos también en el templo alto del rey Sahuré en Abusir (v dinastía). Pero, sin embargo, en el templo del valle del faraón Kefrén (Figura 27 b), verdadera maravilla de la arquitectura del Reino Antiguo, nos puede llamar la atención el hecho de que el pavimento esté hecho de losas irregulares, como los anteriores, aunque esta vez el negro y duro basalto ha sido sustituido por el ¡blanco y blando alabastro! ¿Qué ha pasado? ¿Se puede atribuir esto a un cambio de moda en la ornamentación de la arquitectura religiosa? No, en absoluto; miremos con atención el resto de esta inmensa sala en forma de «T» invertida. En la base de los muros de granito rosa de la mitad oeste de la sala se abren unas oquedades rectangulares que servían para encajar estatuas del rey muerto y divinizado. En la parte superior de los mismos muros y en su encuentro con las losas del techo se abrían unas escotaduras cenitales que dejaban pasar haces de luz dirigida directamente contra el suelo, gracias a la forma biselada de los lucernarios. El efecto escenográfico estaba servido, ya que la luz, al reflejarse contra el blanco pavimento, incidía de abajo hacia arriba, difusa, sobre las estatuas sedentes del faraón produciendo un fantasmagórico y sobrenatural efecto. Imaginémonos la estatua de Kefrén (esculpida en durísima diorita listada) del Museo de El Cairo destacándose en una arquitectura tan limpia como la de esta sala y bajo el efecto de una iluminación invertida. Aquí se supeditó el color negro al blanco más reflectante, ya que así lo exigía el objetivo perseguido; se cambió la escala de valores requerida por la tradición, pero sólo en parte, ya que el recorte de las losas seguía evocando el suelo de la tierra negra, el suelo del palacio y templo del dios Kefrén, el suelo de Egipto.





FIGURA 27. **a.** Losas de basalto en el pavimento del templo alto de Keops, en Guiza. Al fondo la base de su pirámide. **b.** El pavimento de calcita del templo bajo de Kefrén. En la parte superior del muro de la derecha se aprecian las escotaduras por donde la luz iluminaba las estatuas encastadas en los huecos del suelo.

En la arquitectura religiosa egipcia, siempre existió una íntima e inseparable relación entre material, forma y función.

Esta puesta en escena del verdadero carácter del templo se completa, ya en el Imperio Nuevo, con los haces de columnas que, adoptando las formas vegetales de los árboles y plantas que crecen en Egipto, surgen del suelo terroso para sostener el cielo, que es el altísimo techo del templo egipcio. Ahora se justifican las dimensiones de los templos del Nilo, pues mientras los clásicos (griegos y romanos) construyeron según un canon hecho a escala de los hombres, los egipcios construyeron a escala de los dioses.

La sala hipóstila del templo de Amón en Karnak encierra en su interior una serie de mensajes, sutilmente expuesta, que explicaremos a continuación.

Como es sabido, este regio aposento tiene unas dimensiones verdaderamente descomunales. Nada menos que ciento dos metros de ancho por cincuenta y tres metros de largo, según su eje principal que va de este a oeste. Un total de treinta y cuatro gigantescas columnas componen este auténtico bosque pétreo que eleva su techo, en el tramo central, a veintitrés metros de altura. Esta inmensa estancia de los dioses fue construida en, por lo menos, dos etapas. La parte norte se debe a Sethy I, mientras que la parte sur, siempre a contar desde el pasillo sobreelevado central, parece ser obra de su hijo y sucesor Ramsés II, que, sin duda, terminó la decoración total. Cabe la posibilidad, no probada, de que las doce (en un principio fueron catorce) columnas que componen la parte central, más alta, se debieran a Amenhotep, el hijo de Hapú, por su extraordinaria semejanza con las columnas exentas que había proyectado en el vecino templo de Luxor. Es probable que, tras la construcción del tercer pilono, Amenhotep III decidiese encargar a su arquitecto la avenida de dos filas de siete columnas, repitiendo la feliz solución operada en el templo del harén de Amón. Sea como fuere, el caso es que aprovechando la extraordinaria altura en que se sitúan los capiteles papiriformes de estas columnas, Sethy I decidió la construcción de dos alas laterales de menor altura. De este modo, el desnivel producido en los techos permitiría la entrada tamizada de la luz cenital a ambos lados del pasillo central, mediante unas aberturas verticales cinceladas en la piedra a modo de celosía (Figura 28). La idea adoptada exigió la labra de colosales arquitrabes de ¡setenta toneladas de peso!

Esta sala hipóstila, la mayor construida en piedra de todo el mundo, ha sido fuente de numerosos estudios de diversa naturaleza. La zona central, por donde pasaban las procesiones rituales en esta arquitectura de tránsito, presentaba una iluminación muy intensa en comparación con la penumbra reinante en las alas laterales de este espacio único. Penumbra que se oscurecía a medida que nos alejamos de la vía procesional central. La diferencia lumínica en tan vasto ámbito

cubierto parece responder a dos claros objetivos del proyecto inicial. En primer lugar, y con una intención elemental, se pretendió iluminar (en contraste con la penumbra misteriosa del resto) el recorrido lineal en que se desarrollaban las procesiones. La otra finalidad buscada corresponde a otro tipo de lectura mucho más mística, muy en consonancia con la función cosmogónica del propio templo.

Relacionada con esta segunda finalidad, resulta sumamente interesante la interpretación dramática que de esta sala hace Pierre Gilbert^[26], interpretación que resumimos a continuación con alguna aportación propia.

Con las desastrosas consecuencias del caos generalizado que siguió al final de la VI dinastía y, posteriormente, con la ocupación del suelo egipcio por los hicsos, se hizo imprescindible una recapitulación de la situación que permitiese abordar el futuro con un cierto optimismo. Urgía adoptar las medidas pertinentes para que nunca más se repitiesen los desastrosos efectos que a punto estuvieron de terminar, de forma traumática y para siempre, con una civilización más que milenaria.

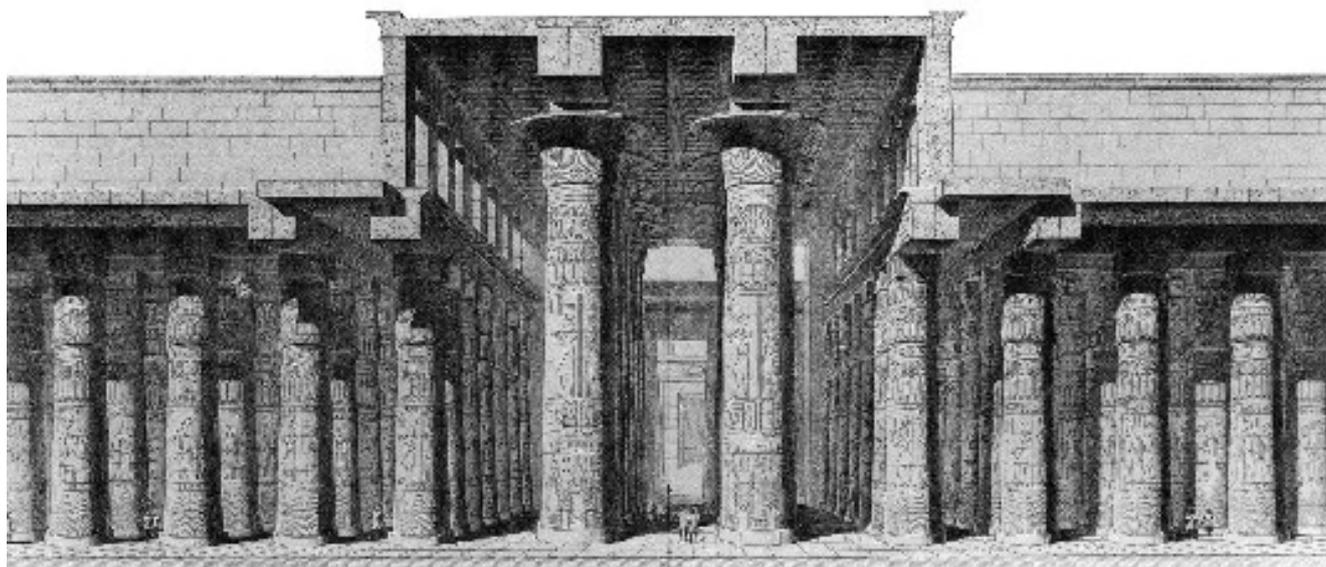
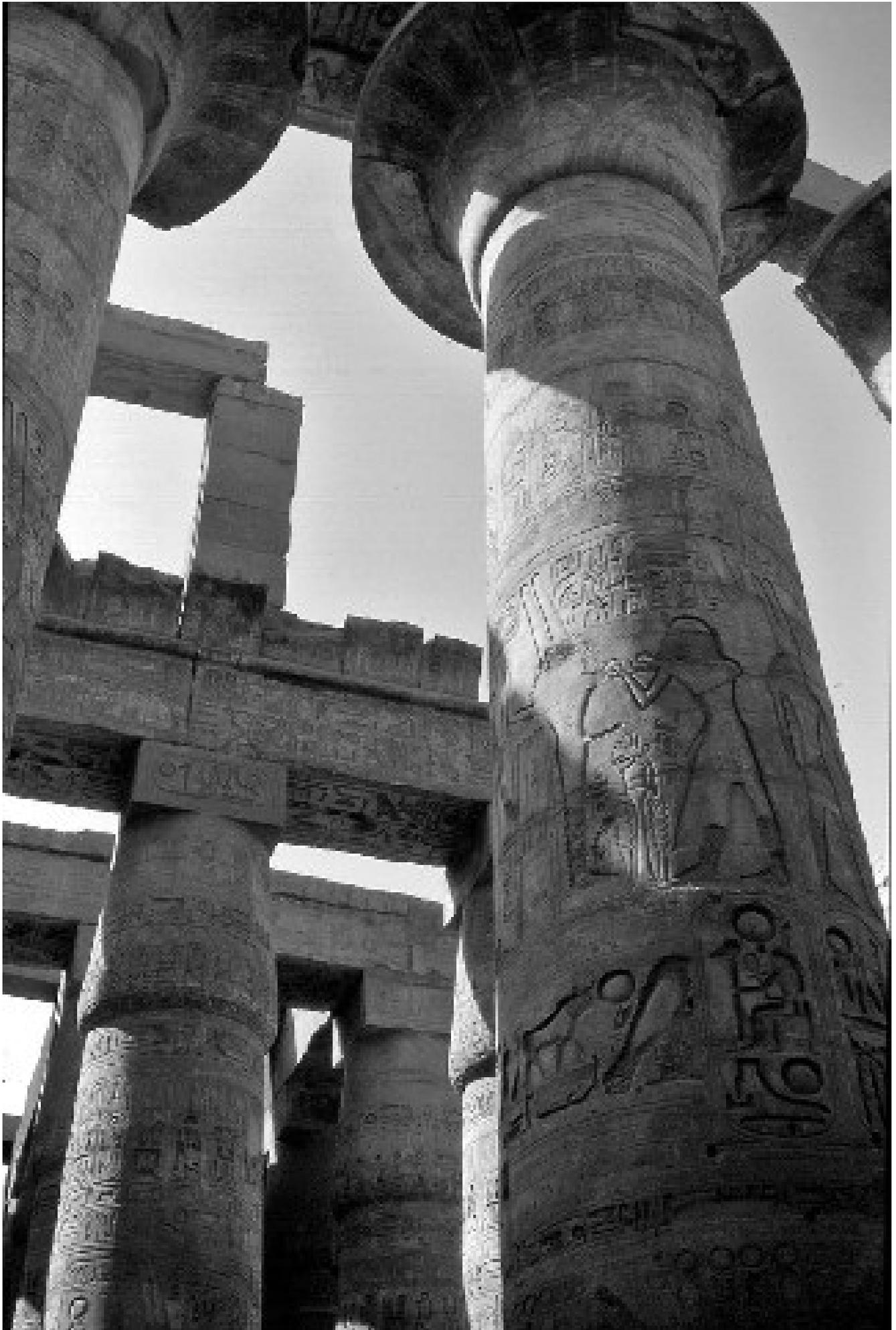


FIGURA 28. Sección de la gran sala hipóstila del templo de Amón en Karnak, según la obra *Description de l’Egypte*.

La creación de un imperio parecía la solución adecuada; así, al mismo tiempo que las fronteras de Egipto se dilataban hacia todos los puntos cardinales, también afluirían las riquezas, en forma de tributos exigidos a los países conquistados, tan necesarias a un nuevo Egipto en expansión. Este magno proyecto de conquistas fue llevado a feliz término por los faraones guerreros de la XVIII dinastía, principalmente por Tutmés III, auténtico artífice de la creación del Imperio Nuevo. Pero, ya al final de la dinastía y cuando el Doble País se encontraba en la cima de su mayor poder y prestigio internacional, la indolencia de un joven y místico faraón, Amenhotep IV (Akhnatón), a punto estuvo de costarle a Egipto un nuevo descalabro de insospechadas consecuencias. El retorno a la normalidad, y el intento de restablecer una situación perdida y añorada, fue la principal misión que se impusieron los

faraones de la XIX dinastía, especialmente Sethy I y su hijo y sucesor Ramsés II.

Es en este momento histórico cuando tiene lugar la construcción de la gran sala hipóstila de Karnak. Los altos capiteles de la nave central, colosal transposición en piedra de papiros abiertos, están fuertemente iluminados, en contraste con los capiteles cerrados del resto de las columnas que se pierden en la creciente oscuridad de la distancia (Figura 29). El sol es el que opera el milagro en este espacio. Los papiros buscan su luz y se abren para recibir con plena intensidad la caricia de su calor. Por el contrario, donde no llega en su brillo la potencia de Ra todo aparece como adormecido. Es la afirmación de la luz sobre la oscuridad, de la vida sobre la muerte.



Los hombres pasamos mucho más tiempo preparando los momentos felices, esperando la felicidad, que disfrutándola cuando llega. En esta batalla por conseguir la victoria de la luz sobre la oscuridad, es más importante insistir en la aspiración del deseo que en el éxito final. Por esta razón, es mejor la esperanza que la realización consumada. Todo encaja en el sentimiento de aquellos egipcios, y ello explica que haya más columnas cerradas que columnas abiertas, porque las columnas a capitel cerrado son la esperanza de un mañana; decenas de esperanzas para decenas de auroras futuras. En tiempos difíciles para Egipto, era preferible la promesa de tiempos mejores que la realidad incierta, efímera y pasajera.

Cuando en un pasado esplendoroso, Egipto había conseguido edificar la pirámide de Keops, y tantas otras maravillas que admiraron a cuantos las vieron, se hacía demasiado pesimista la idea de pensar que todo aquello se había terminado, que nunca más sería posible aspirar a la inalcanzable perfección y resignarse a vivir con la nostalgia de otros tiempos que nunca volverían. Sethy I y Ramsés II parece que así lo comprendieron, y decidieron dar a Egipto una nueva esperanza de realidad futura. Este sentimiento es el que se plasma en la sala hipóstila de Karnak, en piedra y para siempre, para que no se olvide... Pero, indefectiblemente, todo en la vida tiene un principio y un final. Ramsés II, a pesar de sus victorias militares, de los magníficos monumentos ofrecidos a su padre Amón-Ra y la leyenda creada gracias a su prestigio personal, tan sólo consiguió prolongar la agonía de un pueblo que había sido brillante como ninguno, pero cuyo fulgor se apagaba de manera irremisible.

Este recinto hipóstilo encierra muchas más claves que es necesario conocer si queremos entender el milenario mensaje de sus muros. Las paredes nos hablan con intención evidente, basta sólo que prestemos toda nuestra atención si no queremos perder su significado. Ese significado semioculto que, por el arte de la magia y el símbolo, operaba el milagro de transformar las imágenes en realidades palpables.

El templo egipcio es un todo en sí mismo. Pero, a su vez, cada parte integrante ha sido sacralizada por separado, desde los cimientos (cuando se enterraron los depósitos de fundación) hasta los últimos remates de sus pilonos. Cada complemento arquitectónico o decorativo posee su propia personalidad y su propio nombre. Son partes «vitales» (con vida propia) comparables a las partes del cuerpo humano, en el que cada músculo, hueso o vaso sanguíneo cumple una función determinada para, en su conjunto, formar la armónica unidad de una persona. Si avanzamos en el tiempo y en la historia, también encontraremos una herencia de esta forma de sentir en nuestras catedrales góticas: cada clave de bóveda, gárgola o campana solía tener su nombre y su bendición particular. Los diferentes gremios artesanales habían contribuido a su construcción, y esas muestras de piedad, aparentemente aisladas, conformaban un todo, la catedral, que se iba engrandeciendo con nuevas aportaciones, capillas, imágenes... El monumento se enriquece con estas aportaciones y se convierte en un precioso archivo, que es su propia historia y parte de la historia de los hombres que lo

erigieron.

Permanezcamos un poco más en esta sala hipóstila de Karnak. En la pared oeste de la zona norte (la construida por Sethy I), vemos grabadas las barcas sagradas que salen del templo para dirigirse al «harén del Sur» (el actual templo de Luxor), durante la celebración anual de la fiesta del Opet. En la época de la XIX dinastía, el recorrido de las barcas-capilla en su espiritual peregrinaje se hacía por vía fluvial. Portadas primero en andas por los sacerdotes, tras sobrepasar los pilonos, arribaban al embarcadero para ser instaladas en las suntuosas embarcaciones que las conducirían, río arriba, a su cercano destino. El regreso, tras la conclusión de los festejos, se hacía por tierra. Ya en la dinastía anterior, la reina Hatshepsut había dispuesto, en la avenida que unía los templos de Karnak y Luxor, no menos de tres capillas para que los portadores pudiesen descansar, y las barcas recibir la devoción de un pueblo que sólo en contadas ocasiones tenía acceso a tan augusto cortejo. Al regresar, la entrada de las barcas al templo de Amón se hacía por la puerta lateral sur, punto de enlace con la avenida de esfinges paralela al Nilo. Las barcas cruzaban la mitad de la sala hipóstila y luego eran depositadas en el santuario, la parte más recóndita y oscura del templo.

Junto a la puerta de salida están plasmadas las barcas en un magnífico altorrelieve, mientras que en el lado sur de la misma sala, en la pared cercana a la puerta por donde se accedía de regreso, aparecen nuevamente las barcas, pero esta vez grabadas en relieve inciso. Existe una marcada intención de resaltar, mediante variaciones de la misma técnica del bajo relieve, todo el profundo significado de la ceremonia representada. Cuando las barcas «salen» del templo, su descripción gráfica también «sale» de la pared gracias al altorrelieve. La magia de la imagen actúa de elemento potenciador para fijar los conceptos figurados. Por el contrario, cuando las barcas «entran» en el recinto sagrado, también sus imágenes «penetran», se meten, en la pared mediante el bajo relieve inciso. Nuevamente el arte se pone al servicio de una función religiosa perfectamente definida y entendible.

EL MISTERIO DE LAS TUMBAS INACABADAS

Las tumbas egipcias, en su casi totalidad, tienen una característica común que perdura a través de las diferentes épocas: están inconclusas, nunca llegaron a terminarse del todo. Este hecho, a la vez tan singular como sorprendente, no parece haber despertado suficientemente la atención de los estudiosos.

Muchos guías turísticos explican que tales procesos de ejecución, abandonados en sus diversas fases, fueron intencionadamente interrumpidos para que la posteridad, o sea nosotros, pudiésemos seguir paso a paso el desarrollo de la obra artística. Para el turista medio, ávido de emociones en suelo egipcio, esta última explicación puede resultar no sólo atractiva, sino motivo añadido de admiración hacia los antiguos artesanos. Pero la evidente realidad echa por tierra este pueril razonamiento. Lo último que desearía el propietario de una tumba, y ello sería válido desde la pirámide real hasta la cámara mortuoria más pobre, es que su sepulcro, sellado tras los funerales del entierro, fuese revisitado. Incluso las capillas anexas, abiertas al culto, lo eran sólo para los familiares y sacerdotes que rendían la cotidiana ofrenda funeraria. No existió nunca ninguna intención pedagógica, por parte de los viejos egipcios, en enseñarnos la ciencia y el arte relacionados con la muerte.

El argumento esgrimido en el mundo de la egiptología, por la mayoría de los autores que ha tocado el tema, consiste en atribuir la no terminación de las construcciones funerarias, o de su decoración, a la falta de tiempo por muerte prematura del propietario. Es lógico que en muchos casos fuera éste el motivo de la precipitada interrupción de los trabajos. Pero ello no concuerda con la realidad constatada en la práctica totalidad de las tumbas pendientes de terminación. Al principio, yo mismo daba por buenas las razones argüidas por gran parte de los científicos en lo tocante al fenómeno de las tumbas inacabadas. Pero con el paso del tiempo, nuevas observaciones personales hicieron tambalear mis primeras suposiciones.

Cuando se accede al laberinto de salas que constituye la magnífica tumba menfita del visir Mereruka y su familia, uno no puede menos de preguntarse: ¿por qué una mastaba de tales dimensiones,^[27] con una estructura interna perfectamente terminada y con la práctica totalidad de las paredes esculpidas con tan exquisitos bajorrelieves, dispone, no obstante, de pequeñas partes con escenas apenas esbozadas en las que sólo se adivina la temática planteada? La misma pregunta se repite, una y mil veces, cuando se visitan otras tumbas del Reino Antiguo, o cuando se contemplan las escenas pintadas en las paredes de los hipogeos tebanos del Imperio Nuevo (Figura 30 y fotos 3 y 4 del pliego).

La falta de decoración afecta generalmente a inscripciones o composiciones temáticas no imprescindibles a la función mágico-religiosa que debía cumplir la

tumba. Recordemos que esta importante función consistía en ser una vivienda de eternidad para el *ka* del muerto que en ella reposa, asegurando, al mismo tiempo, su supervivencia en el Más Allá mediante las ofrendas alimenticias. Pero ¿cómo se alimentaba el *ka* y de qué manera le podían llegar las ofrendas? Pues, básicamente, por donación directa de los familiares y sacerdotes del *ka* (*hemu ka*), o bien con intervención de la magia, que transformaría las ofrendas pintadas sobre las paredes del sepulcro y su capilla en alimentos tan asimilables como los colocados sobre las mesas. En realidad, lo que se establecía era un flujo espiritual de energía vital. El *ka* de los alimentos (todos los organismos vivos, por propia definición, contienen su propio *ka*) era absorbido, consumido, por el *ka* del muerto. La ofrenda funeraria, como comunicación espiritual que el oferente dirigía al ser desaparecido, era una auténtica oración en su forma más sublimada y, al mismo tiempo, más beneficiosa.

La mesa de ofrendas, generosamente surtida, junto a la escena del transporte del ajuar a la tumba por los amigos y familiares del difunto, así como ciertos ritos practicados a la momia, no suelen faltar casi nunca ni suelen estar inconclusos en sus partes fundamentales. Se imponía, por tanto, una jerarquía en los motivos representados en las casas de eternidad, que únicamente varió cuando ciertos cambios del ritual religioso así lo impusieron.





FIGURA 30. **a.** Bajorrelieve en la mastaba del visir Ptahhotep (v dinastía). Mientras que la figura del portador de papiros (a la izquierda) está terminada, las figuras del resto de personajes sólo han sido resaltadas del fondo de la pared. **b.** Tumba tebana de Shuroy (TT 13, XIX dinastía). Aquí el trabajo se interrumpió de forma radical. Una imaginaria línea vertical divide una escena, totalmente terminada en todo su colorido, de otra en la que tan sólo han sido esbozadas, en rojo, las siluetas de las figuras que completan la decoración de esta pequeña sepultura.

Podemos empezar a comprobar lo anterior en la tumba del visir y gobernador de Tebas, Ramose (TT 55). A este alto dignatario de la corte de Amenhotep III (finales de la XVIII dinastía) le tocó vivir luego uno de los más apasionantes y tumultuosos momentos de la historia egipcia: la revolución político-religiosa materializada por el hijo y sucesor de Amenhotep III, Amenhotep IV (Akhnatón). La aceptable calidad de la caliza en que Ramose excavó su tumba hizo posible que en una pared entera se esculpiesen delicados bajorrelieves que, por su tipología, corresponden al inicio de la decoración de la sepultura, es decir, a la época del más puro y ortodoxo arte tebano del tiempo de Amenhotep III, cuando nadie cuestionaba la todopoderosa majestad de Amón como rey de todos los dioses. En dicha pared el escultor ha fijado, con todo lujo de detalles, no sólo la belleza de los rostros de los hombres y las damas invitados al banquete funerario, sino también los vestidos y adornos que portaban aquellos aristócratas del período más refinado de la civilización egipcia. En el lienzo del muro izquierdo de la sala (mirando hacia la entrada) asistimos a una lista completa de las ofrendas y, justo al lado, a la purificación de la efigie de Ramose, probablemente su estatua. La parte derecha presenta una visión distinta del habitual banquete funerario, ya que los invitados, allegados personajes que constituyeron la élite social de su tiempo, aparecen sentados por parejas, y no agrupados por sexos como en la mayoría de las representaciones tumbales. Entre estas parejas están los padres de Ramose notablemente idealizados, según la costumbre del Imperio Nuevo, aunque demasiado jóvenes y guapos (Figura 31 y fotos 5 y 6 del pliego).

En un lugar prominente del registro superior aparece un personaje que las inscripciones identifican con Amenhotep, hijo de Hapú, el célebre arquitecto real que, en tiempos de los Ptolomeos, fue divinizado junto a otro arquitecto no menos famoso y legendario, Imhotep. Por cierto, cuestión apasionante por estudiar y nueva incógnita planteada: bajo el sillón del arquitecto, figura sentada en el suelo una mujer muy joven, probablemente adolescente. Históricamente, no nos consta ningún matrimonio de Amenhotep ni, consecuentemente, la paternidad o probable adopción de ninguna hija. ¿Quién puede ser la misteriosa damita en cuestión? Quizá algún día, nuevos hallazgos arqueológicos nos darán la respuesta.

Como hemos visto, al empezar la decoración de la tumba se dio prioridad al aporte de la ofrenda funeraria, mediante detalladas listas de alimentos, cosméticos y tejidos de lino (en egiptología las llamamos «menú pancarta»). Justo en el momento en que se completaba la decoración de esta pared esculpida, tuvo lugar un hecho histórico que conmocionó a la sociedad egipcia. Ocurrió que Amenhotep IV, que ya era el corregente de Amenhotep III, adquirió de pronto una influencia decisiva. Ello

quizá pudo ser debido a la muerte de su padre, permitiéndole reinar en solitario sobre las Dos Tierras de Egipto. Lo cierto es que de forma brusca se cambió el estilo de decoración de la capilla. El escultor de los relieves debió de sentirse muy mal al tener que interrumpirlos, y no quiso abandonar su trabajo sin introducir un toque definitivo. Sustituyendo el cincel por un pincel, pintó de negro los ojos de las figuras; el efecto (a falta de la pintura total) estaba logrado, ya podía dejar, más tranquilo, la inacabada obra.

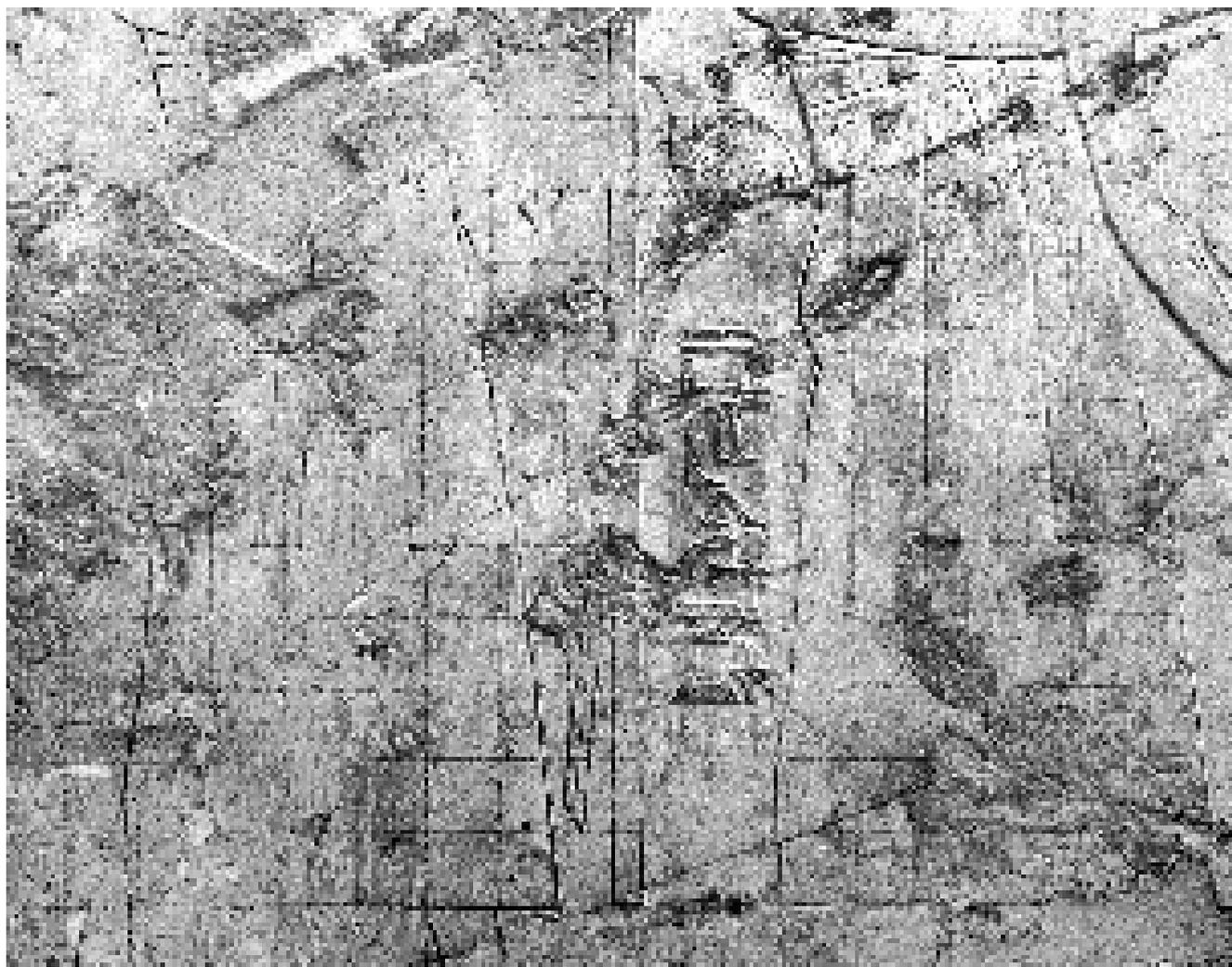


FIGURA 31. Los padres del visir Ramose (TT 55).

En la pared opuesta asistimos, en un solo metro cuadrado, al inicio de un bajorrelieve que muestra todas las facetas del trabajo, desde el reticulado inicial de preparación del dibujo hasta el rebaje del fondo de la pared. Lo más interesante de la nueva decoración es que responde a la nueva estética (que llamamos «amárnica») creada por el mismo rey Amenhotep IV (Akhnatón). En ningún otro lugar de Egipto podemos comparar, de manera tan directa, los dos estilos. El estilo ortodoxo amoniano, sobrio, fino y sumamente elegante, opuesto al no menos elegante, pero mucho más realista y revolucionario (en todos los sentidos) que impuso el nuevo

monarca.

En el mismo muro, los soberbios dibujos que nos muestran a Akhnatón junto a Ramose, tampoco se culminaron en bajorrelieve (Figura 32). Posiblemente, durante su ejecución, Akhnatón se trasladó con su corte a la nueva ciudad de Akhetatón, y los trabajos de la tumba quedaron nuevamente interrumpidos. No nos consta que Ramose iniciase los trabajos de otra sepultura en la nueva capital, y, por otro lado, el resto de la decoración de la sala (concretamente la pared lateral situada entre las dos anteriores), presenta un nuevo enigma. En toda la banda superior de la pared (la inferior permanece sólo enyesada) se desarrolla, en dos registros superpuestos, la procesión que transporta el ajuar funerario de Ramose a la tumba. La escena, pintada con vivos colores, bien merece un doble comentario de naturaleza distinta: la puramente funcional y la que podríamos denominar mágico-descriptiva, esa intención oculta que siempre subyace en las pinturas tebanas.



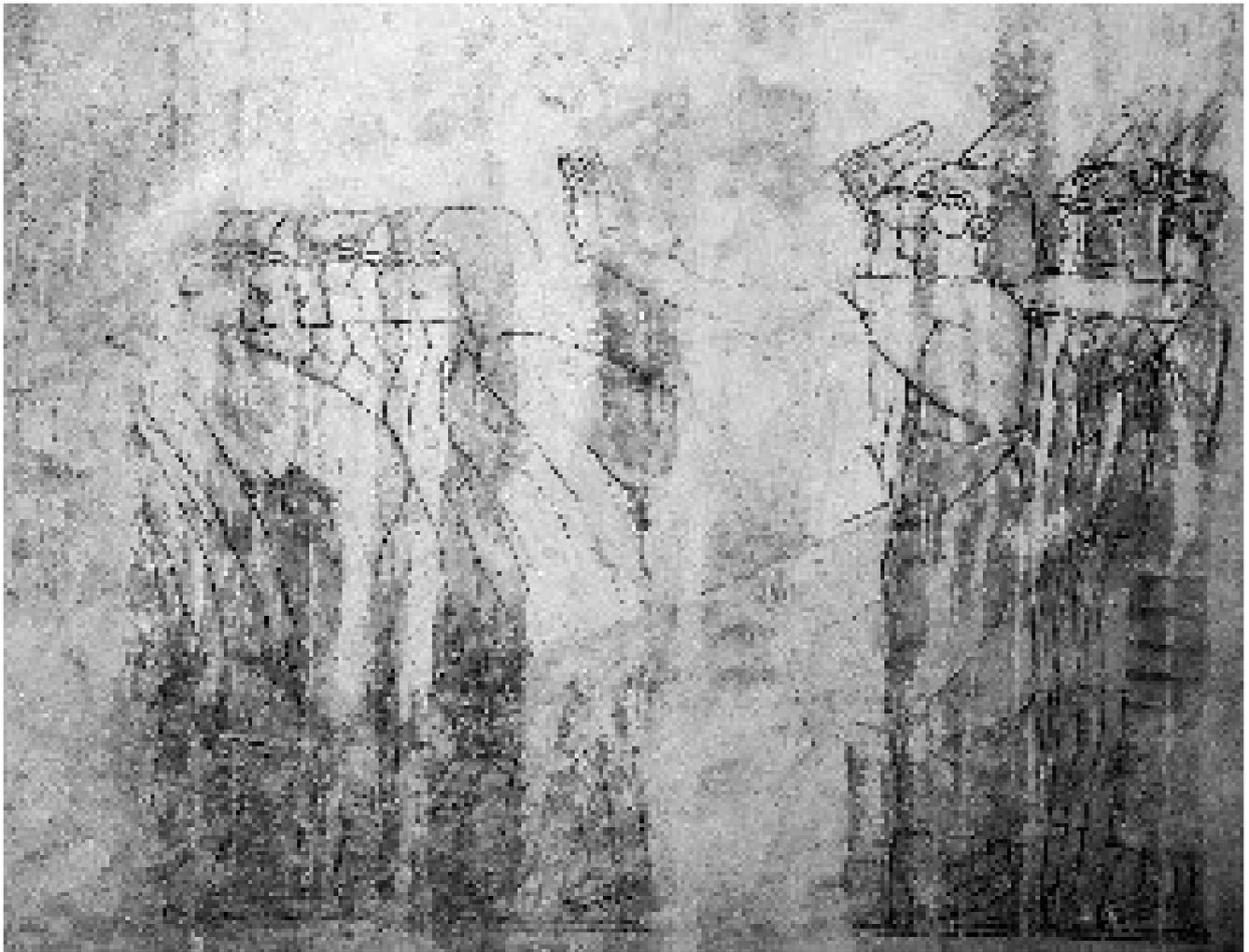


FIGURA 32. **a.** Bajorrelieve esbozado sobre la cuadrícula de encaje. Tumba del visir Ramose, en Tebas. **b.** Egipcios, asiáticos y nubios se inclinan ante Akhnatón.

Cabe la posibilidad de que esta escena fuese pintada cuando Ramose decidió definitivamente terminar la que debía ser su morada eterna, al reinstaurarse la ortodoxia amoniana, tras el fallido sueño renovador de Akhnatón. Lo ignoramos, aunque también es probable que las pinturas, ejecutadas conforme al canon clásico anterior a la herejía, se hicieran justo antes de los dibujos amárnicos de la pared contigua. Esta última opción parece más verosímil, porque, a pesar de que se prohibió todo lo relacionado con el faraón hereje tras su desaparición, la sensualidad de la nueva estética tuvo una marcada influencia en todo el período ramésida posterior. Sin embargo, aquí, en la procesión de Ramose, no se aprecian ni esa dulzura de formas ni la potenciada esbeltez de las figuras, características ambas del estilo de Amarna. Pese a ello y a presentar un cierto hieratismo, los personajes pintados son muy bellos en forma y colorido. El tema en sí mismo era lo importante. Realizadas en la primera fase las ofrendas al *ka* del muerto, faltaba la representación formal de todo aquello que Ramose necesitaría en la otra vida. Con la procesión funeraria se daba obligado cumplimiento a esta exigencia espiritual. Lo primordial ya constaba en la tumba. Lo demás, lo que podríamos llamar «prescindible», nunca se llegó a plasmar.

En cuanto al significado mágico de las formas, si nos fijamos en el registro

inferior de la pintura, veremos una sucesión de hombres que portan el mobiliario y los enseres privados de Ramose a su lugar de descanso eterno. Sus sandalias, sus útiles de escribir, cofres con ropa, la cama con su reposacabezas, su sillón favorito y su «neceser» con todo aquello que precisará para su aseo personal. Como oponiéndose a esta marcha, paradas y con los brazos levantados, un nutrido grupo de plañideras llora desconsoladamente tan irreparable pérdida. Sus cuerpos, pintados con un ocre amarillo, contrastan armoniosamente con el azul pálido de sus vestidos de lino anudados bajo sus desnudos senos. Las negras y rizadas pelucas dan el contrapunto idóneo a la composición (Figura 33).

Tan sólo una niña con su pelo natural repartido en bucles, pero en idéntica actitud de dolor, aparece completamente desnuda, creando un contraste cromático de indudable belleza. Lo más interesante es que tres de las plañideras, dando la espalda al resto del grupo, también levantan sus brazos en la actitud ritualizada de arrojar sobre su cabeza arena del suelo. Los brazos opuestos y levantados conforman, de manera inequívoca, el signo jeroglífico que designa la palabra *ka*^[28]. Ahí está el mensaje principal. La pintura, de pronto, es mucho más que eso: es un mensaje jeroglífico de fácil lectura, pero simulada. Nos está diciendo que es al *ka* de Ramose a quien se destinan los objetos representados, y es al *ka* de Ramose a quien se dirigen las dramáticas plegarias de las plañideras.



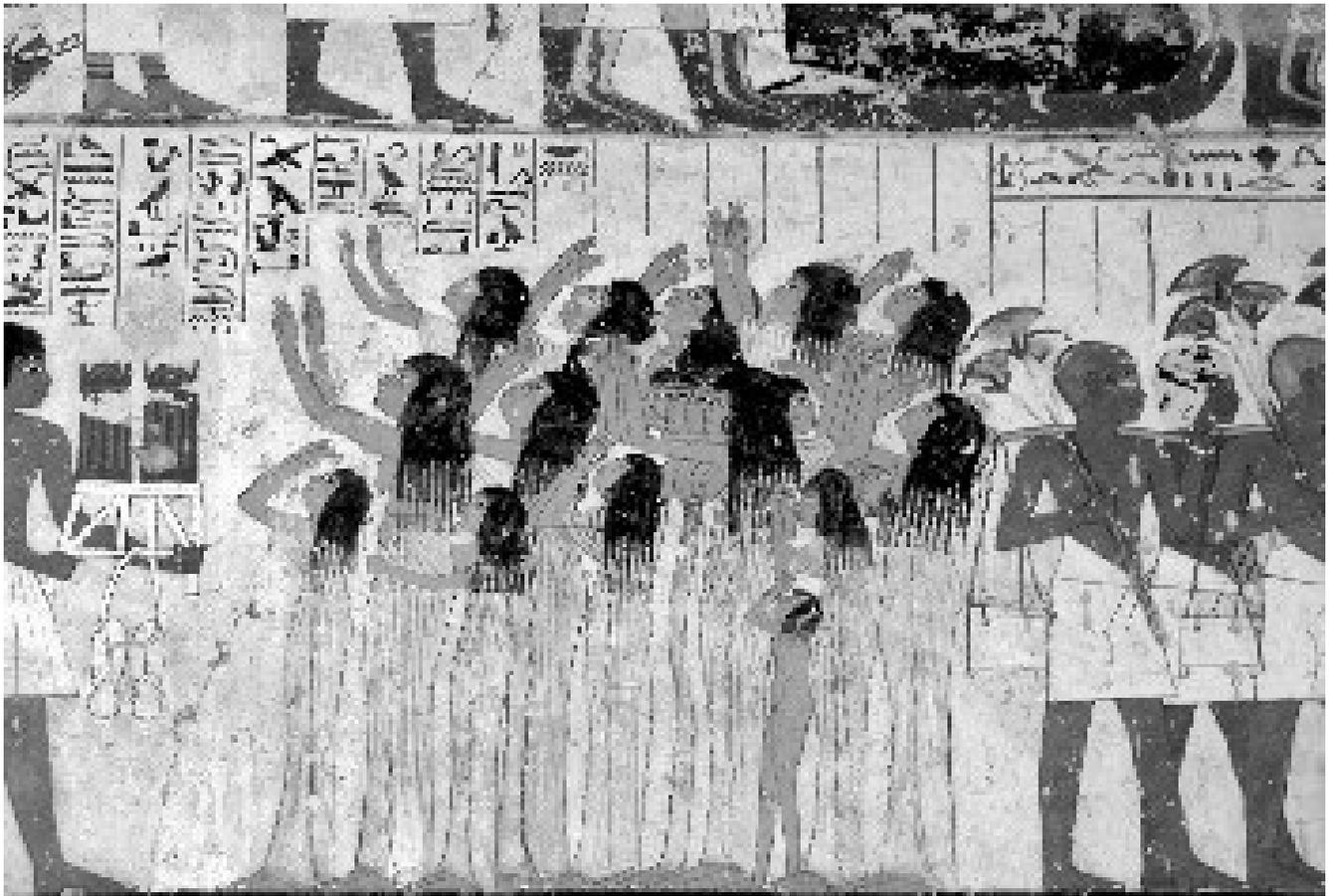


FIGURA 33. Procesión funeraria en la tumba de Ramose. Pared pintada de la capilla, lado sur.

Arriba, en el registro superior, los bueyes tiran de los trineos, sobre los que aparecen dos catafalcos ricamente decorados. El mayor contiene el sarcófago con la momia de Ramose; el más pequeño, las entrañas momificadas del visir. Justo delante, sobre un trineo más pequeño, vemos una enigmática forma casi ovoide pintada de negro. Es el *tekenu*, como rezan las inscripciones, pero cuyo misterioso significado todavía se nos escapa. Para algunos egiptólogos este informe paquete contiene los restos, considerados sagrados, de los materiales utilizados en la momificación del cadáver, aunque no deja de ser una especulación. Una vez más, todo lo relacionado con la industria de la muerte y la conservación de los cuerpos nos está, de momento, vedado, ya que los secretos rituales del embalsamamiento sólo se transmitían, por los oficiantes, de padres a hijos y no se describían ni se representaban.^[29]

En la tumba de Ramose las ausencias decorativas se pueden justificar por los irregulares acontecimientos históricos de la época. Cabe la posibilidad de que Ramose nunca se enterrara en esta tumba, ya que lo primero que hubiese tenido que hacer es volver a grabar de nuevo los nombres de Amón que el furor iconoclasta de Akhnatón había mandado martillar.

No todas las tumbas tebanas eran construidas bajo encargo por sus futuros ocupantes. Como ya intuyó Gaston Maspero, existió desde siempre una auténtica industria de la muerte, que no sólo fabricaba el equipamiento fúnebre necesario: sarcófagos, máscaras funerarias, *ushebty*^[30] y amuletos para el último y definitivo

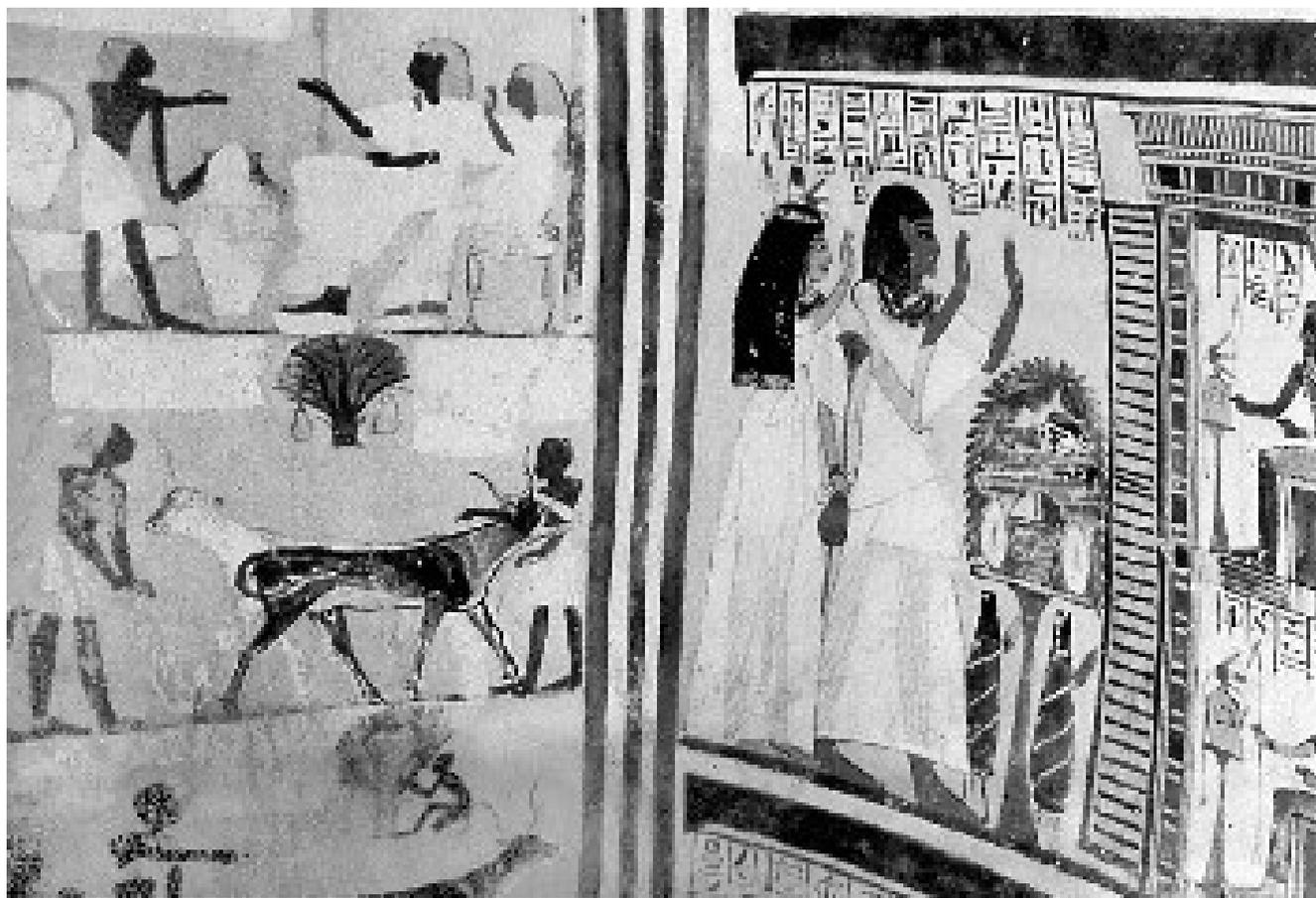
viaje, sino que ampliaba sus servicios a la construcción y decoración de tumbas que se ponían a la venta una vez «terminadas». Lógicamente estas tumbas estándar, por llamarlas de alguna manera, no podían terminarlas en sus últimos detalles. Se pintaban las escenas imprescindibles al uso funerario de la época, pero dejando en las inscripciones espacios en blanco donde escribir después los nombres del futuro propietario y los de su familia. Éste puede ser el caso de la tumba tebana ubicada en la necrópolis de Dra Abu el-Naga (TT 255) que perteneció a un escriba real, inspector en los estados de Horemheb y de Amón, que se llamó Roy (principios de la XIX dinastía). La casa de eternidad de este escriba es uno de los más claros ejemplos del milagroso poder conservador del clima egipcio. Es muy pequeña, ya que sólo dispone de una capilla de ofrendas de forma irregular con un pozo que se abre, a la derecha, junto a la entrada. La perfecta conservación de sus colores es admirable: parece como si los milenios transcurridos desde su terminación se hubiesen reducido a unas pocas horas... La visión de tanta maravilla comprimida en un espacio tan pequeño es una experiencia fantástica e inolvidable. Y ello a pesar de que, hace unos años, la tumba, cerrada al turismo y semibloqueada de detritus de todo tipo, no ofrecía ninguna garantía para un estudio reposado. Las paredes estaban sucias; el polvo, los nidos de avispas y las deyecciones de murciélagos y ratas habían dejado su impronta; además, la reja de entrada estaba medio tapada por un montón de piedras de protección que impedían el paso de la luz natural. Sólo mediante el exiguo haz de una linterna o el quinqué de petróleo del guardián pude vislumbrar las escenas pintadas.

Y aun así resultaba sublime. Hoy todo ha cambiado, porque la tumba ha sido limpiada y la luz entra a raudales permitiendo analizar todos y cada uno de sus rincones. No es que los temas tratados, excepto uno,^[31] sean originales; aquí lo interesante es que, junto a un techo impresionante en cuanto a conservación de colores, unas escenas ultimadas en su detalle aparecen junto a otras en que la mano valiente, rápida y segura del pintor no ha terminado la obra. Al lado de la jamba de entrada, un pequeño muro permanece a medio pintar; se trata de escenas de trabajo en los campos, que se distribuyen en cuatro registros superpuestos (Figura 34 a). El contraste entre lo terminado y lo esbozado no puede ser más chocante. ¿Por qué temas tan usuales como los trabajos agrícolas y ganaderos se presentan aquí a medio pintar justo al lado de escenas acabadas y hasta demasiado retocadas en sus detalles? No cabe pensar que faltó tiempo en una tumba de dimensiones tan pequeñas. Además, si, como parece, la tumba estaba ya «preparada» para ser vendida, a falta de las escenas muy particulares del definitivo cliente, ¿por qué razón no se terminaron completamente escenas tan habituales que figuran en casi todas las tumbas?

Muy cercana a la tumba de Roy, en el mismo paraje de Dra Abu el-Naga, se ubica la sepultura ramésida del escriba Shuroy (véase Figura 30 b). Aquí todo indica que el dibujo preliminar y la pintura final fueron ejecutados por dos artesanos distintos. Está muy claro que el encuadre esbozado, seguro aunque no demasiado refinado, no está hecho por la misma mano que ha concluido la pintura ordenada y hasta relamida que

hay al lado.

Una de las tumbas más exquisitas en su decoración, aunque desgraciadamente su estado de conservación no sea comparable a la de Roy, es la perteneciente al escriba y astrónomo (textualmente «contador de estrellas») Nakht (TT 52). Por el estilo de las pinturas, la tumba puede remontarse al reinado de Tutmés IV (XVIII dinastía). La decoración se concentra en la antecámara de la capilla, de forma sensiblemente rectangular. Ocupando toda una pared menor (oeste), una estela de falsa puerta, pintada imitando al granito rosa de Asuán, da la sensación de presidir la sala. A ambos lados de la misma, seis jóvenes arrodillados presentan ofrendas claramente identificadas por la pancarta jeroglífica anexa. Bajo la estela aparece una tabla de ofrendas completa, una de las más ricas y surtidas de toda la necrópolis tebana. El conjunto, compuesto según una simetría absoluta, se remata en su parte superior por un friso de *khekeru*, recordándonos que estamos en una casa, pero una casa para la eternidad. No le falta detalle a la composición, los colores mantienen su fuerza original y el dibujo de las figuras es algo rígido, pero impecable.



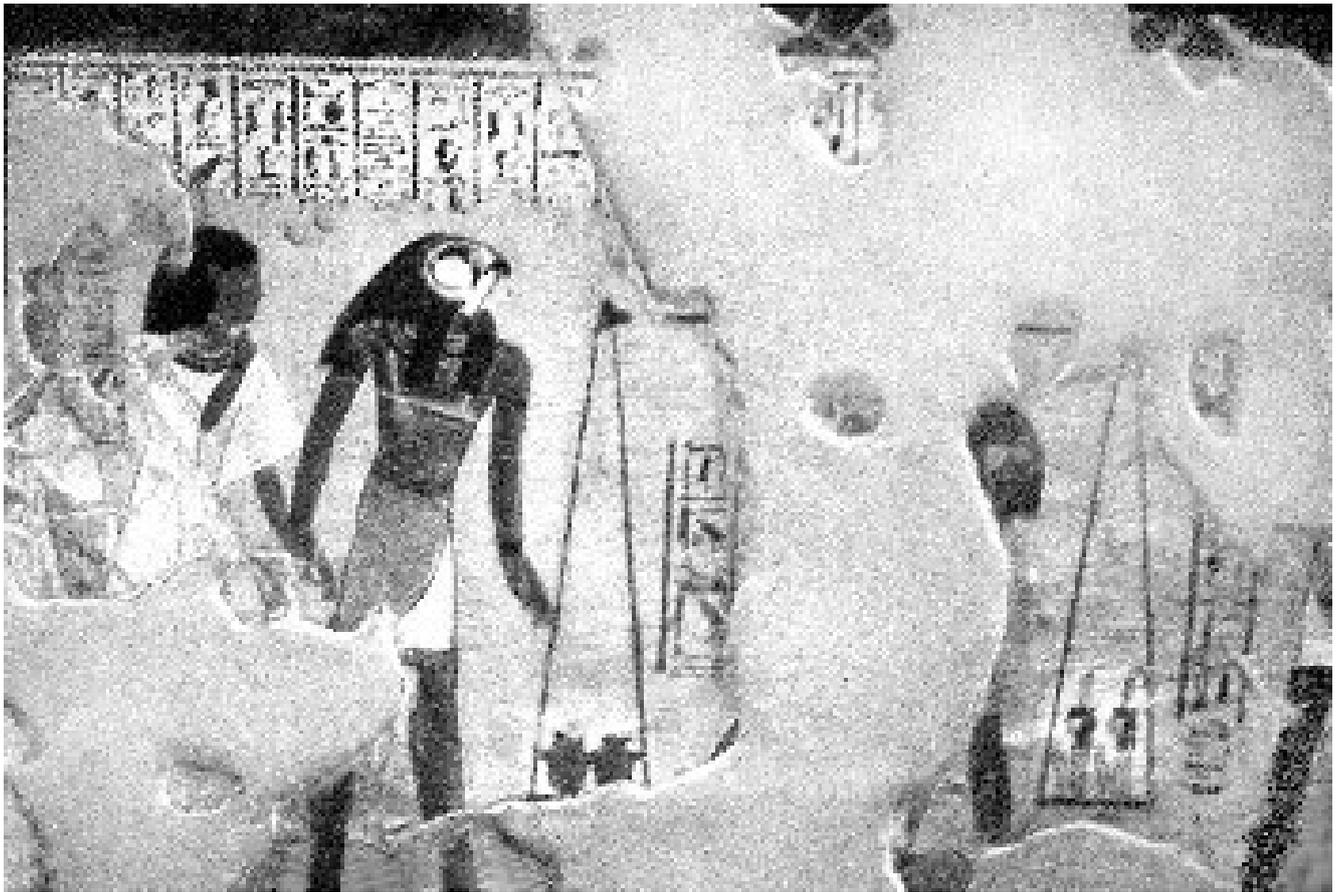


FIGURA 34. Tumba del escriba Roy (TT 255) Dra Abu el-Naga. **a.** Pared de la izquierda: ofrenda a los muertos y trabajos agrícolas en el Más Allá. **b.** La pesada de los corazones.

En la pared de enfrente, Nakht y su esposa Tauy están sentados ante una mesa de ofrendas. La imagen de la pareja se repite superpuesta en dos cuadros, subdivididos, a su vez, en otros dos que llenan unos portadores con manjares y bebidas destinados a las mesas. Aquí nos es dado asistir a toda una clase de dibujo egipcio, pues, mientras que en el registro inferior los colores han sido aplicados en su casi totalidad, en el registro superior todavía se aprecia la retícula de encuadre inicial en tinta roja (Figura 35). Por el contrario, mientras que en este último registro las inscripciones jeroglíficas y sus registros están insinuados en rojo, para ser después repintados en negro, en el plafón de abajo sólo están definitivamente marcados los registros para la escritura, aunque vacíos de todo vestigio de inscripción.

¿Es posible sacar alguna conclusión parcial de lo visto hasta ahora? Por supuesto que sí. Está muy claro que una escena que nunca podía faltar o quedar inacabada era la mesa de ofrendas. Pero si, como en el caso de Nakht, ésta ya estaba totalmente pintada, por lo menos cinco veces en la reducida estancia, entonces bastaba con el dibujo esbozado del resto de las mesas. La magia, tomando como modelos a las ya terminadas, operaría el sortilegio de la repetición por mimetismo, y todas las mesas aparecerían repletas.

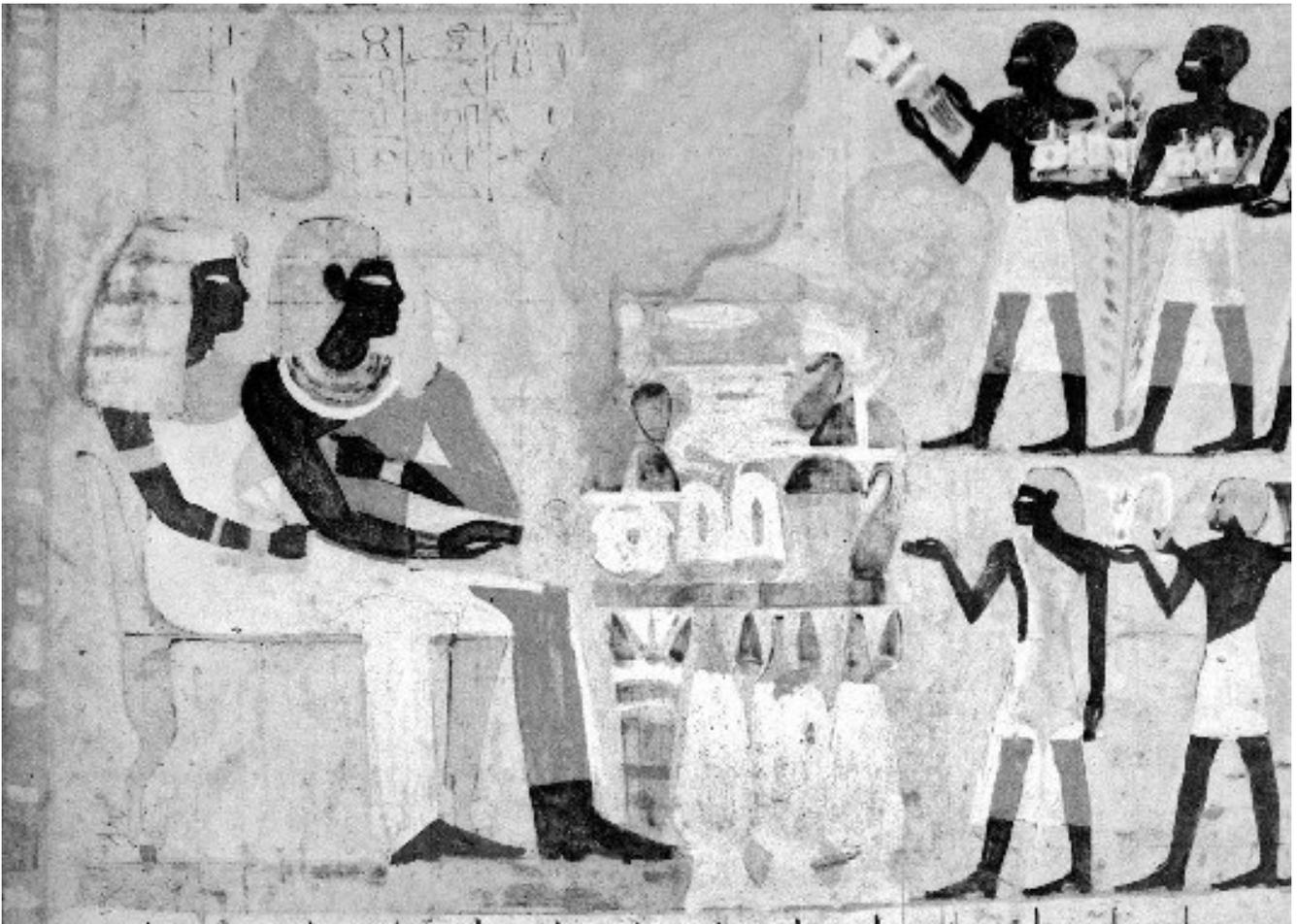


FIGURA 35. Los esposos Nakht y Taui ante la mesa de ofrendas. Pintura inacabada en la tumba de Nakht (TT 52).

En realidad, y ya metidos de lleno en el pensamiento de aquellos pintores, podemos radicalizar la cuestión. Bastaría con tener una muestra unitaria básica, totalmente definida y pintada (como por ejemplo, una mesa de ofrendas o un portador), y el resto de ofrendas y portadores solamente dibujados, o incluso esbozados, para que, a los efectos mágico-religiosos buscados, el resto de la «decoración» fuese absolutamente válido y efectivo. ¿No es acaso la silueta envolvente lo que determina una forma? Si los pintores eran llamados «escribas del contorno», lo era para acentuar lo principal sobre lo secundario. Lo mismo que en la escritura. Nuevamente cobra fuerza la consabida máxima enunciada por Champollion de que las figuras pintadas en las tumbas son, en realidad, jeroglíficos a gran tamaño y coloreados.



FIGURA 36. Nakht sobre un esquife, pescando en un canal.

En la gran composición de otra pared de la misma antecámara, presidida por la escena de Nakht cazando y pescando en los pantanos, echamos a faltar la terminación en la pintura de los dos peces capturados.

Y no sólo eso: falta el arpón que propiciará la captura (Figura 36). Poco importa, ya que los dos peces están a buen recaudo, inmóviles y como retenidos en una misteriosa oquedad formada por el agua, junto al bosque de papiros. Esta escena inacabada es la versión egipcia de la pesca propiciatoria que, salvando las distancias, ya buscaba nuestro prehistórico cazador de Altamira; dominar la forma (el cuerpo) para que, por medio de la magia simpática, se pueda dominar el espíritu del que aquélla está animada. Y todo, con independencia de la «otra lectura», igualmente válida, que subyace en la representación. Lectura que explicaremos en el capítulo 7.

En apariencia, el problema de las tumbas inacabadas estaría resuelto si nos parásemos aquí. Todo se reduciría a pensar que, siguiendo «la ley del mínimo esfuerzo», tan aplicable como aplicada en los países cálidos, los antiguos egipcios procuraban simplificar todo al máximo en un lógico intento de ahorro de tiempo y energía. Si pensásemos eso, demostraríamos que no hemos comprendido absolutamente nada. Para llegar a conclusiones serias, con una cierta solvencia científica, no sólo hay que estudiar todos los casos posibles sino compararlos entre ellos. Este método de trabajo ya nos lo enseñó el desaparecido gran maestro de la

egiptología Jean Capart.

Sería ocioso, dado que se repiten las mismas constantes, el relato de las numerosas escenas no terminadas en las tumbas egipcias llamadas de «los nobles». Ascendamos, pues, a la cúspide de la pirámide social que conformaba la sociedad egipcia. Vayamos al lugar de reposo elegido por los que fueron Hijos del Sol en la tierra. Rindamos nueva visita a las profundas siringas del Valle de los Reyes, pero esta vez con la intención de fijarnos únicamente en las obras no acabadas.

Empezaremos descendiendo a la primera tumba real decorada del valle: la que albergó la momia de Tutmés III a mediados de la XVIII dinastía. El camino descendente hacia la sala del pozo y la antecámara se asemeja más a una caverna que a una sepultura real. Paredes y techos aparecen toscos y sin refinar, casi en su primera fase de excavación. Un poco más adelante andaremos sobre una pasarela moderna, única forma de franquear un pozo rectangular, «la estancia de impedir», donde nos detendremos un momento. La parte superior de las paredes de este pozo están decoradas con un friso de *khekeru*, mientras que el techo está tachonado de estrellas. Justo bajo el friso, el signo inacabado de la bóveda celeste (*pet*), que debía servir de cierre protector a otras imágenes e inscripciones, ahora protege a la nada, porque sólo el vacío blanco del yeso sin escriturar reviste la pared de esta sala de tránsito. Lo mismo ocurre en la antecámara funeraria. No sólo partes de la decoración se han interrumpido de golpe, sino que, en zonas rematadas de pintura, no se ha terminado de desgajar de la roca virgen parte del suelo de la estancia (Figura 37). Ya en la cámara funeraria, se hacen patentes las partes pendientes de terminación, de las que destaca la cara del pilar más próximo a la entrada, en la que todavía está la retícula inicial sobre la que debían situarse las figuras. Se hace difícil justificar por falta de tiempo la indudable prisa con la que se decoró la tumba y la no conclusión, entre otros, de los plafones descritos. Porque a Tutmés III, probablemente el faraón más importante de Egipto y el indiscutible forjador del Imperio Nuevo, le atribuimos un reinado superior a los cincuenta años. Si, tras su coronación, la primera ocupación del nuevo rey era la de iniciar la excavación de su propia tumba, por lo menos a Tutmés III le debería haber sobrado tiempo para concluir totalmente las obras de su hipogeo. Cuesta creer que el victorioso caudillo que venció en diecisiete campañas militares, aportando a Egipto la mayor riqueza nunca antes acumulada, se conformase con ser enterrado en una tumba tan inacabada en su decoración. Por ello, no se puede descartar la posibilidad de la existencia de una segunda tumba aún no hallada. Si su antecesora en el trono de Egipto, su madrastra Hatshepsut, se construyó dos tumbas (KV 20 y WA D), si posteriormente también Horemheb renunció a su palaciega tumba menfita para, una vez convertido en faraón, construirse una segunda en el Valle de los Reyes (KV 57) y si, finalmente, Ramsés II también construyó dos tumbas en el valle real (más otra para su esposa Nefertary en el Valle de las Reinas), ¿quién nos asegura que Tutmés III no hizo lo propio?





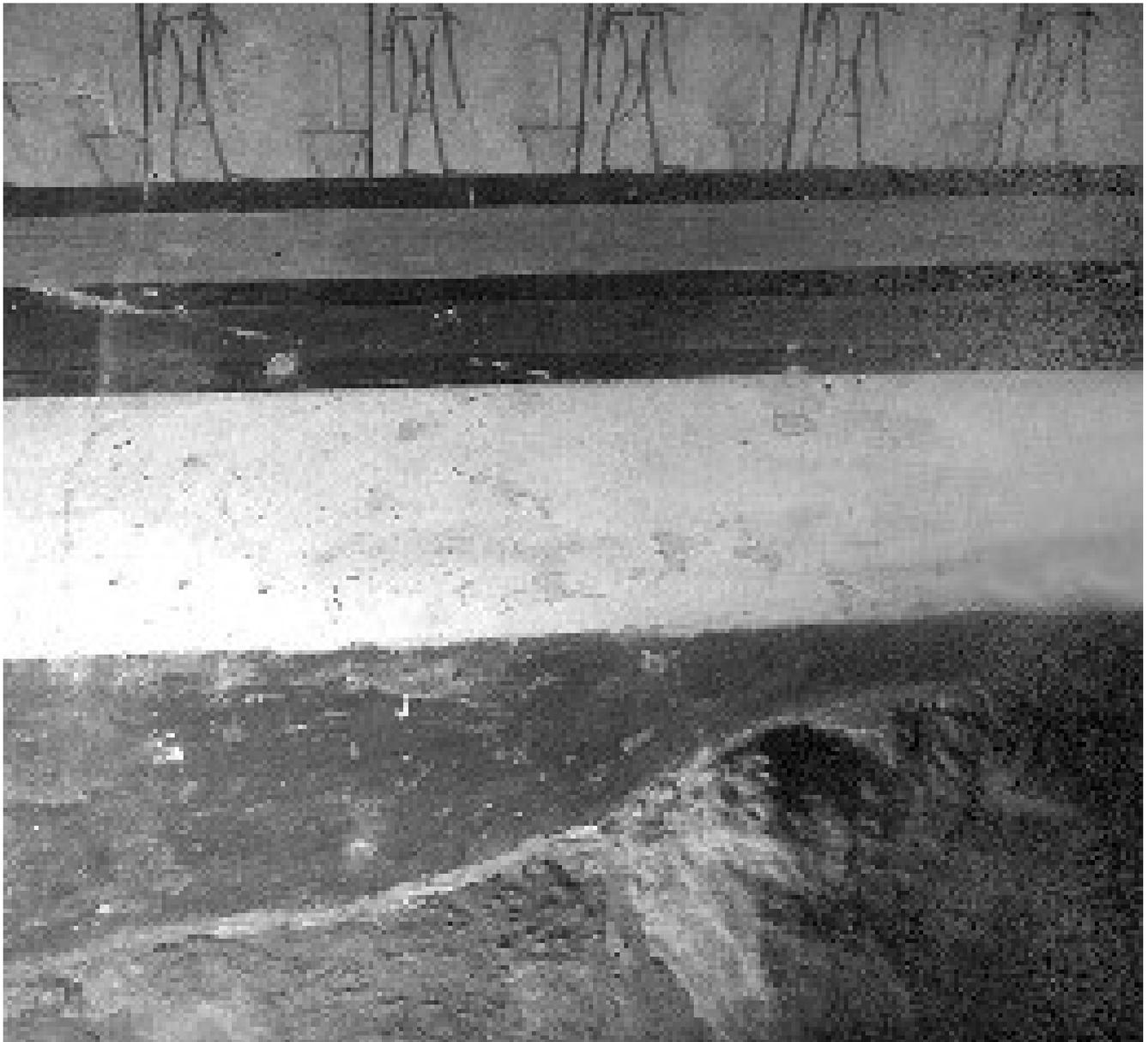


FIGURA 37. Tumba de Tutmés III (KV 34). **a.** La cenefa inacabada de la sala del pozo. **b.** La misma omisión en la antecámara. **c.** Resto de la roca en el suelo y pared de la antecámara.

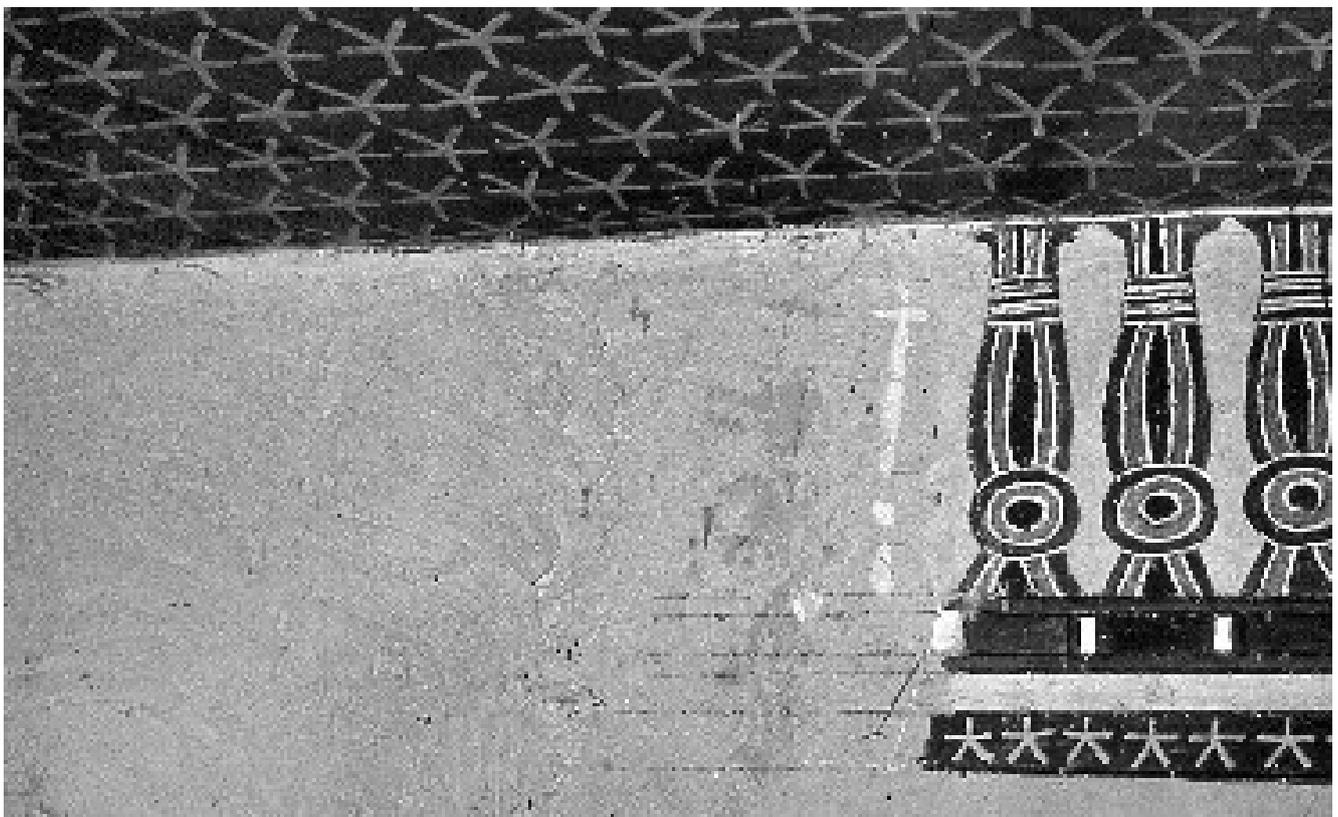
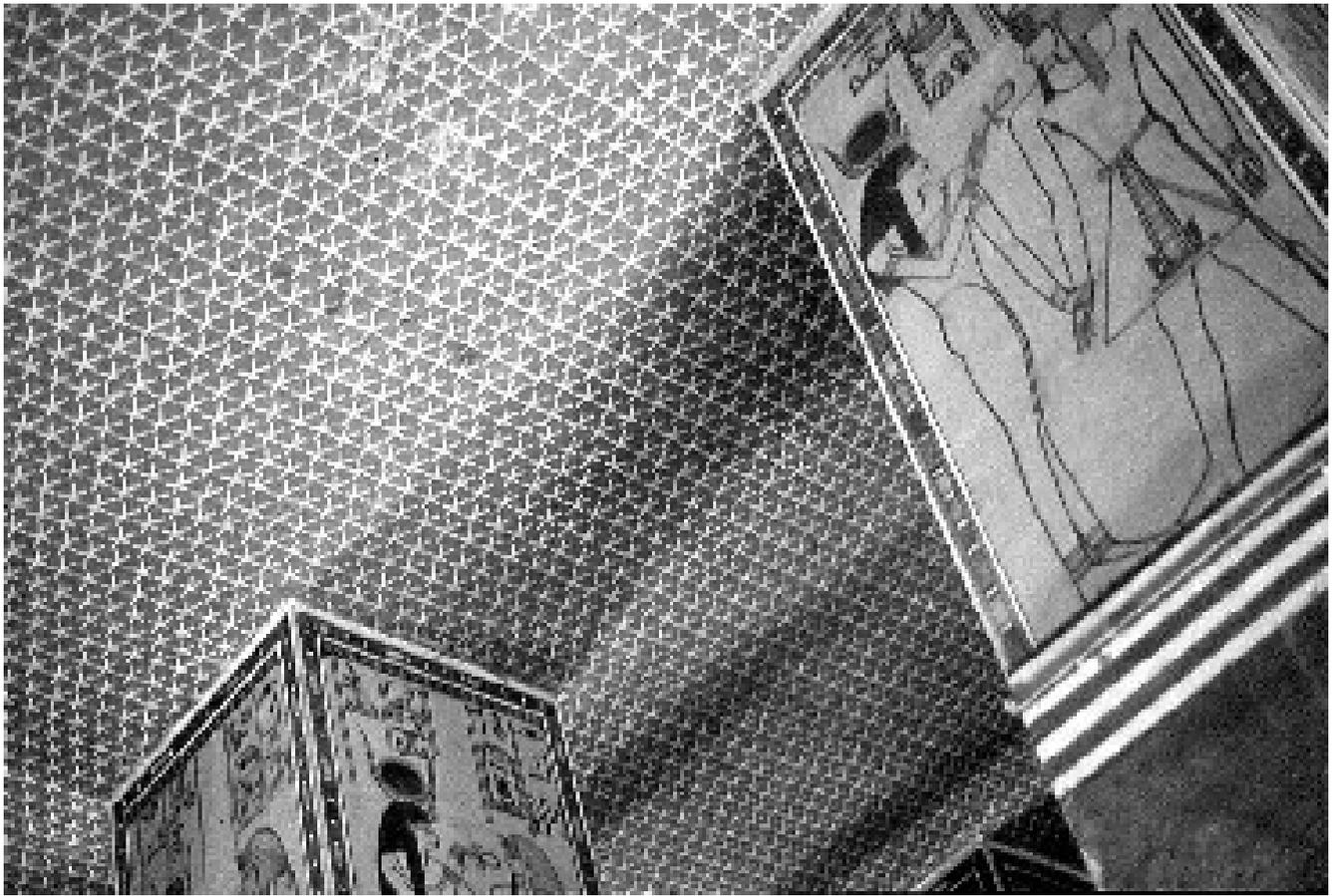


FIGURA 38. Tumba de Amenhotep II (KV 35). **a.** Pilares parcialmente pintados en la cámara funeraria. **b.** Friso de la sala del pozo.

La tumba de Amenhotep II (KV 35), hijo y sucesor de Tutmés III, muy completa en cuanto a su decoración, presenta, no obstante, esas ausencias en su pintura a las

que ya nos vamos acostumbrando (Figura 38). En los pilares de la cámara funeraria, los dibujos que muestran al rey siendo recibido por los dioses quedaron, para siempre, sin su acabado pictórico. Más impactante todavía se nos muestra la no terminación del friso de *khekeru* que remata la pared del pozo. No sólo quedaron marcadas las manos del operario en la argamasa de base, sino también todas las fases preliminares del trabajo.

Hoy podemos reconstruir el orden seguido por los artistas que la hicieron: sobre el yeso las líneas de encaje (en rojo), los ejes de los *khekeru* (en blanco de yeso), y lo más emocionante..., ¡las mismas huellas dactilares (con pintura azul) del descuidado artesano!

En la tumba tebana de Horemheb (KV 57), mientras que ciertas partes están primorosamente pintadas hasta en sus mínimos detalles, en otras, por el contrario, sólo se han dibujado en tinta negra las escenas generales. Únicamente se decoraron «la estancia de impedir», la antecámara y parte de la cámara funeraria, aunque en la casa de eternidad de Horemheb sí podemos felicitarlos de que nunca se acabasen los trabajos (Figura 39). Con independencia de que en este hipogeo aparecen por primera vez los bajorrelieves pintados en lugar de la simple pintura sobre el enlucido, hemos aprendido más cosas en esta tumba que en la totalidad de las que se excavaron en el valle. Aquí, más que en ningún otro lugar, se pueden seguir todas y cada una de las fases del trabajo. Desde la cuadrícula inicial pronta a recibir el dibujo, hasta los bajorrelieves pintados, pasando por las fases de talla de estos últimos. Absolutamente todo el bien hacer de aquellos artesanos de la tumba real se nos muestra a la vista. Pero el enigma subsiste. Si a Horemheb le atribuimos nada menos que veintiocho años de reinado, aunque éstos sean inferiores a los de Tutmés III, tampoco aquí se justifica, por grande y compleja que sea su tumba, la falta de tiempo en el remate de la misma. Además, cuando en 1908 la descubrió Edward R. Ayrton, arqueólogo de Theodore M. Davis, pudo comprobar que, nada menos que en la cámara funeraria y junto al sarcófago, ¡permanecían en el suelo los restos calizos del trabajo de los escultores de bajorrelieves! Parece del todo imposible imaginar a los sacerdotes funerarios portando la momia de un dios en la tierra... ¡pisando, al mismo tiempo, los escombros de un trabajo inconcluso!

A la vista de tantas y tantas obras pendientes de su finiquito definitivo, de tantas fases de diferentes trabajos pendientes de una terminación que ya nunca llegará, se impone una reflexión global partiendo de cero. Hay que situarse en el tiempo del problema y proceder según un sistema basado en la eliminación de las causas. O sea, hay que ir descontando, de un total imaginario, los motivos que pudieran haber ocasionado (para cada caso) la paralización de los trabajos. Y creemos haber llegado a una respuesta convincente.

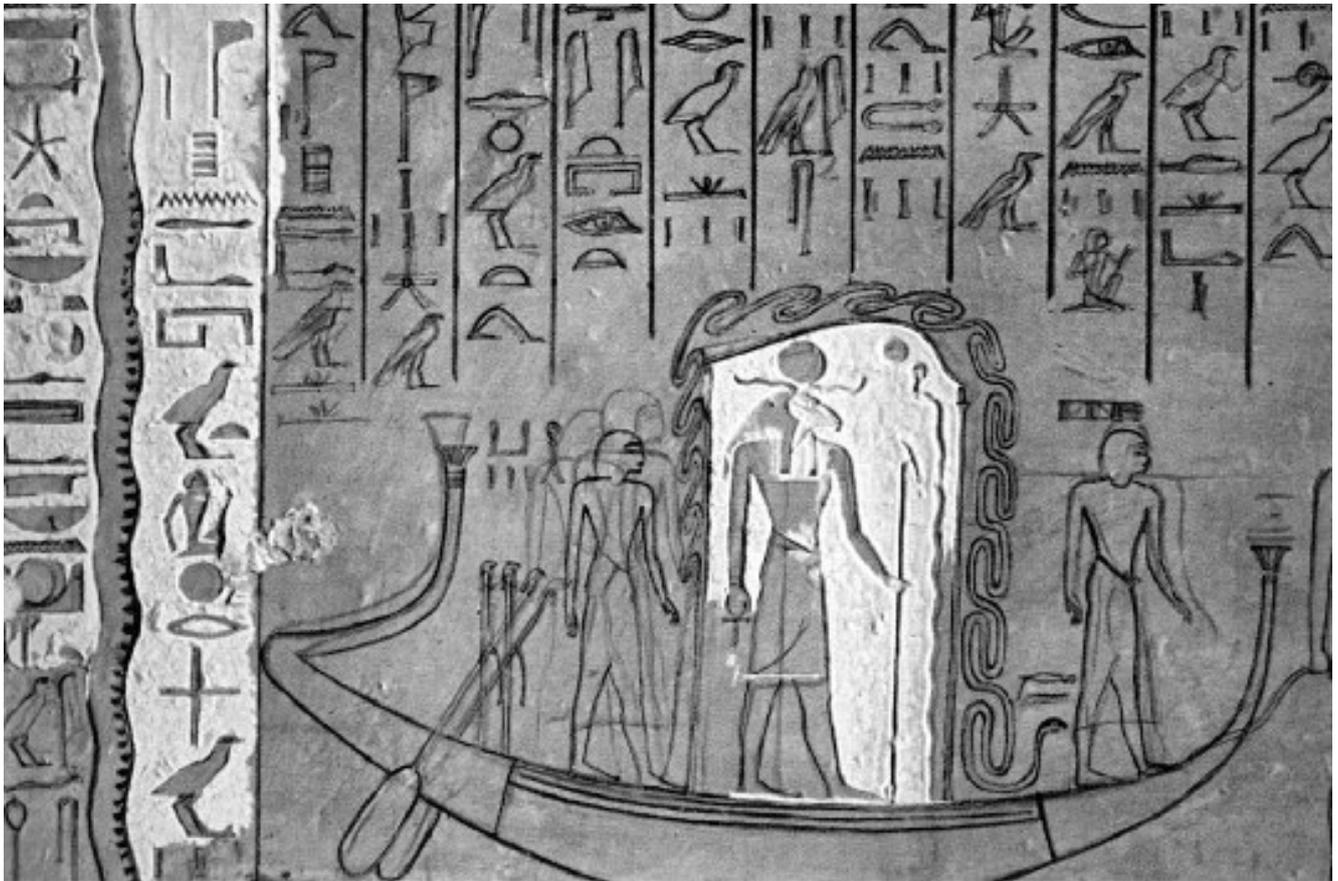


FIGURA 39. Dibujo y bajorrelieve en la tumba tebana del faraón Horemheb.

Sabemos que una tumba es la morada del *ka* y, al mismo tiempo, el lugar de regeneración donde tendrán lugar las misteriosas transformaciones que permitirán al muerto su acceso a la inmortalidad. Hemos asumido que las representaciones pictóricas tienen la finalidad de ayudar, de manera efectiva y por medio de la magia, a conseguir esa supervivencia en el Más Allá. Y, finalmente, aceptamos como cierto que la carga emotiva que esa esperanza de renacimiento conlleva se apoya, precisamente, en las pinturas murales. Si además se patentiza que la intención reiterada de esas pinturas se basa en la repetición constante de la idea de continuidad, de la *no terminación*, pues... ¡ya tenemos resuelto el problema!

Ésa es la clave y la respuesta correcta a la no terminación. Porque una cosa acabada y ordenada es sinónimo de cosa concluida, quieta, inerte y... muerta. Por el contrario, lo inconcluso, o un cierto desorden, evoca la idea de continuidad para terminar, para ordenar y corregir. Esta asociación de ideas, de lo terminado con la muerte y de lo pendiente por terminar con un tiempo necesario adicional para hacerlo, parece que siempre estuvo presente en la mentalidad de los egipcios. Si se deja una parte del trabajo pendiente para mañana, está claro que, de forma inconsciente, estamos propiciando que exista un mañana.

Los simples esbozos de la escena que hay que representar ya contienen, en sí mismos, toda la fuerza de la magia de la imagen. Son perfectamente comprensibles para el *ka*, y no es imprescindible, por lo tanto, su perfecta definición con los últimos detalles completamente pintados. Y si, como todo en la vida, lo iniciado tiene alguna

vez que acabarse, ello supondrá que habrá más tiempo, *más vida*, para una conclusión que puede esperar. Ese tiempo de vida *sine die* también formaba parte esencial de la intención encerrada en el sepulcro: de que lo inacabado, *más adelante* en el tiempo (aunque éste ya pertenezca al imaginario), continúe.

Sistemas de representación artística

EL DIBUJO

Si el dibujo es la base de las artes plásticas, en el arte egipcio este principio adquiere un significado absoluto. Todas las manifestaciones plásticas se ceñían a unas normas dictadas por las *Casas de Vida*. Normas que, basándose en unos planteamientos previos a toda creación, forzosamente condicionaban el croquis de encaje. Y ello, tanto en pintura como en escultura y arquitectura.

Lo primero que sorprende a toda persona que contempla por primera vez una pintura egipcia es la especial disposición de las partes del cuerpo humano. Esa extraña frontalidad, no natural, confiere a lo egipcio una personalidad indiscutible, pero choca con los principios académicos a que estamos acostumbrados. Muchos pensarán que representaban así las cosas porque no sabían hacerlo de otra manera, sin pararse a analizar tales procedimientos. Pero, por lo menos, sí hubo una persona, enamorada de todo lo egipcio, que estudió las técnicas de representación y del dibujo en el Egipto antiguo. Fue un eminente lingüista francés llamado Jean-François Champollion. Aquel joven que, ya de niño, estaba familiarizado con no menos de seis lenguas muertas. En 1822, Champollion expuso los principios de la escritura jeroglífica permitiéndonos poder «leer» a los antiguos egipcios. Brillante estudioso del arte, declaró que el sistema ideado por los egipcios era esencialmente «descriptivo». Y eso ¿qué quiere decir? Veámoslo.

En la actualidad, para representar un objeto en las dos dimensiones del plano del papel, podemos utilizar dos sistemas de representación básicos: la perspectiva y la descriptiva. El primero de ellos consiste en dibujar el objeto tal y como se presenta ante nuestros ojos, es decir, imitando la ilusión óptica con que nuestro sistema de visión deforma la realidad. Todos sabemos que las vías del tren o una carretera bordeada de árboles son, en esquema, dos líneas paralelas que nunca se encuentran, pero nuestro sistema binocular nos hace ver estas líneas como convergentes en la distancia. Por el contrario, el sistema descriptivo trata de dar una imagen lo más real posible, aportando datos concretos que hagan reproducible cualquier objeto. Un arquitecto, para poder construir las viviendas que concibe, necesita dibujar una serie de planos. Estos planos, a una determinada escala, deben reflejar los límites y distribución de la futura casa, con acotación en medidas reales de todos y cada uno de los elementos que componen la vivienda. Se hace necesario levantar planos de planta, secciones, alzados y detalles constructivos, si se quiere que la futura construcción se ajuste al diseño proyectado.

Los egipcios hacían exactamente lo mismo, sólo que habían encontrado la manera

de simplificar las cosas al máximo. En un único plano condensaban toda la información necesaria. Sobre el diseño de la planta, imprescindible para determinar las dimensiones de replanteo, dibujaban las fachadas en alzado, con sus correspondientes acotaciones o mediante una cuadrícula de proporción.^[32] Cuando representaron las viviendas de la ciudad de Akhetatón (XVIII dinastía), incluso dibujaron las secciones con toda claridad.

Si entramos en la casa de eternidad del visir de la XVIII dinastía, Rekhmira (TT 100), veremos el bello estanque ajardinado de este alto funcionario. El estanque, de forma rectangular, permitía que Rekhmira navegase en una barca halada desde las orillas por seis sirvientes. Junto a los bordes del agua se plantó una alineación de pequeños sicómoros, seguida, a mayor distancia, por otra de palmeras datileras y palmeras *dum*. Finalmente, en un tercer lugar, una ordenada fila de sicómoros altos cerraba este pequeño oasis de verdura y frescor (Figura 40). En el extremo izquierdo, una construcción rematada por una gola egipcia era probablemente el pabellón de recreo del visir. En este simple dibujo, pintado con una bellísima gama de verdes, azules y ocre rojos, tenemos toda la información necesaria para hacernos una idea exacta de cómo fue, en realidad, el ámbito donde el visir disfrutaba de su tiempo libre. Gracias al sistema descriptivo utilizado, podemos distinguir las especies vegetales plantadas en el jardín pues la alberca se ha dibujado en planta pero la fachada de la casa y los árboles se ven en alzado, lo cual los hace perfectamente identificables. Si todo se hubiese dibujado en planta, como hacemos nosotros, los árboles aparecerían sólo como una forma más o menos redonda (las copas vistas desde arriba), sin ninguna característica propia distintiva. El hecho de haber dibujado los distintos árboles en alzado (abatidos), implica que algunos de estos árboles los veamos tumbados, aunque ello no comporta ningún problema importante de interpretación.

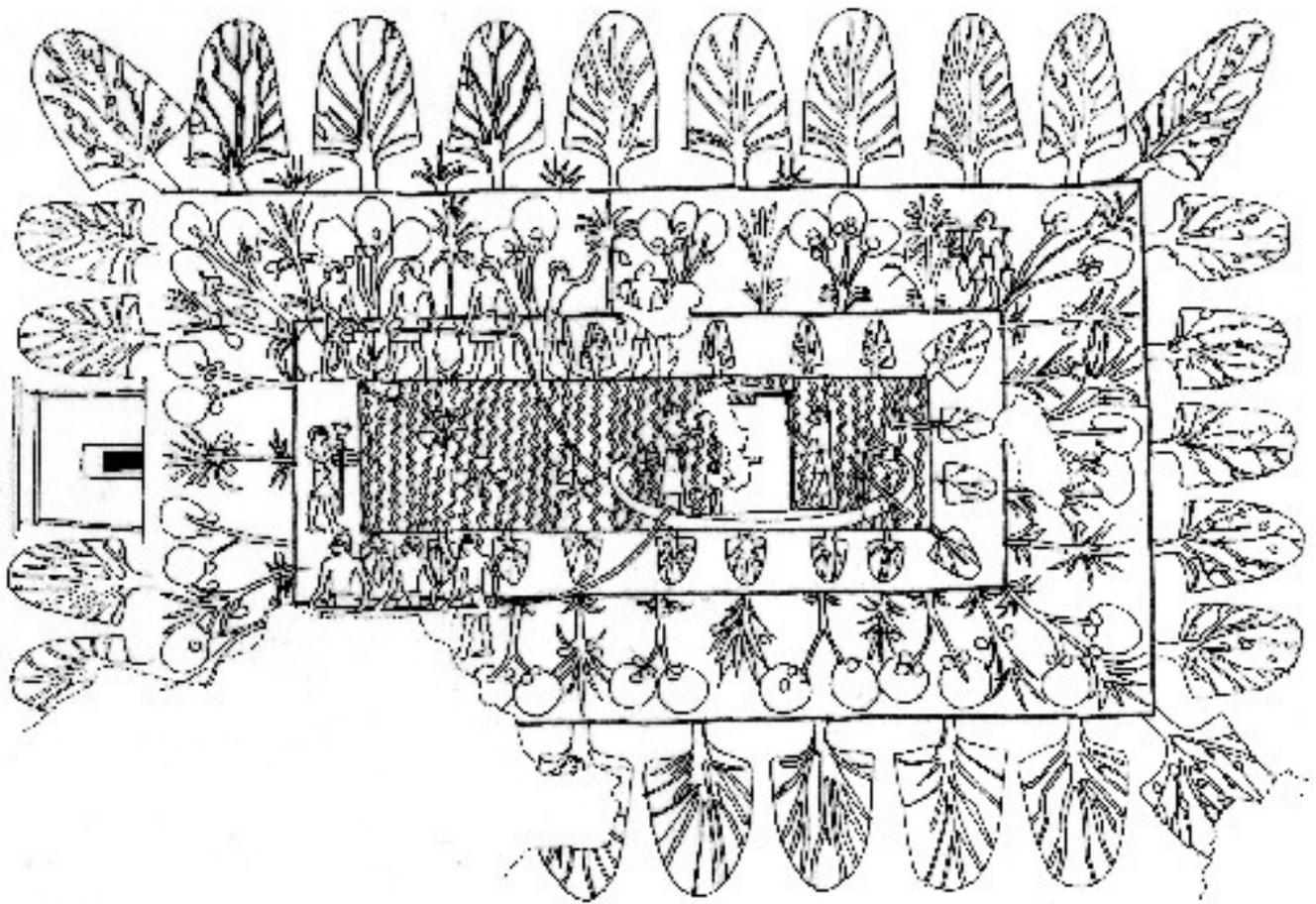


FIGURA 40. Estanque de recreo del visir Rekhmira (TT 100). Época de Tutmés III. Dinastía XVIII.

Este rudimentario pero eficaz sistema lo aplicaron a todos los dibujos, incluidos los de la figura humana. A pesar de que, sobre todo al principio, nos pueda resultar chocante ver una cara de perfil con los ojos dibujados frontalmente, con rapidez nuestro intelecto lo asimila y descubrimos las ventajas del procedimiento. Se trata, en esencia, de representar cada parte de un todo según su forma característica más definitoria. Una nariz ofrece su auténtica forma, aquello que la distingue de las demás, si la contemplamos de perfil; por el contrario, los ojos nos dan su verdadera apariencia si los vemos de frente, ya que de lado todos son prácticamente iguales. Si extendemos este criterio al resto de la figura humana, hombros, brazos, tronco y piernas, ya tenemos el método que ellos utilizaron durante tres mil años sin interrupción.

Otra cuestión es el canon o proporción de la figura en altura, que sí sufrió ligeras modificaciones a lo largo de los tiempos. Hasta la época de Amenhotep IV-Akhnatón, la figura humana de pie se inscribía en dieciocho cuadrados de altura: del cuello a las rodillas correspondían diez cuadrados. Los tocados de cabeza, a partir de la frente, necesitaban una medida adicional no prefijada, según la altura de los mismos. Akhnatón, al crear su nueva estética, estilizó un poco más las figuras elevando el canon tradicional a veinte cuadrados. La última modificación del canon se debió a los saítas (XXVI dinastía), que lo fijaron en veintiuno y un cuarto.

Una de las convenciones impuestas por el canon era que las estatuas en posición

de marcha tenían que aparecer siempre con el pie izquierdo adelantado. Al ver la foto de una estatua egipcia que avanza con el pie derecho, sólo caben dos alternativas posibles: o bien se trata de una indudable falsificación o, simplemente, se ha colocado la diapositiva al revés. Sin embargo, toda regla tiene su excepción y en Egipto no podía ser menos. El Museo de El Cairo conserva una estatua ¡que avanza con el pie derecho! Esta clase de misterios contribuyen a hacer más atractiva, si cabe, esta seria ciencia que es la egiptología (Figura 41).

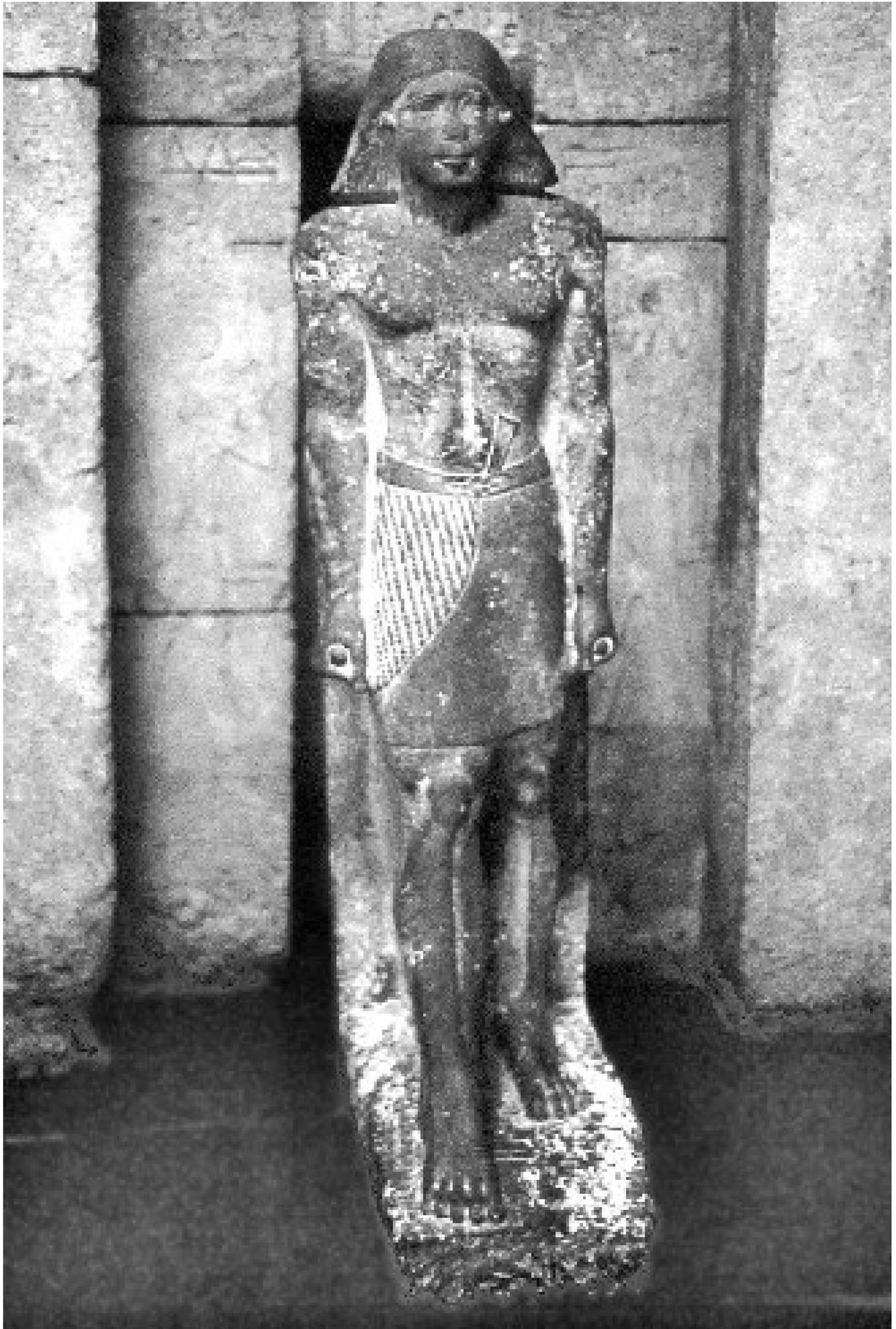


FIGURA 41. La estatua «equivocada» del Museo de El Cairo: avanza con el pie derecho.

El dibujo, con contadas salvedades, sólo fue el soporte de las composiciones, un mero medio auxiliar sobre el que los pintores extendían su pintura, o con el que los escultores delimitaban sus bajorrelieves. Casi nunca fue, en sí mismo, un medio de expresión definitivo en el que la obra estuviese pensada para ser dibujada sin más. Pero se pueden citar dos salvedades a la regla: las viñetas que aparecen en las diferentes versiones del *Libro de los muertos* están dibujadas con tinta sobre papiro para después, en casi todos los ejemplares, ser profusamente coloreadas. La otra excepción la compone toda una variada serie de esbozos realizados sobre *óstraca*^[33]. En su mayoría, dichos apuntes eran ensayos para comprobar el efecto del dibujo antes de ser plasmado en la pared; otras veces eran simples ejercicios de aprendices de pintor, algo así como un cuaderno de notas sobre el que el maestro aplicaba las correcciones. Paradójicamente, debemos a estos pobres soportes de desecho el que hoy podamos contemplar auténticas obras de arte. Muchos artistas, liberándose momentáneamente del canon rector, daban rienda suelta a su creatividad dibujando escenas llenas de realismo y belleza.

Este tan particular «sistema egipcio» de representar los objetos de forma descriptiva choca aparentemente con la libertad con la que manejaban las proporciones de las cosas figuradas. Desde los primeros tiempos de formación de su cultura, aquellos incipientes artistas ya parecían despreocuparse de unas proporciones realistas. En las repetidas versiones de barcos dibujadas sobre los vasos predinásticos, las aves acuáticas, principalmente flamencos, aparecen enormes sobre unas embarcaciones livianas, que no debían ser tan pequeñas a juzgar por el número de remos que tenían (Figura 42 a). Más tarde, en la célebre paleta votiva de Narmer del Museo de El Cairo, la figura del rey es el doble de alta que la de los dos dignatarios que se supone que dan escolta al faraón, mientras que la altura de éstos casi dobla a la de los cuatro portaestandartes que abren la marcha (Figura 42 b) Está claro que en la paleta se ha querido visualizar una jerarquía perfectamente definida. La idea de «a más importante personaje mayor tamaño», quedará fijada canónicamente, y persistirá hasta los últimos tiempos de la cultura faraónica.

En esa misma época se crea la expresión gráfica del primero de los cinco nombres que, con el discurrir de los tiempos, llegará a tener el rey. Este primer nombre, el nombre de Horus, se materializa en un rectángulo que contiene el nombre del soberano, rematado inferiormente con la figura de una fachada del palacio real, mientras en los resultados sorprendentemente interesantes y, la mayoría de las veces, hasta cómicos y divertidos.

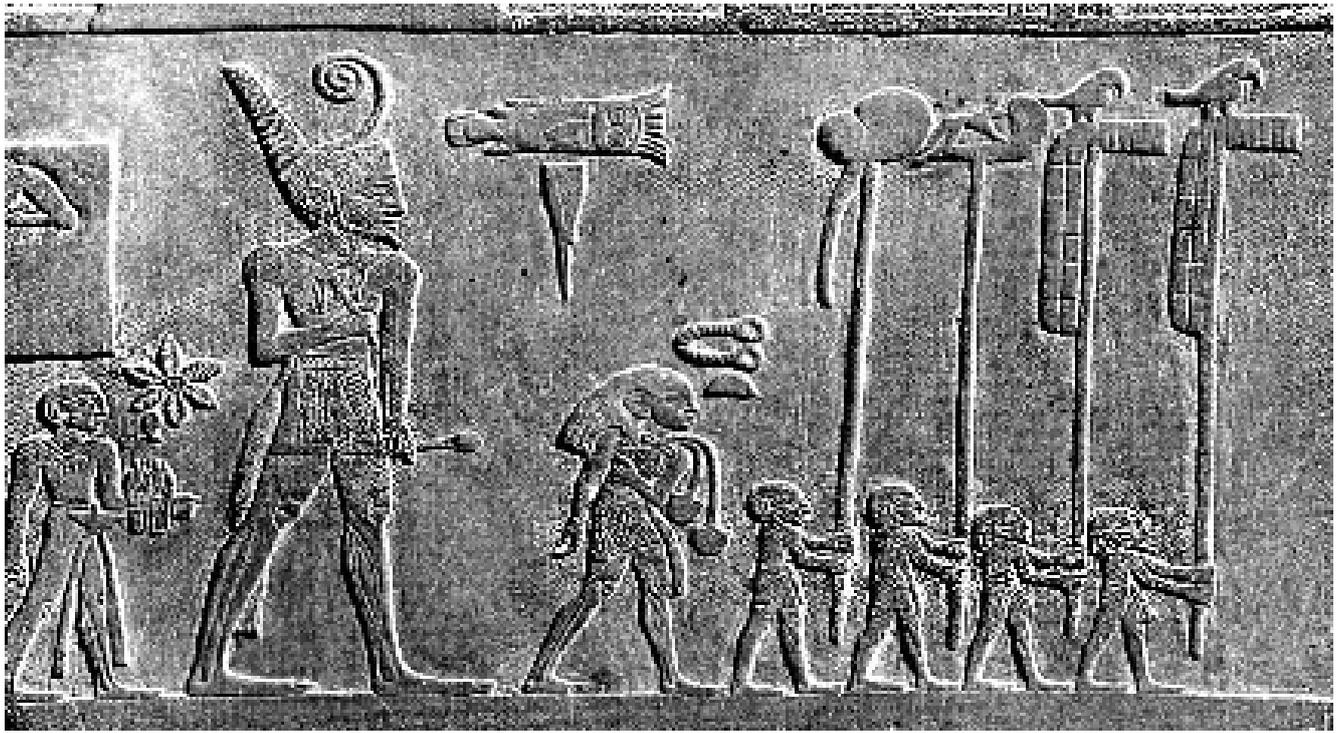




FIGURA 42. **a.** Dibujo de una embarcación, realizado sobre una vasija predinástica. **b.** Detalle de la paleta del rey Narmer. Museo de El Cairo. **c.** *Serekh* con el nombre de Horus del rey Serpiente, de la I dinastía. Museo del Louvre.

En la parte superior, un halcón completa el heráldico conjunto (Figura 42 c). A la vista de estas titulaciones iniciales, que constituyen lo que en egiptología se llama el *serekh* (muro del palacio), es evidente que lo de menos era el relativo tamaño de las figuras, pues el halcón es tan grande como la fachada del propio palacio. Esas primeras diferencias en el tamaño de las figuras, ya detectadas en los vasos y paletas predinásticos, obedecían a una nueva forma de hacer que se consolidaría con el tiempo. Sería un grave error atribuir a falta de conocimientos en el dibujo el uso de esa libertad de elección de lo grande y lo pequeño por parte del artista egipcio. Una vez acostumbrados a esa estética, se comprueba que, lejos de inducir a equívoco, consigue.

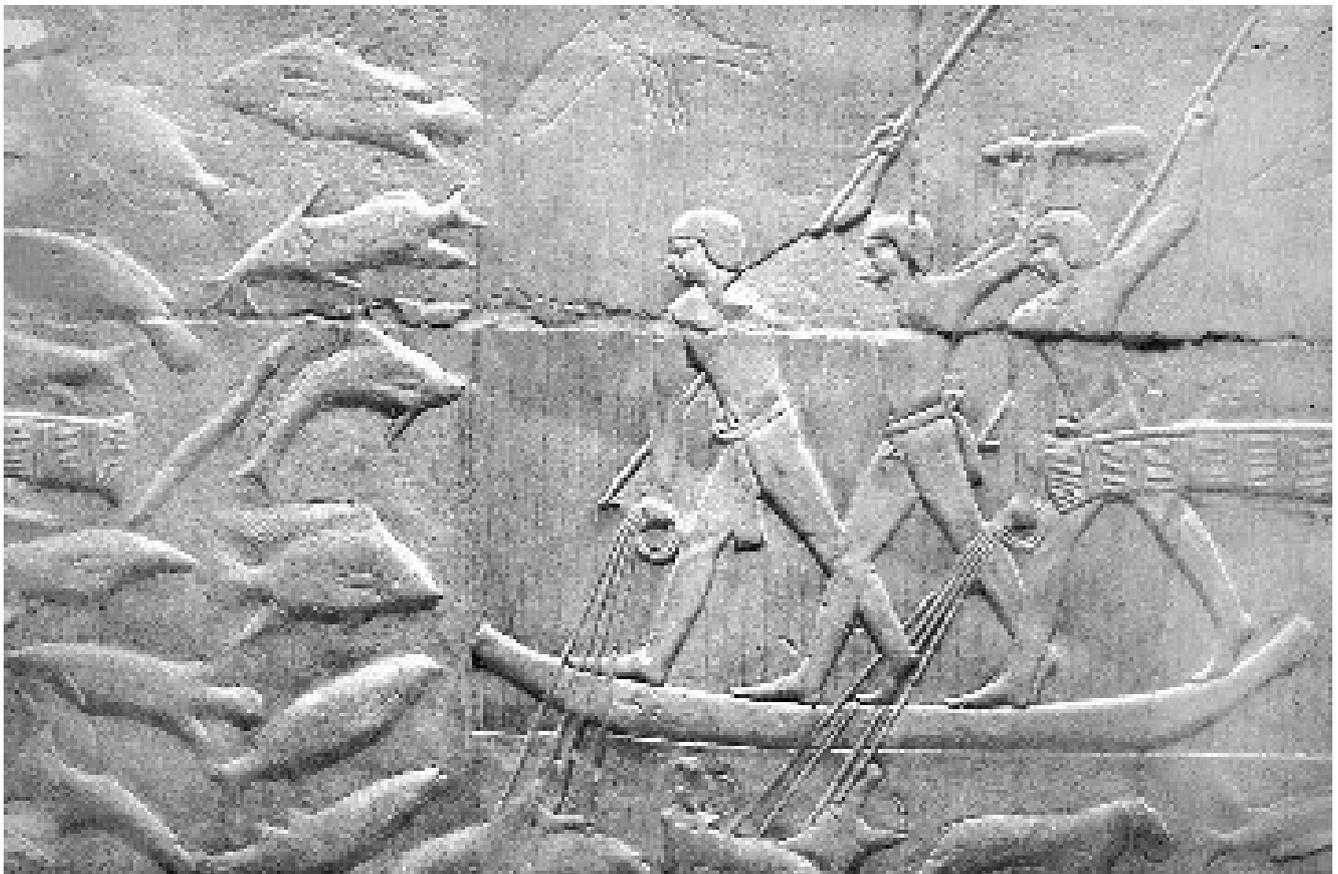




FIGURA 43. a. Caza de hipopótamos en la mastaba menfita de Kagemni (VI dinastía). b. Taller de orfebres en la mastaba de Mereruka. Ambas en la necrópolis de Sakkara (VI dinastía).

En las mastabas menfitas de Sakkara se puede empezar a constatar estas primeras «deformaciones» à *grand spectacle*, es decir, en los grandes lienzos de pared primorosamente tallados en el más fino bajorrelieve. En la de Kagemni, inspector de los sacerdotes de la pirámide de Teti y visir (VI dinastía), tres pescadores sobre una barca de papiro (apenas más grande que un flotador), provistos de arpones y maza, se aprestan a capturar a tres feroces y enfurecidos hipopótamos que son iguales en tamaño ¡a los peces que completan el decorado fluvial! (Figura 43 a). Muy cerca, en la capilla funeraria del visir Mereruka, unos orfebres enanos exhiben las piezas terminadas: unos collares y amuletos de cuelgue ¡más grandes que ellos mismos! En principio resulta desproporcionado; sin embargo, el artista lo ha hecho con tanta gracia que, si no nos fijamos mucho, parece la cosa más natural del mundo (Figura 43 b). El tamaño de los registros en que se distribuyen las diferentes secuencias de las escenas obligaba a comprimir, muchas veces, ciertos espacios compartidos con las frases escritas. No hubo más remedio que, manteniendo un tamaño importante para las personas, reducir el destinado a los animales, con lo que se repetía la desproporción de lo grabado con la realidad. A partir de aquí será normal que, en las abundantes escenas relacionadas con el trabajo en los campos o la caza, tanto bueyes y vacas como pelícanos, garzas y grandes depredadores se muestren en un tamaño irreal con respecto al hombre. Tamaño irreal que, no obstante, es el necesario y suficiente para dotar a lo figurado de su más perfecta descripción como

individualidad integrada en el contexto de la composición general.



FIGURA 44. Papiros en la tumba de Menna.

Abierto ya este nuevo horizonte a la fantasía, que, sin duda, supuso una liberación del espíritu creativo frente al encorsetado canon establecido, nada impedía seguir jugando al apasionante juego de la ficción y la realidad. Así, en los bajorrelieves de las tumbas se podría ver cómo aves del tamaño de la garza o el ibis sagrado se posan sobre las umbelas de los esbeltos papiros sin que éstos pierdan su elegante verticalidad, ni apenas lo hagan cuando por su delgado tallo trepe una mangosta o un gato salvaje a la caza de nidos (Figura 44).

Esta visión irreal pero atractiva de la naturaleza será retomada por los artistas del Imperio Nuevo e incorporada, de pleno derecho por tradición, a las tumbas pintadas de la necrópolis tebana.

EL BAJORRELIEVE

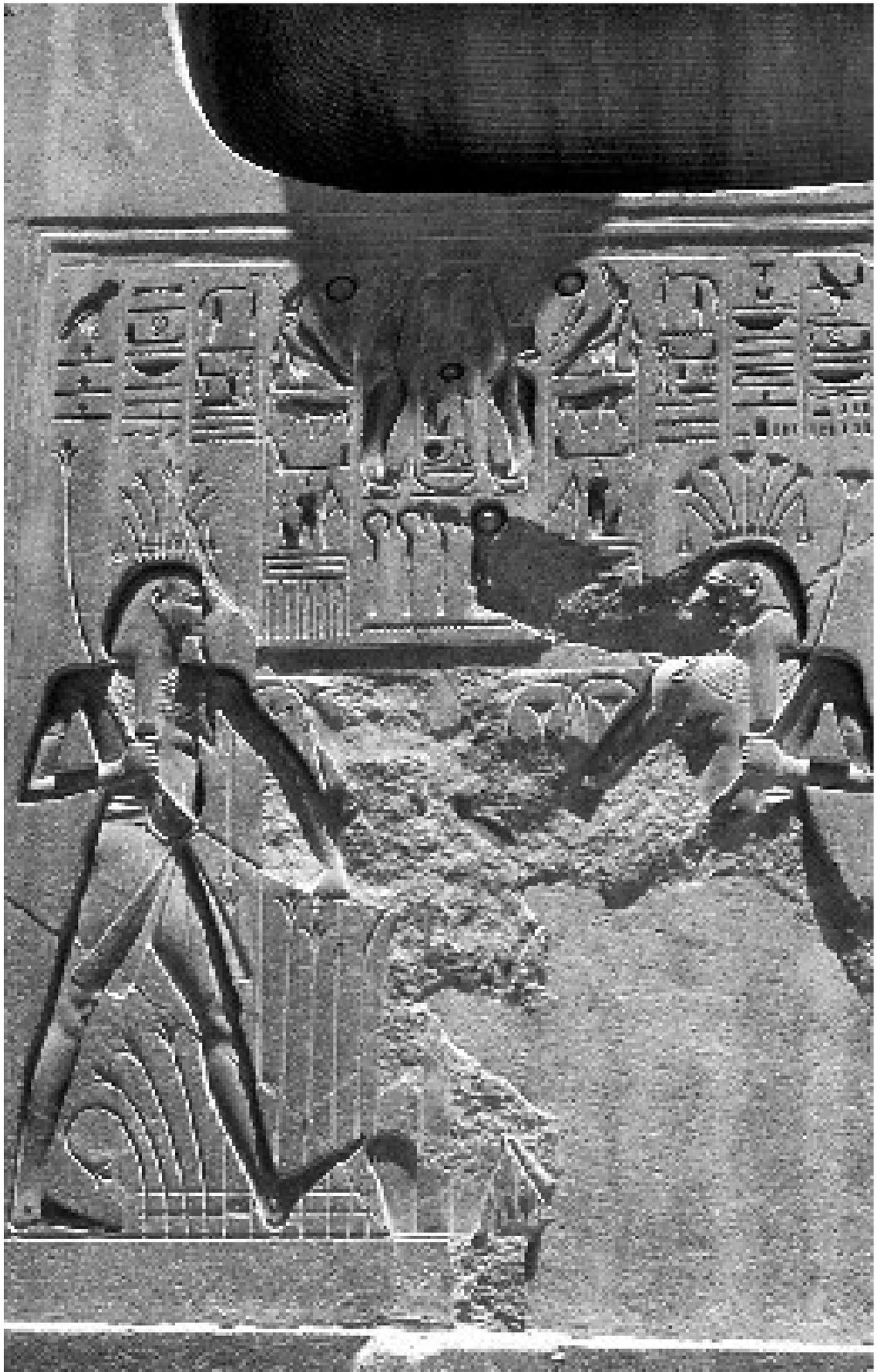
De la aplicación directa del dibujo sobre una pared, y con la intención de resaltar más los contornos de las figuras representadas, nació el bajorrelieve. En un principio, la técnica del bajorrelieve consistió únicamente en grabar los bordes representados con un surco cuneiforme de manera que estas incisiones, por efecto de la luz incidente, se destacasen con fuerza del fondo liso de la blanca caliza. El impactante efecto de relieve conseguido fue un paso decisivo entre el simple dibujo y la escultura exenta. Este primer logro no pasaba de ser una ilusión óptica que nuestro cerebro traduce como relieve cuando, en realidad, éste no existe, ya que figura y fondo se mantienen en el mismo plano. A esta primaria fase representativa, en la que las sombras juegan un papel predominante, se la ha denominado «relieve inciso».

El paso siguiente, de elaboración más costosa y lenta pero mucho más efectista, fue el «relieve real». Esta técnica consiste en rebajar todo el fondo a excepción de las figuras que se quería destacar, las cuales, de esta manera, realmente «sobresalen» del plano general de base. En el campo de la historia del arte se suelen utilizar diferentes palabras en función del mayor o menor resalte de las figuraciones: altorrelieve, bajorrelieve o, incluso, mediorrelieve, pero éstos no dejan de ser términos muy relativos que complican, más que aclaran, la cuestión. Nosotros, para entendernos mejor, hablaremos sólo de relieve inciso y relieve real o altorrelieve, entrando ambas modalidades en el concepto general de bajorrelieve.

A primera vista, el bajorrelieve, como sistema de representación sobre piedra, puede parecer una fase primaria de aproximación hacia la escultura exenta. Pero es mucho más que eso. El simple relieve inciso adquiere en Egipto unas propiedades verdaderamente sorprendentes. Los antiguos egipcios supieron encontrar, mejor que nadie, las máximas posibilidades estéticas a los simples planos iluminados por la luz natural. Planas e impolutas eran las caras de las pirámides, como también son planos los pilonos que flanquean las colosales puertas de los templos. Estas limpias superficies poseían, en sí mismas, la extraña belleza de lo absoluto: una radiante luz que, al reflejarse sobre la piedra, hacía que los contornos de ésta se dibujasen perfectamente contrastando con el intenso azul del cielo egipcio. Cualquier incisión, por pequeña que fuese, adquiriría, por efecto de su propia sombra, inusitadas connotaciones de relieve; sólo faltaba encontrar el sistema más efectivo de jugar con este sencillo efecto visual. A diferencia de las hendiduras angulares simples, sistema utilizado por los sumerios para su escritura cuneiforme, los egipcios hicieron que su relieve inciso tuviese una sección rectangular hendiendo la piedra con un corte vivo y sin suavizar el canto. El resultado es que dicho sistema tiene la propiedad de captar la luz. Se producen, en el interior del surco, dos efectos contrarios con un resultado casi milagroso: mientras que una parte produce una sombra muy acusada, prácticamente

negra, al lado, en la cara de la incisión que recibe la luz, ésta adquiere una gran luminosidad potenciada por el efecto del claroscuro (Figura 45). Basta que la luz incidente no sea perfectamente perpendicular al plano de la pared, para que la blancura de las caras internas del bajorrelieve sea superior a las de la propia pared. Incluso en zonas de penumbra, la luz queda retenida en el interior del bajorrelieve, y ello hasta en piedras oscuras.

El bajorrelieve se aplicó tanto que llegó a formar parte inseparable y sustancial del mejor arte egipcio. A esto contribuyó la abundante piedra caliza que, con mayor o menor calidad y pureza, constituye la principal capa geológica superficial del valle del Nilo. Gracias a su excepcional blancura, la caliza egipcia se convirtió en un excelente material utilizado tanto en estructuras constructivas, como en el revestimiento de edificios construidos con otros materiales más sencillos (adobe o tapial). Su blandura, unida a lo homogéneo de su composición, permitió que se pudiese trabajar con facilidad mediante la utilización de simples lascas de sílex. Durante mucho tiempo el hallazgo de talleres de sílex en los altiplanos que coronan la montaña tebana hizo que dichos asentamientos se datasen como pertenecientes a las remotas épocas de formación, muy anteriores incluso al predinástico egipcio. Pero ahora se ha comprobado que muchos de esos yacimientos extendieron su actividad hasta, prácticamente, el ocaso de la cultura faraónica. Una vez más, la explicación se encuentra en ese conservadurismo, tan propio de los egipcios, gracias al cual todo aquello que era útil no sólo lo seguía siendo más allá de las modas y los tiempos, sino que adquiría con el discurrir del tiempo una rara cualidad mágica o, lo que es lo mismo, religiosa.



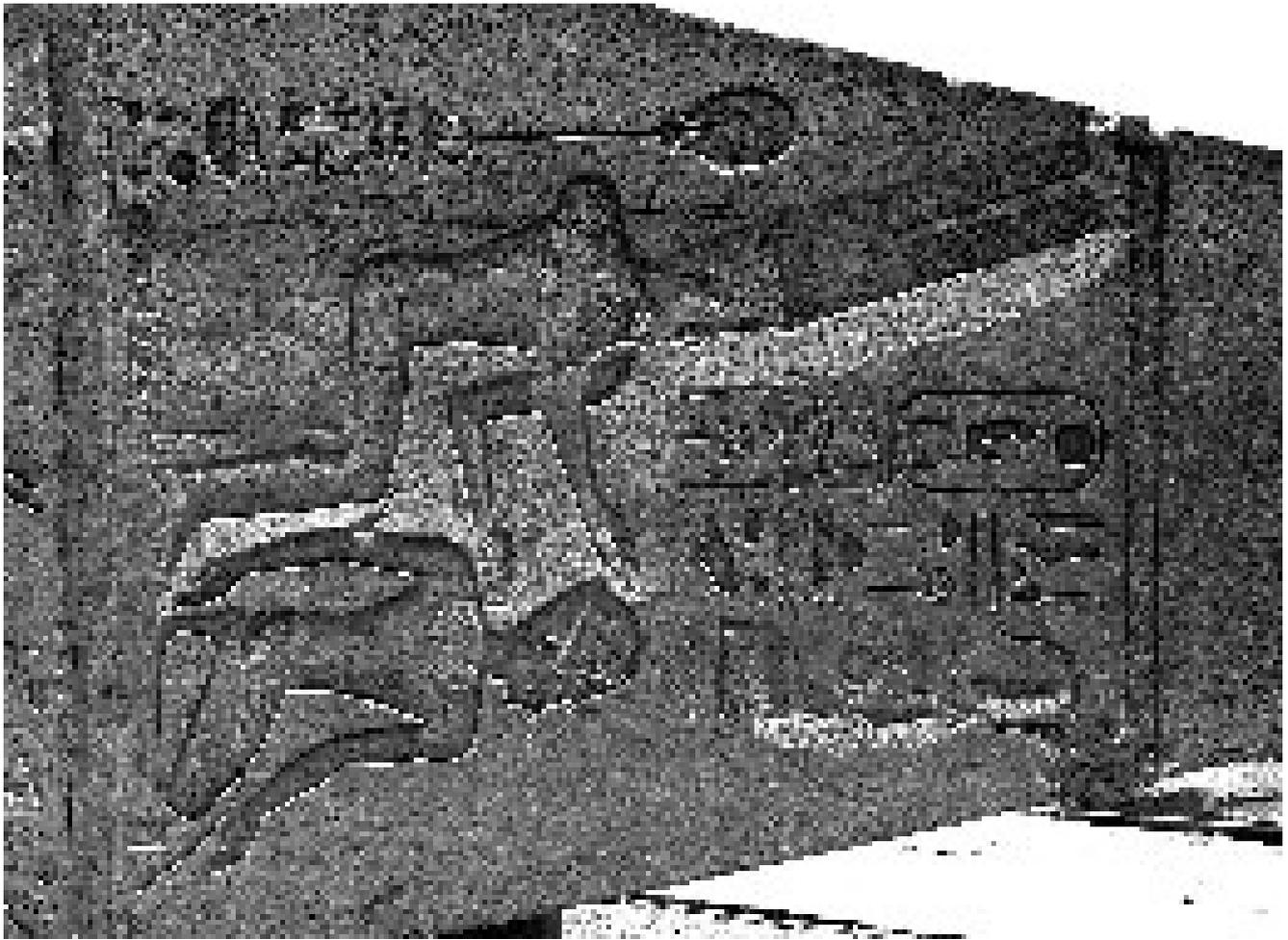


FIGURA 45. **a.** Incluso en las zonas en sombra, el bajorrelieve potencia en sus bordes el efecto de la luz incidente. Coloso de Ramsés II (Luxor). **b.** La luz solar, al incidir lateralmente sobre el plano de la cara grabada, nos permite apreciar la restauración operada tras el «borrado» de la figura y nombre de Amón, ordenado por Akhnatón. Obelisco de Hatshepsut en el templo de Karnak.

Si bien esta extendida técnica del bajorrelieve fue de uso habitual en todas las etapas que configuran la particular historia del arte de este pueblo, fue durante el Reino Antiguo cuando el bajorrelieve alcanzó mayor difusión y perfeccionamiento. El hecho de que fuese Menfis la primera capital del país unificado en un solo estado favoreció la creación, junto a esta ciudad, de una vasta necrópolis cuyas tumbas se beneficiaron de la exquisita calidad de la caliza autóctona. No ocurrió lo mismo durante el otro período más importante de la historia egipcia: el Imperio Nuevo. Ubicada la capital en el cuarto nomo del Alto Egipto (*Uaset*, Tebas), se tuvo que recurrir a la pintura como medio principal decorativo, debido a las numerosas intrusiones silíceas que, con demasiada frecuencia, aparecían en la caliza tebana. A pesar de lo anterior, son más que notables los bajorrelieves de varias tumbas tebanas, como la del visir Ramose (TT 55) o la del mayordomo de la reina Tiy, Kheruef (TT 192). Respecto a estas dos tumbas, hoy ya no tenemos dudas de que fueron decoradas por el mismo equipo de artesanos. La dulzura y la sobresaliente calidad del estilo de sus bajorrelieves hacen que el recuerdo de su visión perdure en el tiempo. Aunque también hay que reconocer que, en cuanto a técnica de ejecución, no aportan ningún

avance significativo a los logrados mil años antes por los artífices de las magníficas mastabas menfitas.

LA ESCULTURA

La observación del entorno circundante hizo comprender a los primeros egipcios que todo aquello relacionado con la vida tenía como contrapartida, de forma tan natural como irremediable, una extinción más o menos inmediata. Los tallos verdes, nacidos del suelo fertilizado por la inundación, se secaban hasta desaparecer cuando las aguas se retiraban. La propia subsistencia de Egipto dependía del milagro del desbordamiento anual, que marcaba el ritmo de la vida del país, sus estaciones y, en definitiva, su calendario laboral y festivo.

La vida a orillas del Nilo no tenía una continuidad permanente en el tiempo, sino que se regía por unos ciclos inmutables en los que se «detenía» para volver a resurgir, a renacer de nuevo. Estos ciclos vitales no eran iguales para todas las cosas creadas, pero todas las cosas creadas estaban sujetas a ese proceso alterno de muerte aparente y renacimiento. El sol, fuente principal de vida, tenía un ciclo vital de doce horas, muy corto en comparación a la esperada venida de Hapy, la inundación anual. En el inanimado mundo mineral, también las dunas de arena, cambiando su configuración a capricho de los vientos, ofrecían nuevas e insospechadas alternativas a los observadores ojos de aquellas gentes. Y sin embargo, no todo era cambiante. Las montañas de piedra permanecían inalterables, como indiferentes al paso del tiempo y sus estaciones. ¡Ahí estaba la clave! La piedra reflejaba, en su inmutabilidad natural, todo el profundo significado de lo estable y lo eterno. La materia inanimada se convertía, intelectualmente, en el soporte ideal de lo imperecedero, de aquello destinado a perdurar «millones de años», según la antigua expresión habitual. Trabajar este material de eternidad era como «modelar» la propia eternidad, hacerla asequible a la vieja aspiración de continuidad ilimitada. Pero si además las formas creadas en piedra podían, de alguna manera, «vivir», esa vida necesariamente vencería a la hasta entonces invencible barrera del tiempo. La religión y las prácticas mágicas, mediante su liturgia específica, se ocuparían de ello. El camino estaba abierto y la práctica constante, la costumbre, convertiría un pensamiento aparentemente pueril en la manifestación artística más significativa de un pueblo: la escultura en piedra. Y por extensión del mismo razonamiento, a la arquitectura monumental religiosa y funeraria.

La escultura nació con la propia civilización egipcia, ya que antiquísimas son las primeras representaciones animalísticas recuperadas de las tumbas predinásticas que, a pesar de su exiguo tamaño, bien pueden encuadrarse de pleno derecho en el campo de la escultura. Dejando aparte el significado mágico que siempre impregnó la producción de estatuas, y ciñéndonos a su aspecto puramente formal, la ejecución de estatuas de un cierto tamaño, la escultura, se inicia con la arquitectura monumental y como complemento asociado a ésta. Cuando se proyectaba una escultura, ya se

contaba, de antemano, con el lugar en que ésta se colocaría. Pero es que también este espacio predeterminado en el ámbito arquitectónico había sido concebido para albergar a la estatua. Es así como se ha de entender esta perfecta simbiosis de estéticas pertenecientes a diferentes oficios, pero que conforman una unidad artística indisoluble. En el templo que el arquitecto Amenhotep, hijo de Hapú, proyectó en la actual Luxor, los espacios libres entre columnas del patio actúan como gigantescas y majestuosas hornacinas destinadas a albergar las colosales estatuas de Amenhotep III (Figura 46). Y así decenas de ejemplos que se pueden constatar a lo largo de un recorrido lineal por los templos que jalonan las márgenes del Nilo.



FIGURA 46. Estatuas en el primer patio del templo de Luxor.

Si se analiza la auténtica función de la estatua, se comprenderá esa «pose» frontal que caracteriza a la escultura egipcia. Terminada una estatua e investida del poder mágico-religioso por los sacerdotes, ésta era depositaria de una parte del *ka* de la persona representada. Era portadora de vida espiritual, por decirlo de una manera comprensible. Pero conviene ser muy cuidadoso con estos conceptos, pues el *ka* es una parte esencial de vida, parte infinitesimal de la vida universal que «vivifica» a la imagen a la que se junta, pero no a la personalidad individual (*ba*) del representado. Por lo tanto, si se cambian las facciones o el nombre (*ren*) de la estatua, el *ka* que animaba a ésta antes del cambio seguirá animando también a la imagen reformada. Esto explica las usurpaciones habidas en el campo de la escultura, ya que cambiando simplemente el nombre del propietario la imagen continuaba «cargada» de vida sin

necesidad de una nueva consagración. El *ka* seguirá unido a la estatua del nuevo propietario y, de alguna manera, él vivirá en la estatua. En consecuencia, y esto es lo importante, en el antiguo Egipto no se adoraba a una estatua (lo que constituiría una idolatría sin más), sino al *ka* «depositado» en la misma; la imagen material era el sagrario de lo espiritual.

Pese a que la estatua sólo adquiriría su poder mágico tras la consagración del rito de la *apertura de la boca*, los escultores eran «los que hacen vivir», frase sinónima del oficio de escultor.

A diferencia del bajorrelieve, y debido a la durabilidad que debían tener las cosas sagradas asociadas a la eternidad, los escultores escogieron para inmortalizar a sus dioses y a sus reyes las materias más duras, que, lógicamente, también eran las más difíciles de trabajar. Brechas, dioritas, granitos y basaltos fueron esculpidos con la misma maestría que las producciones (aparecidas en menor número) elaboradas con la blanda calcita. La aceptación del reto ante la dificultad significaba para los escultores la mayor garantía de una obra destinada a perdurar inalterable durante «millones de años». Así, por lo menos, lo demandaban aquellos que figuraban en los escritos como «autores» de las obras ante los dioses: los faraones de Egipto.

En el lado interior del muro perimetral de Djoser en Sakkara (junto al patio de las capillas del *heb sed*) hay tres esbozos de escultura que proporcionan las claves para comprender el *modus operandi* de toda la estatuaria en piedra (Figura 47). La piedra, a golpes de cincel, se ha ido rebajando paralelamente a los lados del bloque inicial, y ello a lo largo de sus cuatro caras. Esto, junto a lo observado en otros muchos ejemplos, nos permite reconstruir paso a paso las diferentes etapas seguidas en el trabajo. Una vez extraído el bloque de la cantera, se dibujaba una retícula con tinta roja de igual manera que como se procedía en la ejecución de los bajorrelieves; a continuación se hacía una transposición con tinta negra, en las cuatro caras del bloque, de otros tantos dibujos sobre papiro del personaje a reproducir en cuatro facetas: dos laterales, más una de frente y otra de espaldas. Preparado el bloque con los cuatro dibujos, comenzaba la labor de ir suprimiendo esquirola a esquirola las partes sobrantes de las cuatro caras. El resultado era la estatua de bulto redondo que, debido al tratamiento seguido, siempre «retenía» algo de aquella forma cúbica original, como si, de modo inconsciente, las formas redondeadas del final quisieran recordar a aquellas otras, perfectamente rígidas y rectas, del prisma pétreo del que habían salido.



FIGURA 47. Esbozos esculturales en Sakkara.

Con el paso del tiempo, estas formas labradas se fueron liberando de ese hermetismo inicial, pese a lo cual las estatuas egipcias siempre mantuvieron un aire característico, un algo que nos recuerda, en su hieratismo, sus orígenes. Orígenes a los que voluntariamente los escultores egipcios nunca renunciaron y a los que, de forma intencionada, retornaron cuando decidieron crear las «estatuas cubo» en los tiempos del Reino Medio y, más posteriormente, en la xxvi dinastía saíta. Siempre basándose en el dibujo, las artes plásticas siguieron siendo fieles, con ligeras variaciones impuestas por las modas, a las directrices primeras dictadas por las antiguas *Casas de Vida*. De forma similar al dibujo, se podría decir que la pintura, tal como hoy se entiende, no existió nunca en el Egipto faraónico. Y aunque esto suene a drástica *boutade*, no lo es en absoluto.

LA PINTURA

Fue precisamente Champollion el primero en declarar que las figuraciones pintadas por los egipcios en las paredes de las tumbas o de los templos no eran otra cosa que signos jeroglíficos a gran tamaño y coloreados. En líneas generales, hay que reconocer que tal afirmación es absolutamente cierta. Existe una íntima relación entre la escritura y las figuras que la complementan. Porque éstas son como un resumen de aquéllas, como una segunda escritura más «gráfica» que pueda ser interpretada por aquellos que no saben leer.

Si en la historia universal de la pintura los artistas han buscado crear una determinada atmósfera (en el caso del paisaje) o un determinado estado de ánimo (en el del retrato) mediante la aplicación de diversas técnicas más o menos realistas, ninguna de estas características las encontraremos en la pintura egipcia. No es lo mismo una pintura que un dibujo coloreado. Porque, en un dibujo coloreado, la pintura se convierte en un auxiliar, precioso e imprescindible muchas veces, pero no pasa de ser eso, nunca adquiere un protagonismo exclusivo en la obra del artista. Las pinturas egipcias son, en su inmensa mayoría, dibujos iluminados con una aplicación plana del color. Esta aplicación aparece siempre limitada por los contornos del propio dibujo, y permanece supeditada a éste.

Los colores aplicados (pigmentos minerales en su totalidad a excepción del negro de humo, obtenido por la combustión de la paja) obedecían a reglas inamovibles, dictadas por un canon religioso que no se podía transgredir. Así, por ejemplo, el color para representar la madera fue el rojo; la piel masculina se pintaba con ocre rojizo, mientras que la femenina debía estar coloreada con amarillo claro. Muy poco margen quedaba a la improvisación del artista para aplicar unos colores que definían, por sí mismos, la naturaleza intrínseca de la cosa representada. Estas y otras limitaciones a la libertad de expresión estética están en clara oposición a una interpretación moderna y universal de la pintura. Sin embargo, aquellos artistas supieron sacar el máximo partido a determinados efectos. Utilizaron veladuras para conseguir las transparencias de la carne bajo el blanco lino y, caso único sin precedentes, cubrieron de rubor (mediante pinceladas de ocre oxidado) las mejillas de la bella esposa de Ramsés II, Nefertary, en su tumba del Valle de las Reinas (XIX dinastía).

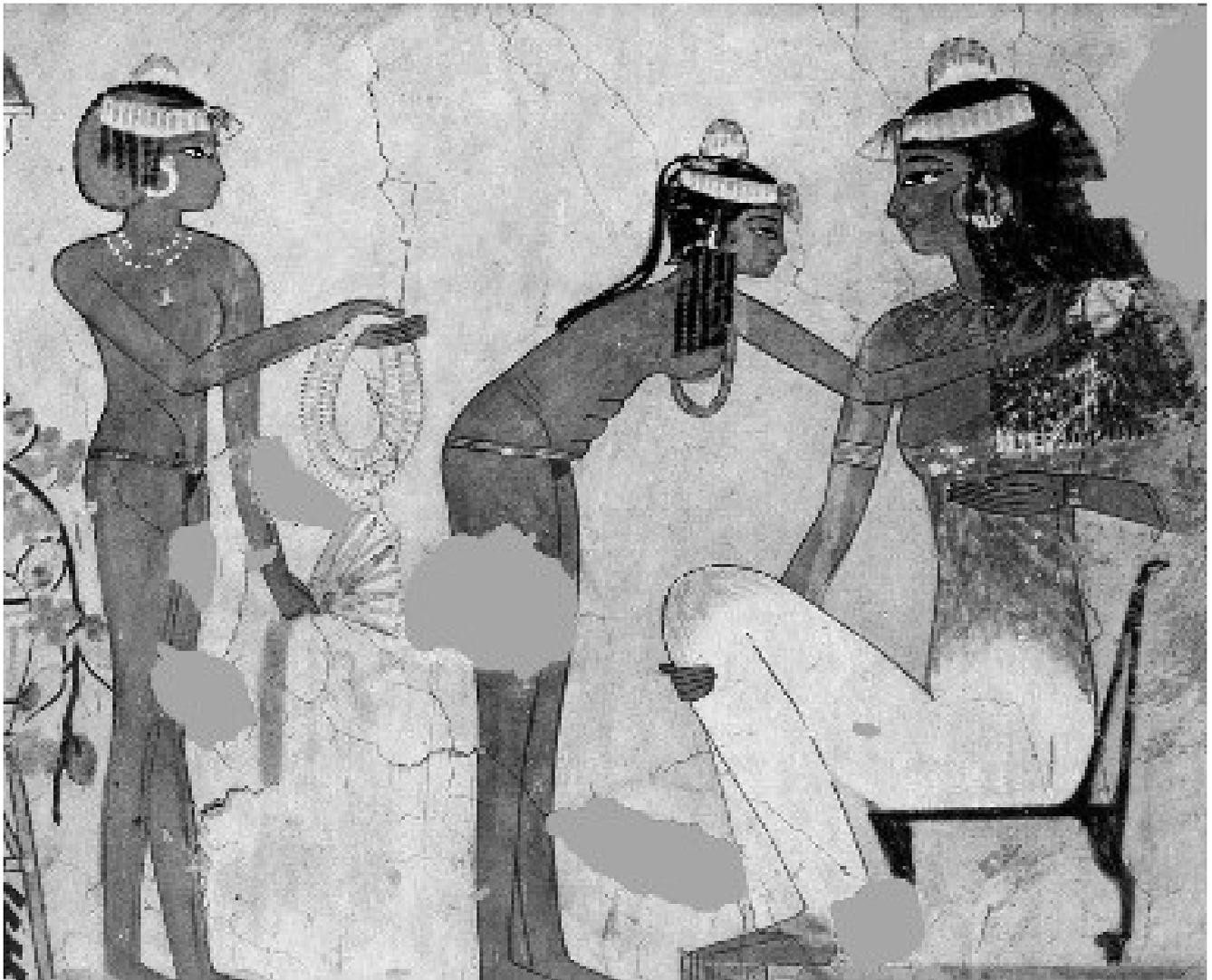


FIGURA 48. Tumba de Djoserkaraseneb (TT 38).

Al deambular por las tumbas tebanas, se ha de prestar atención a ciertas maneras de hacer que se apartan un tanto de la ortodoxia tradicional y que dan un toque de realismo al aparente estatismo de las figuras. En efecto, hay zonas sin pintar que, equivocadamente, podríamos atribuir a causas que nada tienen que ver con la intención del artista. En la casa eterna del escriba Djoserkaraseneb (TT 38, bajo Tutmés IV), una bella invitada al banquete funerario, sentada en una elegante silla (por cierto, demasiado pequeña para ella), es atendida por dos jóvenes sirvientas desnudas (Figura 48). Como detalle fuera de contexto, nótese que a una de las chicas le falta un brazo; sin duda el pintor consideró que ese «pormenor» podía omitirse, por superfluo, al no tener una influencia decisiva en la escena. Como mandaba el canon, la piel de las tres mujeres aparece tostada con un bello color ocre, pero hay algo que llama inmediatamente nuestra atención: la parte superior y la rodilla de la dama sentada presentan el mismo color ocre que la piel (a pesar de estar vestida), mientras que la parte inferior de su vestido presenta el blanco inmaculado del lino. Se podría pensar, a primera vista, que se trata de un error sin rectificar o que es un caso más de pintura inconclusa, pero no, la causa es distinta y no se trata de ninguna

equivocación. El cono tebano que la dama luce sobre su peluca aparece bastante fundido, porque el calor del ambiente ha derretido su grasa perfumada empapando el tejido de lino que, adherido completamente al cuerpo, se hace casi transparente. La mancha ocre de la rodilla vestida, de un tono más suave que el resto, responde a la misma idea: la presión del vestido sobre la piel, en ese punto, hace que también ésta se transparente mostrando su color tostado bajo el blanco del lino.

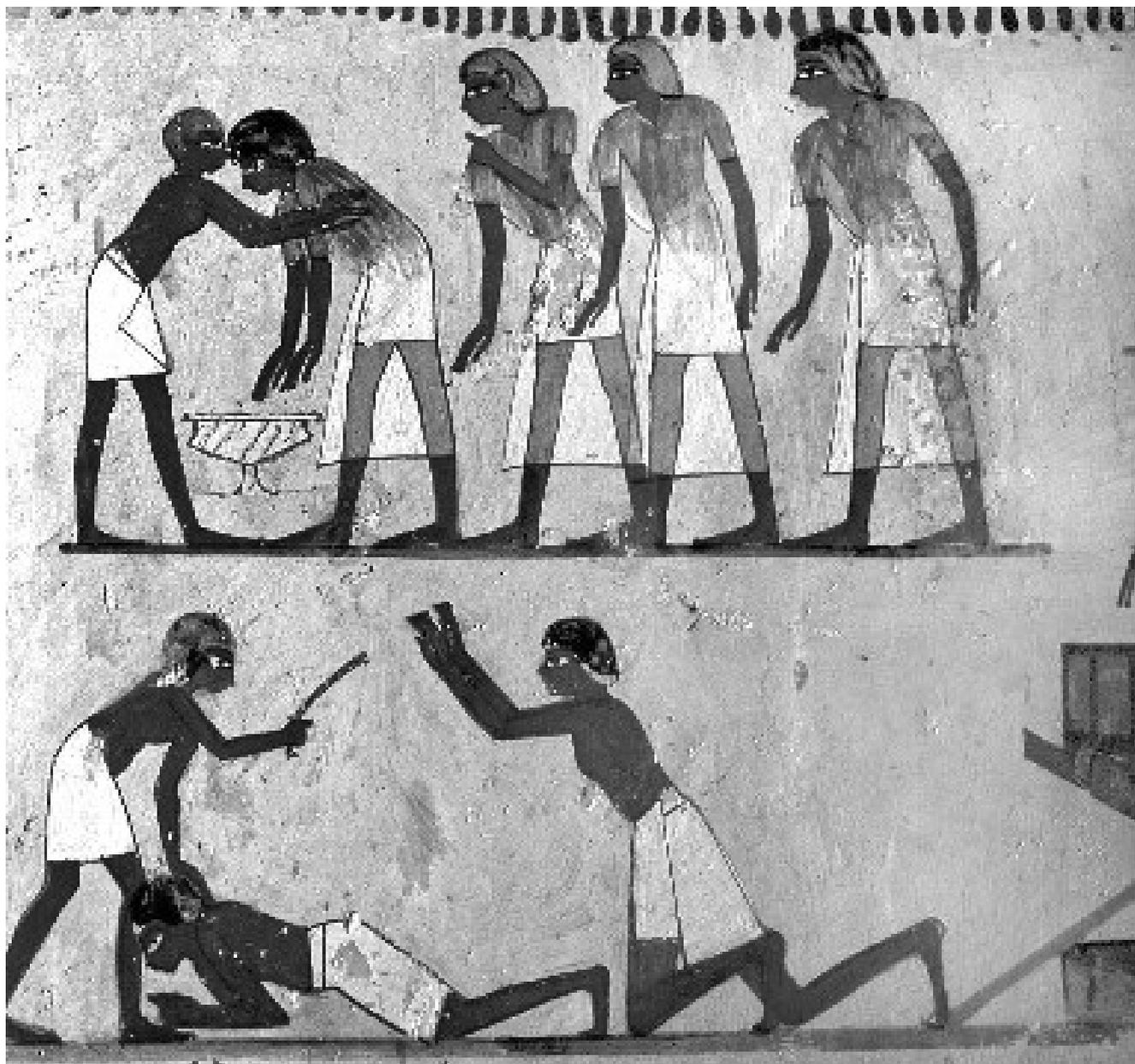


FIGURA 49. Tumba de Menna (TT 69). La obligada rendición de los impuestos.

El mismo efecto, aunque por un motivo radicalmente distinto, lo podemos ver en la tumba de Menna. Como responsable de los graneros de Amón, este escriba era una especie de inspector de la Hacienda pública ante el cual tenían que rendir cuentas los arrendatarios de las tierras cedidas. En la parte superior de la pared, bajo un templete que le protege del sol, Menna, elegantemente vestido y empuñando el cetro *sekhem*, símbolo de su autoridad, preside la comparecencia de cuatro arrendatarios (Figura 49). Un funcionario coge por los hombros al primero de los campesinos para

que se agache hacia un recipiente con agua depositado en el suelo. La rendición de cuentas ante tan importante personaje impone que los cuatro hombres vistan sus mejores ropas, pero, también aquí, los torsos se muestran del color de la piel, mientras los faldellines conservan la blancura natural del lino. La explicación a este tratamiento realista de la pintura se puede imaginar fácilmente: ¿quién no ha sudado ante una inspección de Hacienda? Pues eso es, exactamente, lo que les pasaba a estos sufridos contribuyentes egipcios. La jofaina con agua estaba preparada para «arreglar» en lo posible el aspecto personal y atenuar el olor provocado por la angustia. Angustia que está más que justificada, ya que, justo en el registro inferior, asistimos al castigo del azote, mediante bastón, de un ciudadano que suponemos no satisfizo la renta estipulada.

Así pues, tampoco se puede hablar de una pintura absolutamente plana, ni tan limitada en su paleta como ciertos autores pretenden. La férrea sujeción a las normas establecidas por el canon oficial y el acatamiento de ese conservadurismo ancestral, por parte de los pintores, fueron las principales limitaciones impuestas al libre albedrío del artista egipcio. Pese a ello, éste supo encontrar recursos para mostrar su genio creativo. Incluso, se podría decir que esos impedimentos heredados sirvieron muchas veces de acicate revulsivo, con frutos tan sorprendentes como graciosos. El auténtico artista se divertía vulnerando ciertas normas establecidas, y lo hacía sin una malicia intencionada, buscando solamente los efectos estéticos que él creía convenientes.

En la tumba tebana de Thanuny, escriba real y comandante del ejército de Tutmés IV (TT 74), sobre un fondo grisáceo (típico de la época) aparecen unos bueyes ¡pintados de rojo inglés con sus cornamentas de color azul celeste! También en la misma tumba, el pintor plasmó un brioso caballo en un delicado color rosa con la crin del mismo rojo que el buey. Bueno, ¿y qué pasa? Pues absolutamente nada. Bastaría con argumentar que el arte es libre, y que si admitimos y admiramos contrastes más antinaturales a los impresionistas franceses, ¿por qué regla de tres no podían hacer lo mismo los artistas de Egipto?

Los monos cinocéfalos que figuran en el muro de la cámara funeraria de Tutankhamón tienen su piel pintada de verde; todos sabemos que los babuinos no son de ese color. Los egipcios también lo sabían, tanto o mejor que nosotros. Aquí se trató de buscar un contraste entre gamas de color complementarias, para conseguir un efecto agradable que sin duda se logró. El verde de las pieles destaca sobre un fondo amarillo y el conjunto gana todavía en brío cromático con la adición del negro y rojo de los jeroglíficos. Esta búsqueda de la estética ideal es lo que impulsó a aquellos antiguos escribas del contorno. ¿Cómo, si no, se explica ese precioso azul con el que un olvidado servidor en la Sede de la Verdad pintó la trenza infantil del príncipe Khamuaset en el Valle de las Reinas? A no ser, claro, que nuestro artista hubiera «divinizado», mediante el color, al joven príncipe. Porque, como sabemos, el cabello de los dioses era de lapislázuli. En cualquier caso, era, y es, así de fácil y así de

simple.

No hay que buscar en la pintura egipcia modernas concepciones academicistas, ni tampoco se ha de intentar compararla con estilos posteriores que han influido en nuestra apreciación del arte. El «estilo egipcio» es así, con su variedad de colores y formas, pero, al mismo tiempo, con las limitaciones impuestas por una religión oficial. Son estas limitaciones las que marcaron ciertas supuestas carencias que no son achacables a ignorancia o incapacidad de los artistas. Admitiendo que la pintura egipcia se reduce a dibujos coloreados, es indudable el encanto que se desprende de tantas y tantas composiciones murales pintadas en las tumbas o de cualquier viñeta coloreada del *Libro de los muertos*. Será necesario esperar a la conquista romana para encontrar la auténtica pintura, al contemplar esos soberbios «retratos del Fayum» pintados a la encáustica sobre tablas de madera. Pero eso ya es otra cosa, eso ya no es «egipcio»; no tiene nada que ver con la pasada personalidad faraónica, aunque también se trate de un arte admirable nacido junto al Nilo.

Amar el arte egipcio

EN LA OSCURIDAD DE LA TUMBA. ASPECTOS TEMÁTICOS

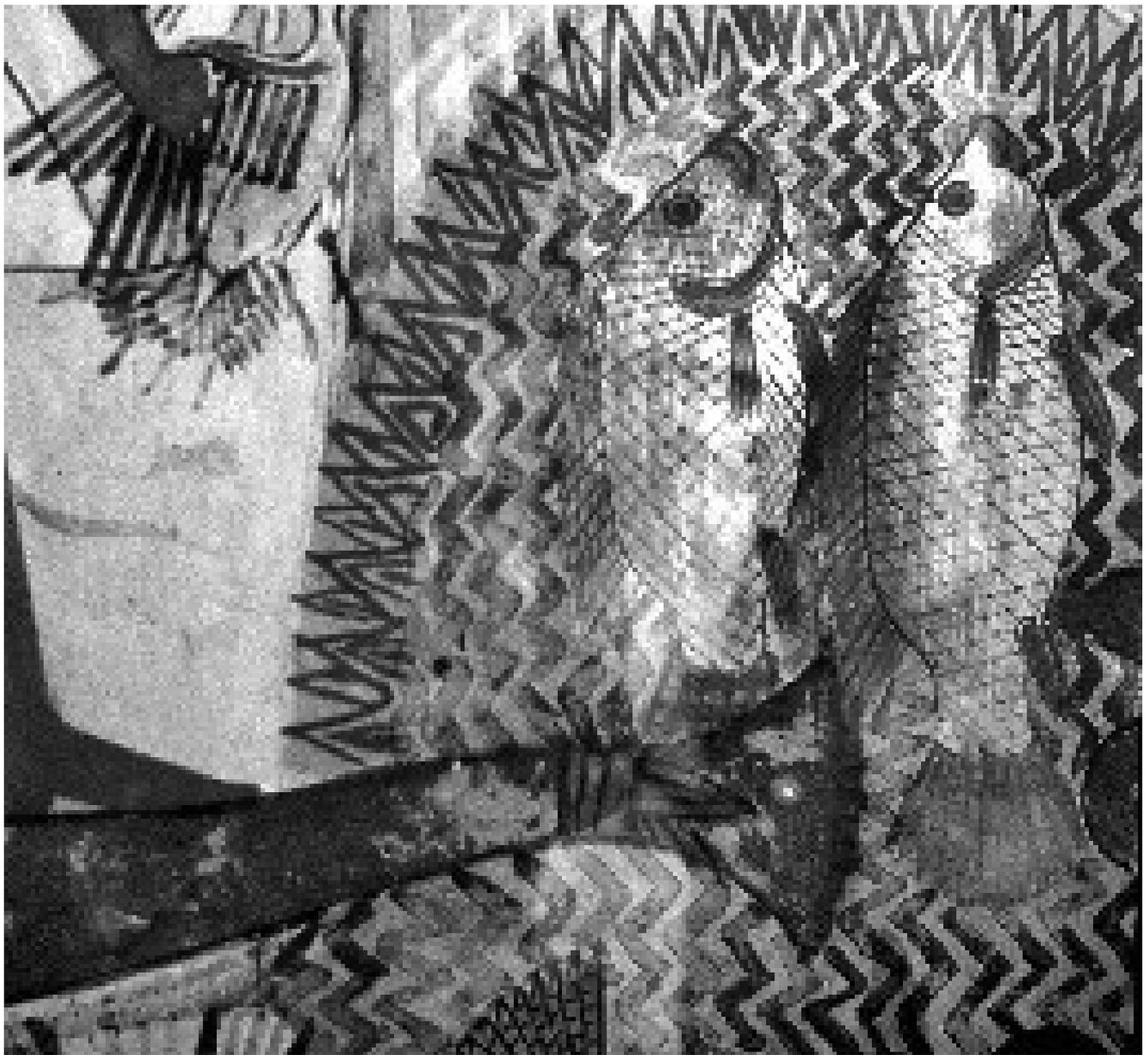
Puesto que la temática del arte egipcio es esencialmente de tipo piadoso y funerario pudiera parecer que, dado el conservadurismo de los egipcios y su sometimiento a unos cánones religiosos, las escenas representadas en las tumbas deberían obedecer siempre a los mismos motivos. Lo cual es cierto sólo en parte. A pesar de que las normas exigidas a los artesanos de la decoración marcaban unas pautas de conducta que seguir, éstos respondían a aquellas exigencias con una variedad de formas y matices muy particulares, aunque siempre con ese sentido estético característico del arte faraónico. Además, en las tumbas que solemos llamar «civiles», las del pueblo y la nobleza, muchos de los temas figurados responden a escenas de la vida cotidiana en los campos, canales o talleres, por lo que los propios argumentos resultan familiares dentro de su variedad.

En esta cuestión de la temática en la pintura se ha de ser muy precavidos, ya que, si bien es cierto que existía una tendencia natural a que las escenas reflejaran temas relacionados con el oficio del propietario de la tumba, también abundan otros temas que obedecen a momentos idealizados de una vida placentera que no siempre pudo disfrutar el difunto para el que fueron pintadas. Y precisamente por eso se pintaban, para poder aspirar a vivir situaciones deseables por toda una eternidad. De nuevo la magia de la imagen, aliada a la religión, desempeñaba un importante papel en la vida de ultratumba del egipcio que acababa de morir.

Entremos de nuevo en la magnífica casa de eternidad del astrónomo Nakht, para seguir estudiando la escena de la caza y pesca en los pantanos (Figura 36). Nakht está dos veces enfrentado hacia un motivo central formado, en su parte superior, por los ánares que remontando el vuelo tratan de huir de los certeros búmerans que el propietario de la tumba les lanza. En una especie de remanso del agua que parece ascender, surgen dos peces del Nilo: una carpa (*Tilapia nilotica*) y una perca (*Lates niloticus*). Nakht está atravesando con su inexistente arpón (pues no llegó a ser pintado) a los dos peces. Con ser muy bella la pintura, su interés no pasaría de ahí si no fuera porque, en la vecina tumba del escriba Menna (TT 69), contemporáneo de Nakht, podemos observar una escena prácticamente idéntica a la de la tumba de éste. En el hipogeo de Menna está más cuidado el detalle: a excepción de las inscripciones que deberían figurar en los registros preparados, la pintura sí llegó a terminarse. En la tumba de Menna, los peces capturados por el arpón del pescador son dos preciosas carpas que, al igual que en la tumba de Nakht, aparecen después en la mesa de ofrendas. Pero existe una importante diferencia a favor de Menna, ya que el artista,

para dar más «realismo» a la escena, es decir, para que las dos preciosas carpas parezcan «más muertas», no ha dudado en entornar... ¡los párpados! (por supuesto, inexistentes) de los peces, consiguiendo que inspiren así una cierta lástima y nos muevan a un sentimiento de piedad (Figura 50).

Es casi seguro que ambas tumbas fueron pintadas por el mismo equipo de artesanos, pues aparte del depurado estilo que las asemeja, tienen muchos detalles salidos probablemente del mismo pincel. No es extraño que dos tumbas vecinas y coetáneas tengan un alto grado de similitud, pero es que hay otros ejemplos con idéntica temática en la misma necrópolis de Kurna, como el de la casa de eternidad de Uah (TT 22), que fue repostero real bajo Tutmés III. Dado que esta última tumba es la más antigua de las tres, lo inmediato sería suponer que de ella salió la fuente de inspiración de este plafón cinegético. Pero resulta que no, que la cosa no acaba tampoco aquí, ya que esta escena se encuentra también en la lejana necrópolis de Beni Hasan perteneciente al Reino Medio... heredada, a su vez, de modelos idénticos que se remontan al Reino Antiguo, en las necrópolis de Guiza y Sakkara, a seiscientos cincuenta kilómetros de distancia y a más de mil años de separación en el tiempo.



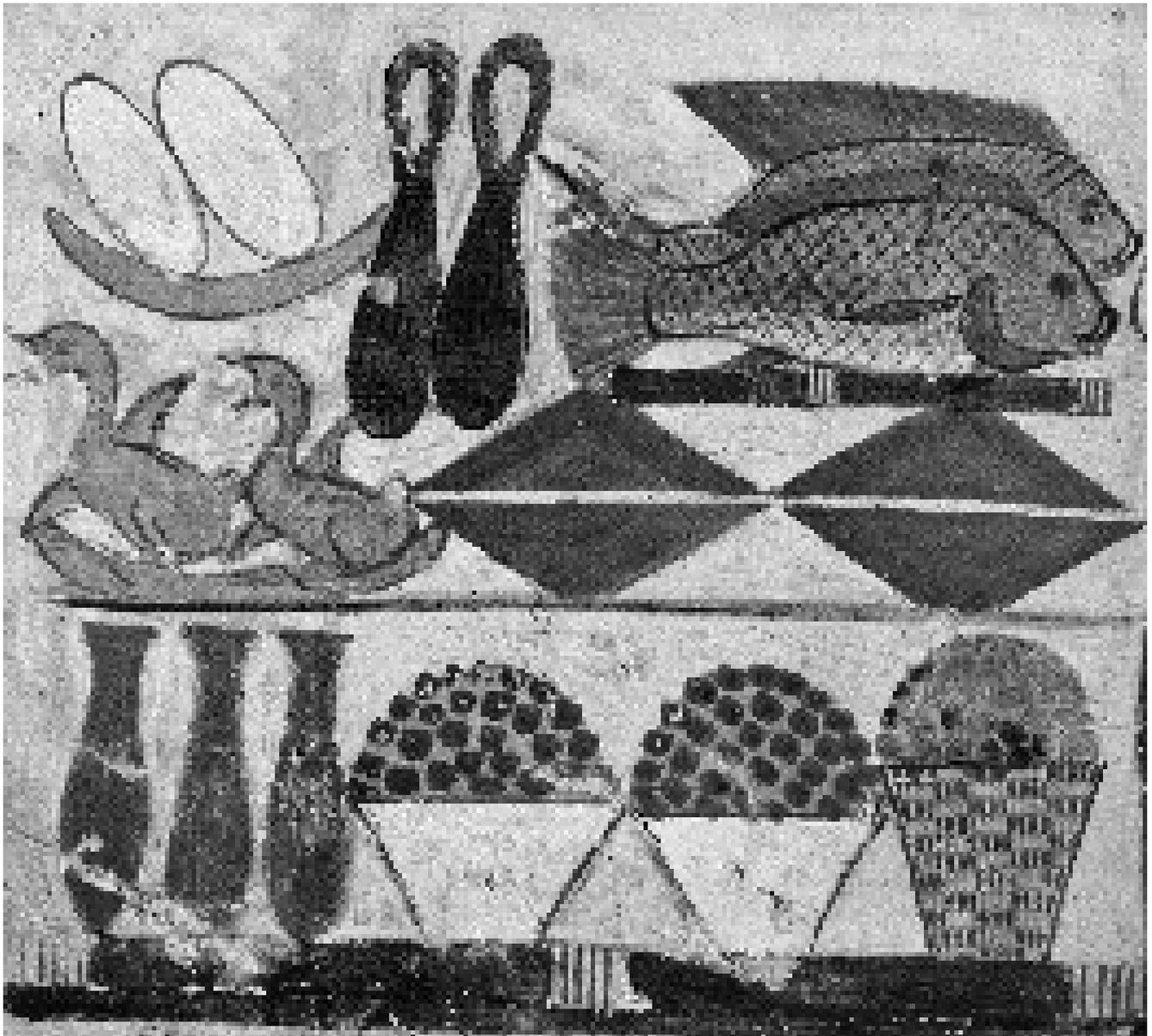


FIGURA 50. Las carpas de la tumba tebana de Menna. A la izquierda, los peces, todavía vivos, en el momento de la pesca. A la derecha se ven las mismas carpas, pero ya dispuestas en la mesa de ofrendas y, cosa insólita, con los párpados entornados.

Sin ánimo de complicar la cuestión, pero sí intentando agotar la problemática de los temas tratados en las pinturas egipcias, se puede introducir una cuña que, en este caso procede de la egiptóloga Lise Manniche^[34]. Volvamos a nuestra composición de caza y pesca de la tumba de Nakht. Según Manniche, el que los peces representados sean tilapias tiene una explicación muy clara: esta carpa del Nilo se traga a sus propias crías ante la proximidad de un peligro, para regurgitarlas después cuando éste ha pasado. Lo anterior guarda una estrecha relación con la protección y los mitos del renacimiento. Además, la actitud cazadora de Nakht recuerda la facultad de volver a cazar que le fue otorgada al dios Osiris tras su resurrección. Por medio de la magia simpática, el muerto, convertido a su vez en un Osiris, volverá a vivir y a cazar, ya que, al plasmarlo en su tumba, demuestra que conoce el secreto de la tradición osiríaca.

Ciertos temas, que arrancaban de los tiempos antiguos, al reflejar escenas necesarias al rito funerario se convirtieron en arquetipos que los escribas repetían con muy ligeras modificaciones. Y no sólo eso, sino que las actitudes de los personajes y el orden establecido en la composición general del cuadro obedecían a una misma forma de hacer. Todo nos induce a pensar que existió una serie de modelos, perfectamente definidos, que, teniendo en origen una significación muy especial, más tarde y por costumbre se convirtieron en poco menos que sagrados. Desgraciadamente, la arqueología de campo todavía no nos ha aportado ningún ejemplar de esta especie de «cuadernos» de pintor que, sin duda, se transmitían de generación en generación. Es muy posible que el día menos pensado uno de estos cuadernos nos aclare el enigma, ya que en Egipto nunca podemos decir que algo está definitivamente perdido. ¡Todavía queda mucho por excavar!

De hecho, alguna constancia sí tenemos de la existencia de estos y otros libros de arte. En el templo de Edfú, en una de las salas del pronaos que ostenta el nombre equivalente a «biblioteca», aparecen varios títulos (auténticos vademécums clásicos), grabados en el bajorrelieve de los muros, que se referían a técnicas generales del dibujo y la pintura. Entre ellos encontramos tratados especializados con detalles monotemáticos, como el libro titulado *El color rojo*.

Ese afán de perpetuar para las generaciones venideras todo un conocimiento adquirido a través de milenios es propio de gentes que saben que en su conservación reside el secreto de una continuidad que llevó a Egipto a ser el país más envidiado de la Antigüedad. En este escrupuloso respeto por la tradición reside la grandeza de su arte, lo que le confiere ese sabor a eternidad, a inmutable, que parece burlarse del tiempo transcurrido.

El tema de la caza de ánades mediante el ingenioso sistema de la red hexagonal ya está presente desde las primeras representaciones en tumbas del Reino Antiguo. Un bellissimo y completo modelo lo encontramos en la capilla funeraria del anteriormente nombrado visir Ptahhotep. Pues bien, avancemos en el tiempo hasta la época de la XVIII dinastía. En la casa eterna del escriba Nakht, nos reencontraremos con ese mismo tema, sólo que esta vez la escena de caza está pintada en un estilo que se podría calificar como «ultramoderno», tal es lo atemporal de la obra. En Ptahhotep, todo está perfectamente ordenado y realizado con una maestría que marca un altísimo nivel en la técnica del bajorrelieve (Figura 51). La escena está representada en dos registros que marcan claramente los tiempos de la acción. En el registro inferior aparecen siete hombres sentados en el suelo, y en actitud expectante, sujetando la cuerda atada a un extremo de la trampa que permanece abierta. En el registro superior los hombres están tumbados en el suelo sin soltar la cuerda de sus manos. ¿Qué ha pasado? Sencillamente que, como si de una secuencia cinematográfica se tratara, el artista ha representado el movimiento congelando las acciones más interesantes, en un alarde de síntesis, para que la magia de la imagen obre todo su poder. Ocupando el espacio entre las figuras de las trampas hexagonales

(una en realidad, aunque se represente dos veces), un hombre, extendiendo sus brazos, despliega una banda de lino blanco. Ahora todo está claro. Podemos entender perfectamente en qué consistía aquella eficaz manera de capturar aves sin dañar, más de lo necesario, su plumaje. Extendida la red sobre el suelo con uno de sus extremos atado a un poste, se metían en su interior aves enjauladas y comida que atraerían a los ándades que sobrevolaban la trampa. Una larga cuerda, fijada al otro extremo del artilugio, era sujeta por los cazadores encargados de cerrar la trampa en el momento adecuado. Momento que era señalado por el hombre oculto en la proximidad de la red, extendiendo enérgicamente una pieza de lino que equivalía a la orden de: ¡tirar! Dejándose caer con fuerza hacia atrás, los hombres cerraban la red ya repleta de la deseada caza. Fijémonos en un detalle: si contamos los servidores que aún permanecen sentados, contaremos siete hombres; en cambio, si contamos a los mismos hombres cuando ya están tumbados en el suelo, tras tirar de la cuerda... ¡sólo aparecen seis! No pasa nada, todo es normal. Ocurre sencillamente que los hombres tumbados ocupan más espacio, y el artista ha decidido, sin más, prescindir de uno para encuadrar la escena. La falta de un hombre no quita eficacia a la red cerrada y, una vez completado el botín, ya nada resta valor al objetivo mágico de la escena esculpida. Es algo muy similar a cuando contamos las patas de una sucesión de asnos o vacas tan frecuentemente representados; no nos preocupemos si vemos que faltan patas para una serie de cabezas de ganado perfectamente figurada, pues ello es prescindible en beneficio no sólo de una estética muy egipcia, sino de la finalidad mágico-religiosa buscada.

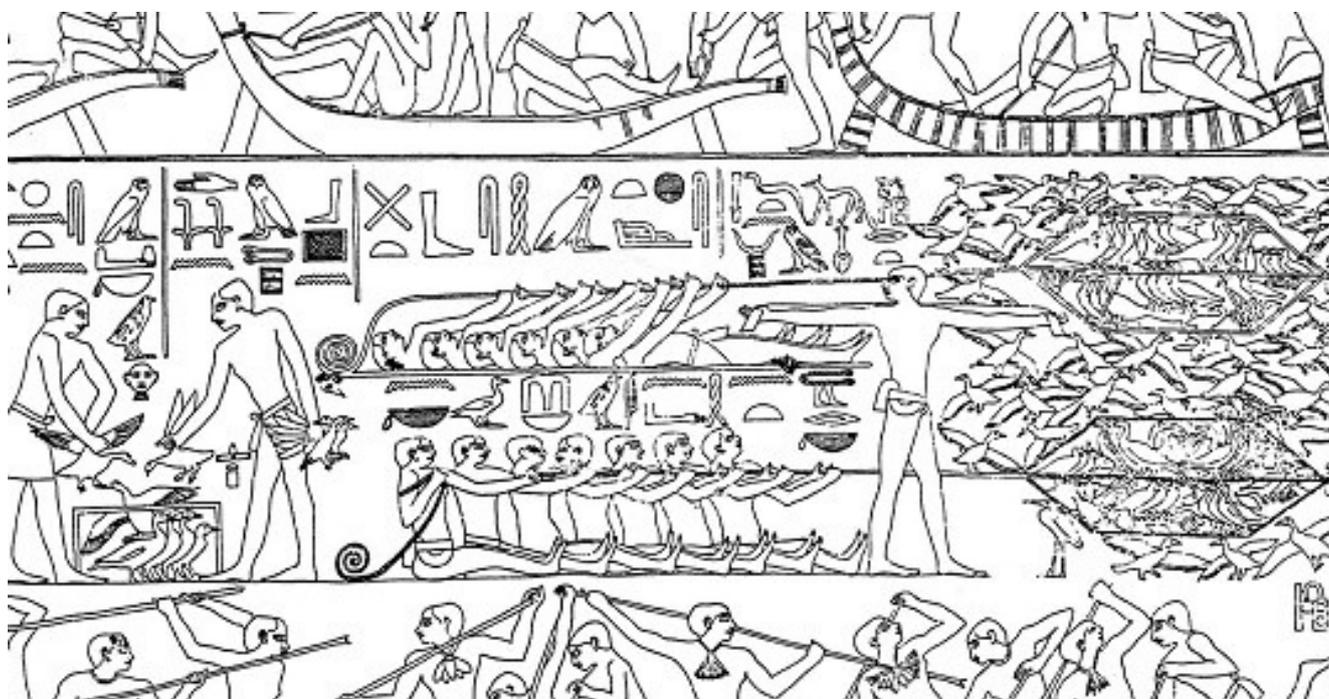


FIGURA 51. Mastaba de Ptahhotep. Sakkara, v dinastía. Reino Antiguo. Caza de aves con red hexagonal.

El mismo tema, pero ¡qué diferente en la tumba de Nakht! En esta tumba son tres los hombres que, de pie, están tirando de la cuerda (Figura 52 y foto 7 del pliego). El artista ha pintado con ocre rojizo más claro al hombre que está en el centro para que

su contorno se destaque del de sus compañeros. La red se nos muestra vista desde arriba, mientras que el resto de la composición aparece en alzado. Del bosquecillo de papiros, perfectamente recortado en sus extremos, emerge la figura del «avisador», ya que éste es el importante papel que desempeña ese hombre oculto en la espesura de los tallos que da la señal de cerrar la trampa. En apariencia todo es natural y de acuerdo con la finalidad de la empresa cinegética. La red repleta de patos ha sido cerrada con éxito y se adivina el angustioso batido de las alas, algunas de cuyas plumas sobresalen por entre las mallas del cepo. También aquí se ha de observar con mucho detenimiento si se quiere captar plenamente la intención de la composición pintada, si queremos comprender toda la continuidad intencionada de estas escenas. Lo lógico, en un estado de espera concentrada, es que los hombres que han de cerrar la red estén muy atentos a la señal del compañero apostado junto a la trampa. Pues bien, resulta que uno de los tres servidores del señor Nakht se ha distraído y mira hacia atrás, como haciendo caso omiso, desentendiéndose del tema principal que es estar pendiente de la señal de cierre. Parece estar más interesado por lo que ocurre en otra escena pintada a su lado, en la que dos sirvientes sentados despluman, destripan y ponen a orear unos ánades que luego se conservarán en salmuera dentro de las tinajas que aparecen sobre ellos. Nuevamente hemos de rendirnos ante la genialidad de aquellos artistas anónimos y olvidados, porque todo, absolutamente todo, responde a una idea básica preconcebida. Como ya sabemos, las representaciones parietales tenían, dentro del contexto de la tumba, un claro orden jerárquico en función de la finalidad mágica que las regía. La prioridad en las escenas pintadas venía dada por aquellas representaciones tendentes a asegurar el sustento alimenticio del *ka* del difunto. La mesa de ofrendas, imprescindible en toda casa de eternidad, tenía que ser eternamente repuesta en todos y cada uno de sus elementos integrantes. Para ello era necesario asegurar que, por ejemplo, los trabajos de la siembra y cosecha del trigo, así como la posterior elaboración de las hogazas, no faltasen en su figuración plástica: la magia haría el resto. ¡Ya tenemos la explicación al despiste del servidor de la red! Al mirar hacia la escena de preparación de los patos está estableciendo, gráfica y mágicamente, un nexo de continuidad en el proceso de producción. Está indicando que existe una correlación entre la caza y la posterior preparación y conserva de las aves, para que a su señor Nakht no le falte el imprescindible alimento espiritual. Con un gesto tan simple como girar la cabeza, el ciclo queda cerrado.

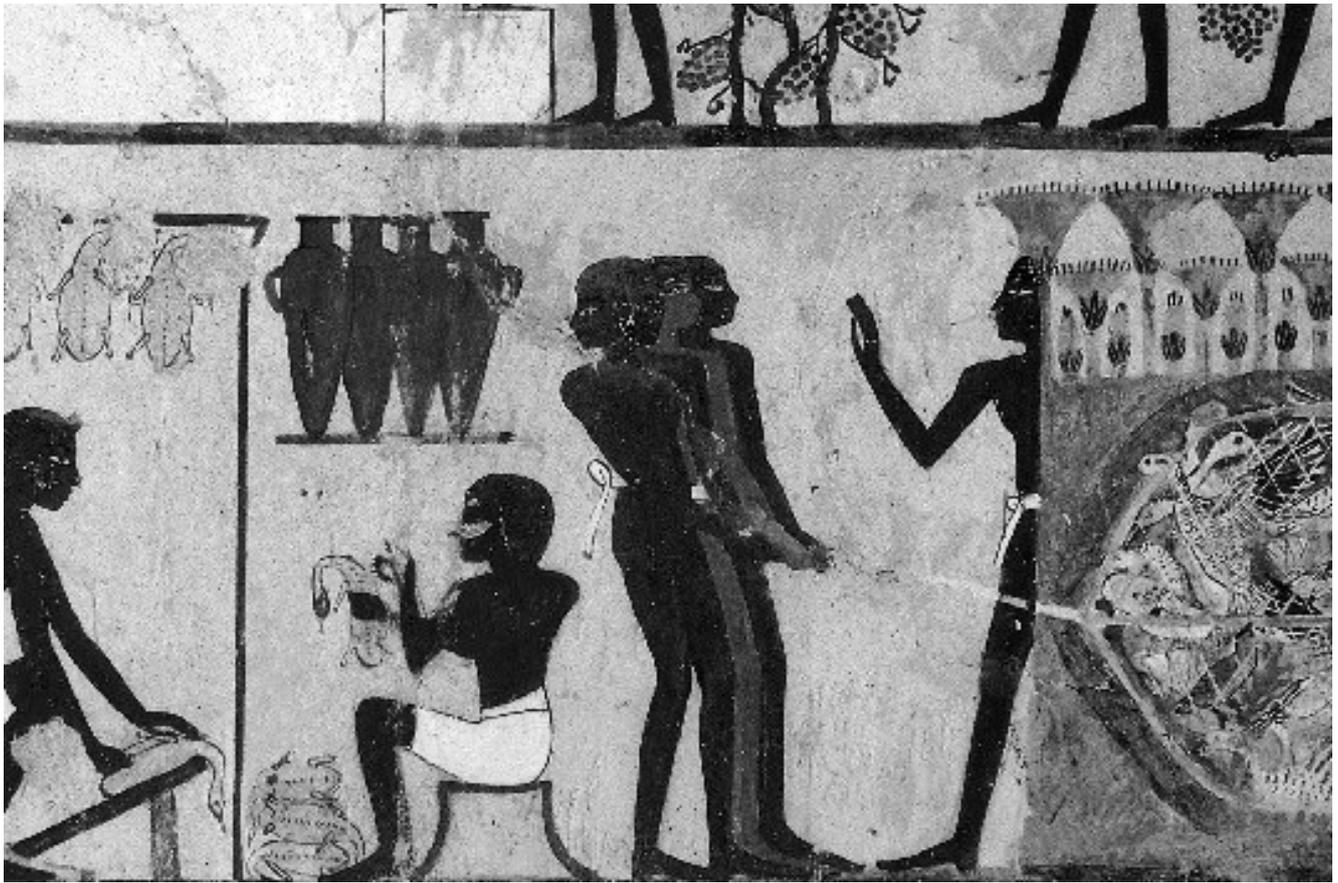


FIGURA 52. Tumba de Nakht. Las imágenes secuenciales.

Una vez más, está claro el cuidadoso detenimiento con que hemos de estudiar las tumbas, porque no sólo en las inscripciones jeroglíficas se esconden los dobles sentidos de interpretación de su lectura. También en la pintura descubriremos ese sentimiento que nos puede llegar a emocionar. Sin movernos de las tumbas abiertas al gran público veremos algunos ejemplos para entender muchas de las motivaciones de aquellos hombres y mujeres. Para amar, más todavía, el arte egipcio.

La tumba de Nakht, ya casi familiar, es pequeña y muy acogedora. Quizá menos acogedora y más pequeña todavía desde que, por motivos de protección, su exiguo espacio se ha visto reducido a causa de unas mamparas de plástico que obligan a una circulación restringida. Todas las pinturas que aún perduran son de un máximo interés, tanto por la calidad de ejecución como por la originalidad de los temas tratados, pero hay un detalle de especial interés. En el muro noroeste de la antecámara sólo queda la mitad de lo que fue toda una pared pintada, por lo que en el registro superior asistimos a parte del conocido banquete funerario (el resto, desgraciadamente, se ha perdido para siempre). Una sirvienta adolescente, totalmente desnuda, arregla el tocado y los pendientes de tres damas convidadas a la fiesta. Justo a su derecha, hay un grupo de otras tres bellísimas mujeres ataviadas con negras pelucas, que se deshacen en mil rizos, y que están coronadas por una diadema floral y el cono de unguento.^[35] Sobre el pecho lucen un ancho collar *usekh* que enmarca las sensuales transparencias de unos senos jóvenes (Figura 53). Pero aún hay más. Las

jóvenes mujeres están sentadas en cuclillas sobre unas esteras vegetales. Mientras que dos permanecen juntas, la tercera está un poco más atrás. Una de las dos damas escucha absorta la canción del arpista ciego que figura en cabeza de la escena, mientras aspira la fragancia de un loto azul. Su compañera se gira hacia la amiga que está detrás y le ofrece el aroma de un fruto de mandrágora^[36], sujetando cariñosamente su antebrazo en un gesto de sensual complicidad. Pero, cosa curiosa, mientras que la dama obsequiada acepta delicadamente el regalo con la mano derecha, ¡su mano izquierda esconde otro fruto de la misma planta! Ahí reside el encanto, la poesía y toda la ternura de esta pintura pequeña pero maravillosa. Lo que está ocurriendo puede escapárseos, perdido en el contexto general de la decoración; y, sin embargo, posee un altísimo significado. La bella invitada teme molestar a su amiga rehusando el regalo del fruto, ya que ella ya tiene otro, y por eso lo esconde. Pocas veces se puede asistir a una muestra tan refinada de auténtica elegancia social y, al mismo tiempo, tan cargada de esa sensualidad que, sin duda, impregnaba el ambiente de las antiguas fiestas tebanas.

En el proceso de abastecer las mesas de ofrendas figuradas no solía faltar la elaboración del vino en todos sus estadios. También aquí, en la casa de Nakht, podemos seguir ese proceso desde la recolección en las parras aéreas hasta su envase en tinajas, pasando por la escena del pisado de los granos en el lagar para la obtención del mosto. Las escenas de viticultura se han pintado en un registro superior al de la caza de volátiles con red, agrupando de manera lógica los medios de obtención de los alimentos destinados al *ka*. Una gran parra aérea de tres filas de sarmientos, que nace y se entrega al suelo, domina la composición (Figura 54). En su interior dos jóvenes sirvientes recogen los abundantes racimos, que ya han colmado el insuficiente cesto que lleva uno de los adolescentes. Por cierto, mientras éste luce una negra y rizada cabellera, que hace sospechar su posible origen nubio, el otro parece ser rubio, al igual que otro compañero que está recogiendo el mosto en la escena contigua. Y, sin embargo, no es así. Lo que ha ocurrido es que, por problemas de adherencia del negro de humo, el pigmento ha desaparecido y el color que vemos es el del enlucido de preparación de las paredes. Dos observaciones más, una aquí y otra en el adjunto lagar. De los sarmientos, en ocre rojo, surgen los racimos de uvas negras en forma ovalada y perfectamente tipificada para este fruto en la pintura egipcia, pero en el espacio comprendido entre racimo y racimo, aparecen otras masas circulares, azul pálido, en las que también apreciamos restos de puntos perimetrales semejantes a otros granos de uva. ¿Cómo hemos de interpretar esto? Si ya en otro volumen publicado^[37] expliqué que también los pintores egipcios cometían errores al referirme a «las estrellas equivocadas» de la tumba de Tutmés III, con más motivo cabe la posibilidad de error en una tumba no real, como la que ahora nos ocupa. La diferencia está en que, mientras en Tutmés III la causa se podía achacar a la escasa iluminación, aquí la equivocación se debe más bien a la inexperiencia del pintor, porque de lo que no cabe duda es de que estamos ante uno de esos errores

«rectificados» de los que tanto aprendemos. Al parecer, el artista estaba pintando los racimos en forma circular^[38] cuando debió de presentarse el maestro pintor, que inmediatamente mandó «borrar» los racimos redondos repintándolos con la pintura de fondo y, aprovechando los espacios libres, sustituirlos por otros con la forma apuntada característica. Con el paso del tiempo, la anterior pintura trepó y ahora su presencia se hace ostensible sin que, en absoluto, afee al conjunto de la composición. Un ejemplo de la poca importancia que aquellos pintores concedían a las proporciones, se ve si comparamos el tamaño de los granos de uva de la parra con los depositados en el lagar, mucho más grandes, a pesar de la proximidad de las escenas que acentúa y facilita la comparación. Detalle final: los dos trazos que figuran en los cuellos de las vasijas donde se guardará el mosto para su fermentación indican «año 2», referido a que el vino es de la cosecha del segundo año de reinado del faraón.

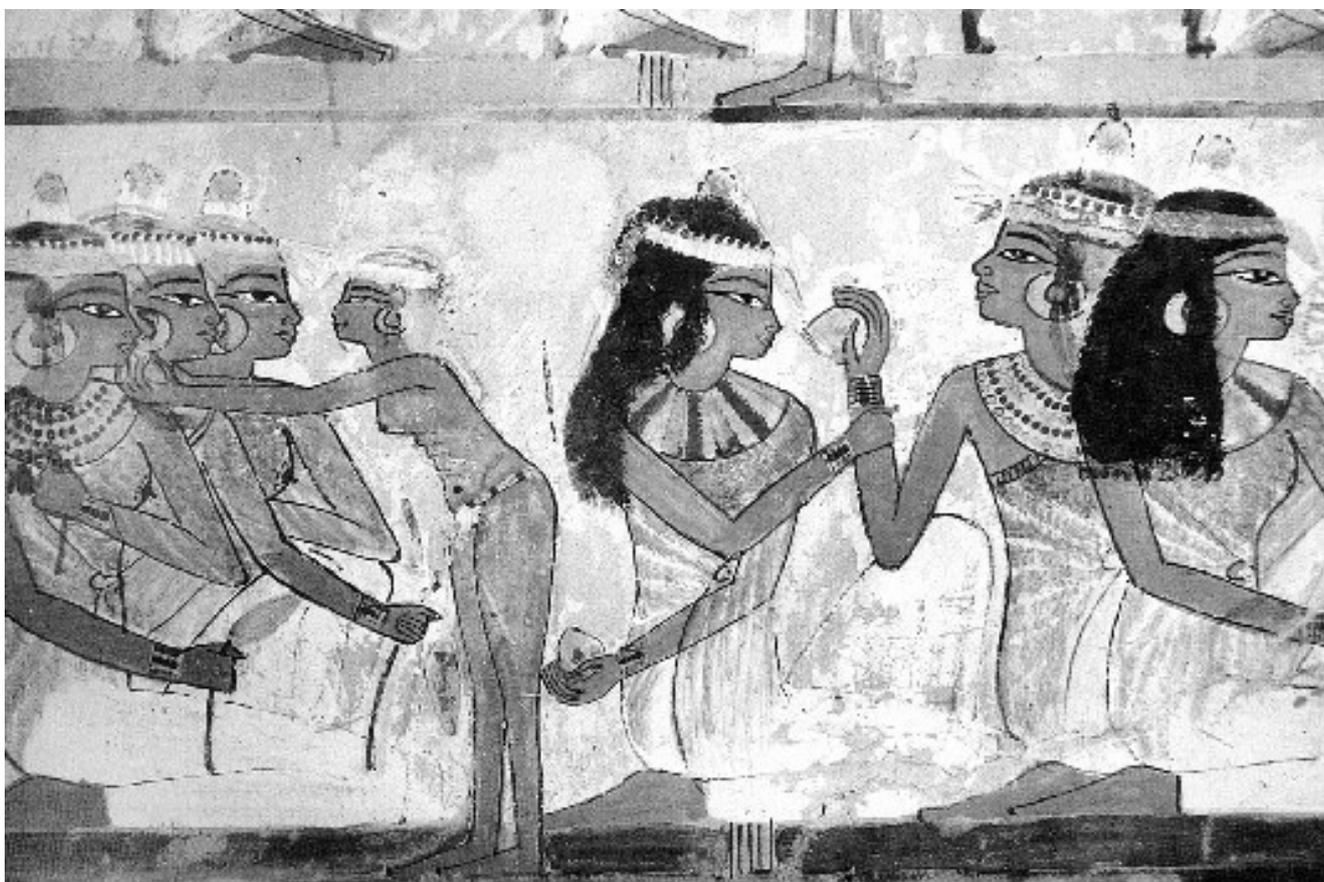


FIGURA 53. Tumba de Nakht. Damas en el banquete funerario.



FIGURA 54. Parra aérea en la tumba de Nakht.

Se podrían citar mil particularidades sobre las personales variaciones que la restringida libertad de los pintores introducía en temas de obligada o, por lo menos, muy frecuente aparición. Siguiendo con lo tocante a la preparación del vino, entremos en la casa del escriba real Userhat (TT 56, época de Amenhotep II, dinastía XVIII), porque allí nos espera una escena de lagar verdaderamente cómica. Los lagares más representados consisten en unos depósitos rectangulares de obra ligeramente sobreelevados del suelo. Una pértiga, a modo de viga liviana sostenida por dos columnitas, sirve de anclaje a unas cuerdas (a menudo ramadas, imitando los propios sarmientos de las parras). Los racimos de uvas son pisados por hombres descalzos que, para no resbalar, se abrazan o se sujetan a las cuerdas que penden de la viga. En realidad no existen grandes diferencias entre este tipo de lagares y los nuestros, salvo que los actuales suelen ser de madera, material excesivamente caro, por escaso, para los antiguos egipcios. Pues bien, en la tumba de Userhat son seis hombres los que

aparecen en hilera mirando hacia la derecha (Figura 55). No es fácil imaginar una disposición y unas actitudes más pintorescas y graciosas que las plasmadas en la tumba de este importante personaje. Del hombre que está a la cabeza, poco que decir: se muestra serio y concentrado en su labor, sujetándose a los sarmientos con ambas manos. Pero el segundo de la fila..., eso ya es otra cosa, porque resulta que el pobre es muy bajito, tan bajito que no le llega al resto ni a la altura de los hombros. Y claro, no pudiendo acceder a la altura estándar de los sarmientos de sujeción, pues... ¡se agarra desesperadamente, y con una sola mano, al faldellín de su compañero delantero! (el que permanecía tan serio). Naturalmente, el asunto comporta un cierto riesgo, pues uno está esperando que de un momento a otro el compañero alto pueda perder algo más que su seriedad. Del tercer y cuarto «machaca» no podemos decir nada, cada uno a lo suyo, aunque a este último un golpe en la pared pintada le ha dejado sin cara, sin duda una «gracia» más de aquellos primeros cristianos eremitas (coptos) que habitaron la tumba, la llenaron de cruces y se cargaron gran parte de las pinturas que, al parecer, les traían a la mente impuros pensamientos (esperemos que Dios les haya perdonado). A primera vista, los dos últimos de la fila son tan formales como el resto del grupo, pero ¡hay que aproximarse más y mirar sus caras de cerca! ¡Están completamente «colocados»! Cantan, vaya usted a saber qué canción, y sus caras alegres con la mirada perdida nos están diciendo que son especialmente sensibles a los efluvios del mosto pisoteado. Es más que fantástico que, en un lugar tan escatológicamente serio como una sepultura, pueda uno asistir a un cuadro semejante. ¡Ésta, y no otra, es la auténtica victoria sobre la muerte! Uno puede reírse al contemplar semejante número, pero sin olvidar un sincero ¡Bravo! como homenaje a tan genial como ignorado pintor.



FIGURA 55. Tumba de Userhat. Pisando las uvas en el lagar.

Verdaderamente las tumbas tebanas bien merecen toda nuestra atención. Hay que sumergirse en cuerpo y alma en el ambiente del pasado que todavía flota en ese dorado y misterioso polvillo de Egipto. Merece la pena disfrutar del privilegio único de escudriñar los rincones perdidos de estas mansiones de eternidad, porque puede ser que, cuando menos se espere, el sortilegio del viejo Egipto nos atrape por sorpresa. Será una experiencia inenarrable, de esas que siempre se recuerdan. ¡Hay tantas y tantas cosas maravillosas que ver y aprender en las viejas tumbas de Egipto...!

LA «NOVIA DEL TRIGO»

Entre esas muchas cosas, hay un detalle que aparece sólo en contadas tumbas, pero que en las de Menna y Nakht se presta a distintas y controvertidas interpretaciones.

Como inspector de los graneros de Amón, Menna era el máximo responsable de la administración de los cultivos de trigo y cebada del inmenso dominio del dios. Las escenas agrícolas de su tumba nos permiten acceder, como trasladados en el tiempo, a una variopinta visión del trabajo en los campos. En el registro superior de una pared se ve la llegada de los funcionarios de la administración a uno de los trigales cedidos por el rey^[39] al templo de Amón. Son agrimensores encargados de medir, con cuerdas marcadas, las superficies en las que la abundante cosecha ha permitido que las doradas espigas lleguen hasta casi la altura de algunos niños, sin duda sus hijos, lo que atestigua una práctica muy común en el antiguo Egipto: aprender desde muy pronto el oficio del padre para poder aspirar a sucederle en el cargo. La actitud altiva y los ropajes de estos inspectores contrasta con la sencillez de que hace gala la pareja de arrendatarios que vienen a su encuentro. El poder siempre ha sido y será el poder. Hay que estar a bien con los que lo representan, y por eso les reciben ofreciéndoles comida, una especie de aperitivo. El campesino, que precede a su mujer, lleva en su mano izquierda un alto pan de espelta (variedad de un trigo muy blanco) idéntico al que, en las paredes de tumbas y templos, los faraones ofrecen a los dioses. Adelanta su mano derecha llevando un objeto que, a simple vista, se asemeja a un recipiente de bebida, algo así como una vasija forrada, aunque no sea nada de eso (Figura 56 y foto 8 del pliego). La pintura tiene un significado mágico mucho más profundo. Se trata, sencillamente, de una especie de fetiche en forma de muñeca estilizada: «la novia del trigo». Este raro amuleto se hacía con los últimos tallos y espigas de la cosecha y debía guardarse hasta la recolección del año siguiente; parece que propiciaba una buena inundación y, por ello, una mejor y más abundante cosecha de trigo. Todavía hoy se confeccionan en Egipto estas muñecas para conmemorar la fiesta de la cosecha, y las llaman así: «la novia» (Figura 57).

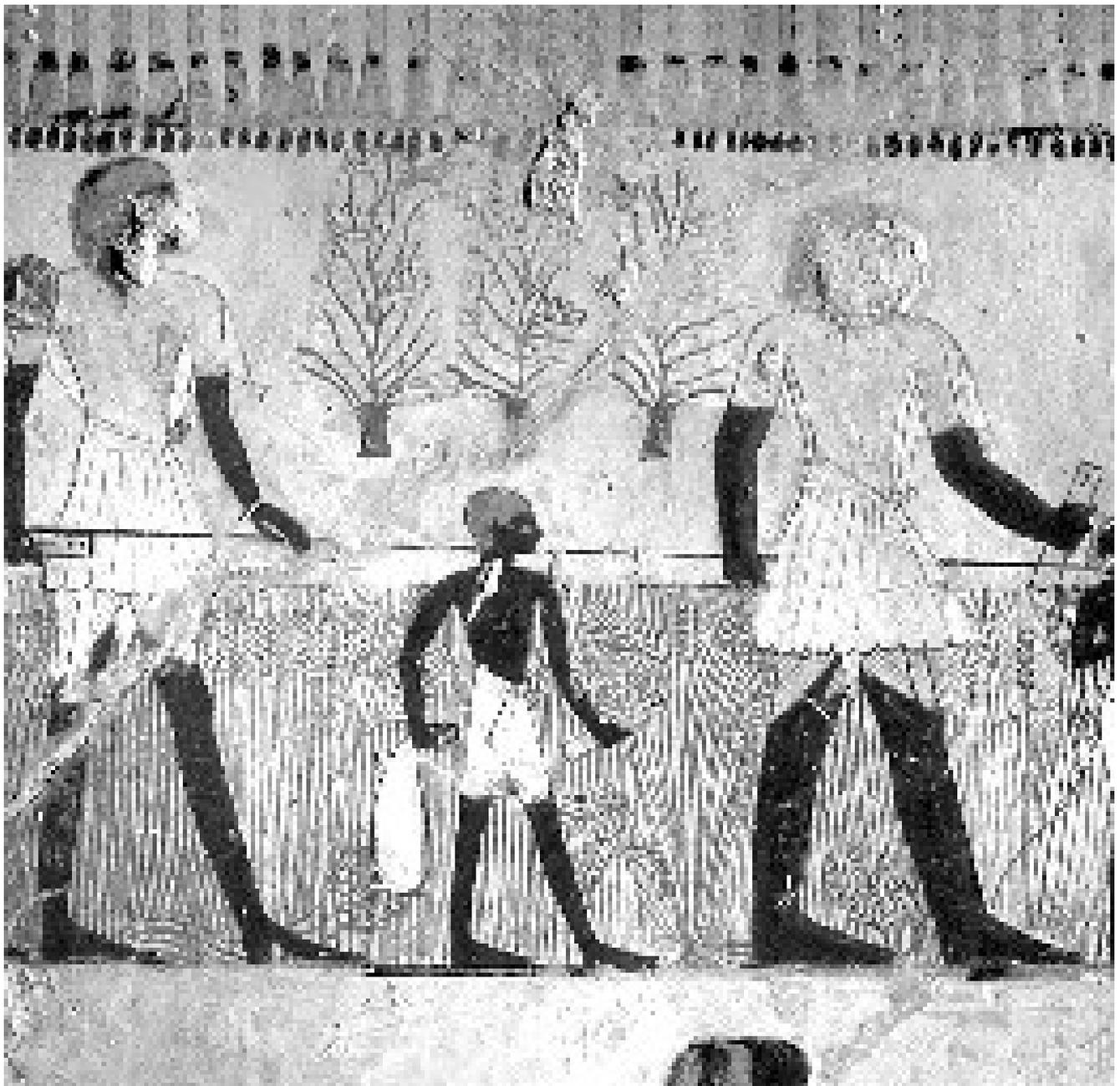




FIGURA 56. **a.** Llegada de inspectores al campo de trigo de Menna. **b.** Recibiendo a los agrimensores.



FIGURA 57. La «novia del trigo», hoy.

Sin abandonar el tema, conviene volver ahora a la tumba de Nakht. Aquí unos campesinos, con ajustados casquetes de lino blanco para protegerse del polvo siempre molesto, aventan los granos de trigo para separarlos de la paja (Figura 58). En esta maravillosa pintura que es la era de Nakht, los dorados granos son lanzados al aire por medio de unos cuencos alargados semejantes a media calabaza. Todo muy de acuerdo, hasta ahora, con estas escenas campestres, pero... ¿qué es ese extraño objeto que flota en el aire frente a las cabezas de las dos filas de trabajadores? Situado justo encima de una copa ancha de ofrenda, tiene una forma ligeramente redondeada en su parte superior, mientras que debajo, conectando con los extremos que parecen las alas de un extraño pájaro, presenta una forma abultada. ¿Por qué no decirlo? La verdad es que tiene una cierta similitud con las borrosas imágenes que los ufólogos dan de ¡una nave espacial! ¿Tendrán razón esos espabilados ignorantes de la egiptología que, entre otras fantasías, hablan de supuestas «bombillas» en los templos ptolemaicos? Pues no, ¡en absoluto! Porque la cosa, como casi todas las cosas de Egipto, tiene su razonada explicación. Sólo es cuestión de estudiar y analizar. En la misma escena de la tumba de Djoserkaraseneb (TT 38), que fue escriba contador del grano de las divinas ofrendas de Amón bajo Tutmés IV, aparece la misma figura, pero su dibujo está más completo y se pueden apreciar en sus extremos unas terminaciones de espigas. Norman de Garis Davies enunció, ya en el siglo pasado, la estrecha relación entre esta figura y la «novia del trigo». Aunque la idea principal de este rito agrario todavía se nos escapa, *miss Blackman*, en un estudio etnográfico sobre el Egipto moderno, encontró en un granero de la región de Ilaún, el mismo misterioso objeto representado en las tumbas; posteriormente, también halló otros ejemplares en la isla de Chipre. Tradiciones que persisten, a través de los milenios, hermanándonos con un pasado que, cada vez más, por mejor entendido se nos muestra más cercano.

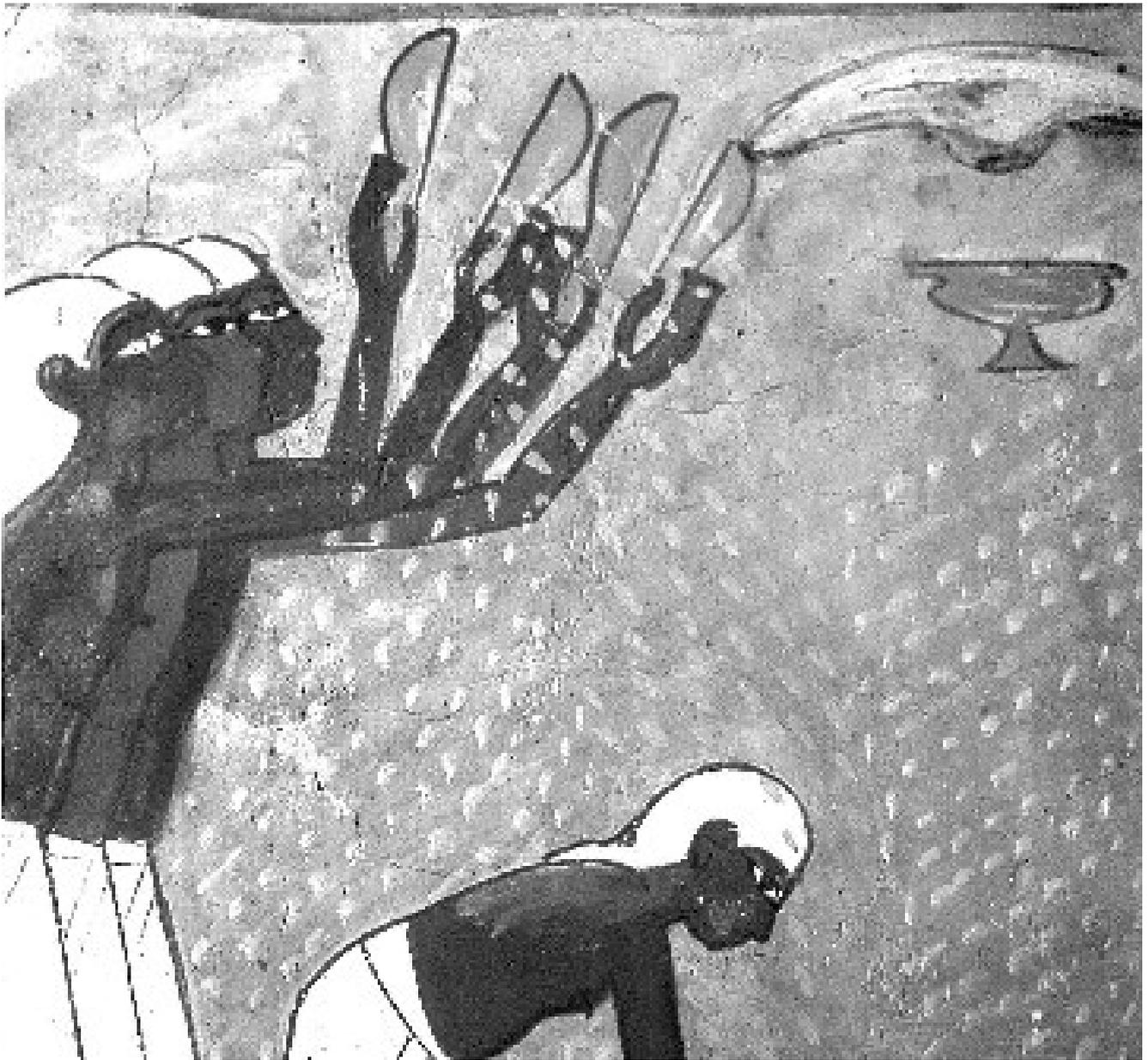


FIGURA 58. La «extraña» aparición de la tumba de Menna.

EL SIMBOLISMO, SIEMPRE PRESENTE

Para resumir esta cuestión de la temática, diremos que está comprobado que las situaciones pintadas no siempre se han de identificar con episodios «vividos» por el propietario del sepulcro, sino que son, muchas veces, una aspiración deseada y no realizada plenamente en esta vida. En cualquier caso, siempre subyace en la «decoración» funeraria la importante cuestión del simbolismo.

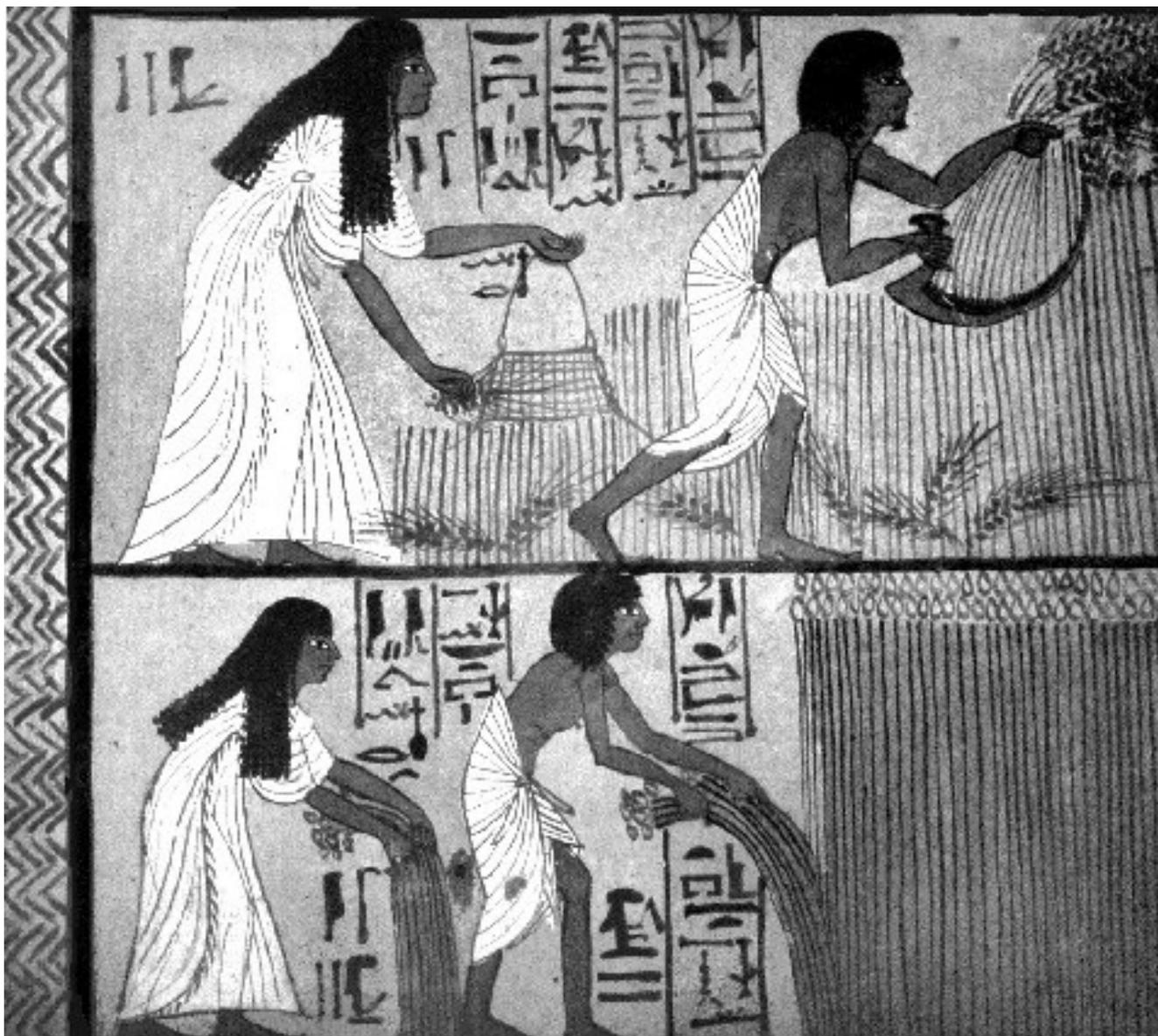


FIGURA 59. Recolección de trigo y lino en los campos de Osiris. Tumba de Sennedjem en Deir el-Medina.

En la tumba tebana número 1, situada en la necrópolis de Deir el-Medina^[40], vemos al propietario del sepulcro Sennedjem y a su esposa Ineferty realizando las tareas agrícolas de arrancar el lino y cortar el trigo (Figura 59). La composición responde a un tema mil veces repetido, aunque aquí está tratado de forma verdaderamente única. Lo chocante del caso es que esté realizando faenas agrícolas

alguien que nunca trabajó en el campo y que vivió en un pueblo escondido del desierto occidental. Porque Sennedjem fue un «Servidor en la Sede de la Verdad», es decir, un obrero perteneciente a la cofradía sacerdotal encargada de construir la tumba del faraón en el Valle de los Reyes. Estos obreros-sacerdotes, que vivieron en una aldea oculta a las miradas desde el valle, aceptaban, al igual que el resto de los egipcios, seguir trabajando en el Más Allá como una continuación de la vida junto al Nilo. Pero no tiene demasiado sentido seguir desempeñando, una vez muertos, el duro trabajo de construir una tumba en los campos de Osiris. Es por esta razón por la que se recurría al simbolismo del trabajo agrícola, el mismo que ocupaba a la inmensa mayoría del pueblo, permitiendo así la renovada continuidad de la vida en el Doble País.

En la tumba de Tutankhamón apareció un cofre pintado (conservado en el Museo de El Cairo) en el que se ve al joven faraón cargando con su carro contra los enemigos asiáticos y nubios que, abatidos por las flechas lanzadas por el rey niño, son pisoteados por los caballos del tiro real. Éste es otro ejemplo de representación simbólica, pues sabemos que Tutankhamón no participó de forma personal en ninguna campaña militar. Se trata de mostrar al monarca en la actitud típica de los faraones guerreros que, velando por la seguridad del país, derrotan a los enemigos tradicionales de Egipto. Esta misma idea se repite cuando se hace alusión gráfica a los nueve arcos que aparecen en los reposapiés de los tronos o en las sandalias reales (son una variante formal de simbolizar a los países hostiles), siempre sometidos y humillados bajo las plantas del faraón. En realidad, la idea representada va más allá de esos hipotéticos nueve enemigos de Egipto, porque el mensaje que se quiere transmitir es que el faraón protege al país de todos los males que amenazan su estabilidad (la *maat*).

Entender el simbolismo que impregna continuamente el arte egipcio es una de las claves para adentrarse en el conocimiento más íntimo del alma de aquellos que lo crearon. Este simbolismo puede presentarse de forma aislada, en una determinada tumba, o, por su importancia, convertirse en una constante que nos puede pasar desapercibida, por abundante y repetida. ¿En qué tumba egipcia no aparecen nenúfares en mayor o menor cantidad? Y, por otro lado, ¿nos fijamos en las características de estas flores?

EL LOTO EGIPCIO

Desde los primeros tiempos de su civilización, los egipcios identificaron al loto azul con la fuerza regeneradora del sol. De hecho, es el propio astro rey, Ra, quien nace por primera vez surgiendo de la corola abierta de un nenúfar. Esta variante hermopolitana del mito de la ordenación del mundo era perfectamente compatible con aquella otra, nacida del clero de Heliópolis, en la que Atum, que no es sino una manifestación de Ra, «nacía» a la luz, que él mismo creaba, en forma de disco solar sobre la colina primigenia. Una imagen en madera estucada, puramente amárnica, de la cabeza de Tutankhamón saliendo de un loto, identifica al joven faraón con el propio dios Nefertum^[41], que es otro aspecto de Ra. Es una forma plástica de la frase protocolaria que acompañaba al nombre de los faraones de Egipto: «Dado de vida eterna, como el sol». De manera similar, los difuntos surgirán a «una nueva vida» naciendo de un loto, tal como indica el capítulo 81 del *Libro de los muertos*.

El loto, asociado al sol, estaba también consustancialmente unido a la energía renovadora del mismo. Y, como esa energía que se renueva cada día no tiene fin, resulta lógico que los lotos representasen la renovación eterna del ciclo de la vida. En consecuencia, aspirar el aroma de un nenúfar equivalía a impregnarse de olor a eternidad, a respirar la propia perpetuidad.

Dos son las variedades usualmente representadas en la iconografía de estas vistosas ninfeas: el loto azul (*Nymphaea caerulea*), reconocible por sus pétalos alargados terminados en punta afilada, y el loto blanco (*Nymphaea lotus*), que los egipcios representaban con los pétalos más cortos y redondeados que el loto azul. Pues bien, en su análisis sobre esta flor nilótica, Isabelle Franco va mucho más lejos. Asegura la egiptóloga^[42] que el loto azul es una flor diurna, porque de noche desaparece bajo las aguas para reaparecer con los primeros rayos del sol. Por el contrario, el loto blanco es una flor nocturna, ya que desaparece bajo las aguas durante el día para emerger de las ondas al anochecer. Por eso el loto azul es, predominantemente, la variedad asociada al nacimiento del sol.



FIGURA 60. Damas y lotos en una fiesta tebana. Museo Británico.

No debe, pues, extrañarnos que las flores de nenúfar sean portadas por los invitados de ambos sexos en las fiestas representadas en las tumbas: son un símbolo de rejuvenecimiento y de triunfo sobre la muerte (Figura 60).

Uno de los objetos más enternecedores del ajuar de Tutankhamón es una sencilla copa de alabastro que tiene la forma de un loto blanco. Según cuenta el propio Carter, apareció en el suelo de la antecámara junto a la puerta sellada de acceso a la misma. El cuerpo de la copa tiene la forma de un cáliz de loto abierto en el que están grabados los pétalos redondeados típicos del nenúfar blanco. A modo de asas, surgen dos lotos azules arropados por dos capullos que sostienen a una representación del dios Heh portando las palmas de «millones de años». Junto a estas simbólicas hojas de palma, y en un delicado color azul, aparece el signo jeroglífico de la vida (*ankh*): clara alusión a desear millones de años de vida eterna al rey. A pesar de la delicadeza con que está tratado el vaso, lo más sobresaliente del mismo, aquello que verdaderamente nos conmueve, es la inscripción que bordea la parte superior.

Después del obligado protocolo real, «El Horus viviente, el toro potente de noble cuna, el señor del Alto y Bajo Egipto...», se puede leer: «¡Que tu *ka* viva! ¡Que puedas pasar millones de años, tú que amas a Tebas, sentado, tu rostro vuelto hacia el viento del Norte y tus ojos contemplando la felicidad!». La imagen del objeto, perfectamente complementada por un texto piadoso tan delicado como emotivo, lo dice todo. Muy bien pudiera tratarse de un póstumo regalo que la joven reina Ankhesenamón hizo a su esposo muerto.

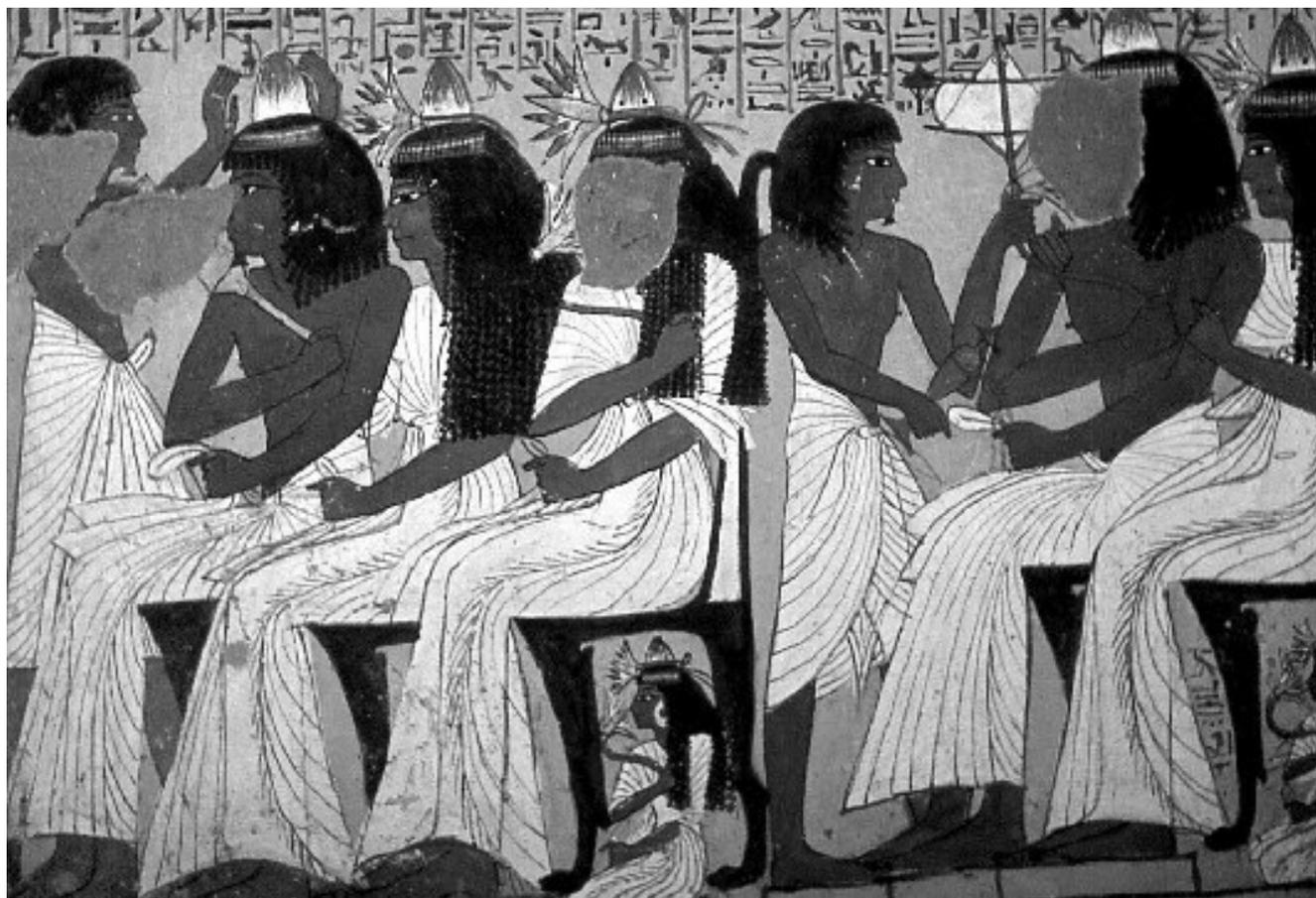


FIGURA 61. Roma ofrece a su padre la fresca brisa del Norte, en la tumba de Sennedjem.

El hecho de desear que el rostro del monarca mire hacia el Norte expresa el anhelo de que pueda respirar la suave y refrescante brisa proveniente del lejano «gran verde», el mar Mediterráneo. Este refrescante viento del Norte, a excepción de cincuenta días (el *khansim*, en árabe) en los que el viento de los desiertos del Sur calienta el ambiente, es el que predomina en Egipto. A su acción atemperante sobre el clima se sumaba otra ventaja no menos beneficiosa: el viento del Norte, al hinchar las velas de las embarcaciones, hacía que no se tuviese que recurrir a los remos para remontar el Nilo. Por ello, desear la brisa del Norte adquiría en la vida cotidiana un valor idéntico al de «¡buenos días!» tan prodigado por nosotros en la actualidad. En la cámara funeraria de Sennedjem (Figura 61), el joven Roma ofrece a su padre Taro una vela de barco hinchada sobre su mástil. Este simbolismo es el signo jeroglífico determinativo de la palabra «viento»  *tau*. En este caso, el hijo le desea a su padre fallecido que pueda seguir respirando la brisa, o, lo que es lo mismo, que siga

viviendo feliz en el Más Allá.

Los hombres que en esta vida disfrutaron de un prestigio reconocido por sus virtudes merecieron, al morir, la calificación de «espíritus perfectos de Ra». Se suponía que estos seres privilegiados habían alcanzado tal perfección espiritual que emanaban un resplandor similar al del sol. En las estelas que les dedicaron, el muerto aparece aspirando una gran flor de loto; se omiten en ellas los cargos y empleos mundanos de los que los egipcios hacían gala; el título de «espíritu perfecto»^[43] supera, con su plenitud, a cualquier otra lisonja. La dedicatoria dirigida a Ra-Harakhty (el sol en los horizontes), unida a la simbología del loto, refuerza el íntimo carácter de unión entre la flor y la estrella.

Los lotos azules se integran muy frecuentemente, como símbolo de resurgimiento, a los frisos decorativos que coronan algunas tumbas, o forman parte también en las elaboradas composiciones de los techos pintados en los sepulcros tebanos.

LA TUMBA, UNA AUTÉNTICA CASA DE ETERNIDAD

Hablando del recinto funerario del rey Djoser en Sakkara, vimos que Imhotep había hecho esculpir, en las entradas de las llamadas casas del Norte y del Sur, unos remates, los *khekeru*, que simbolizaban las terminaciones vegetales de las arcaicas chozas. Este estereotipado diseño, desde entonces y ya para siempre, se asoció a la idea de casa o vivienda, a pesar de que textualmente significase «adorno». Nada más natural a los ojos de un egipcio que incorporarlo, como friso decorativo, a las paredes de sus casas de eternidad, sus tumbas.

Los frisos de *khekeru* se integraron en la decoración de las tumbas, sobre todo a partir del Reino Medio. El modelo original de Imhotep, pintado en las sepulturas rupestres de Beni Hasan, toma su definitivo y multicolor diseño en los hipogeos tebanos (véase Figuras 37 a y 38 b). Esta clara alusión a que la tumba es una casa, y por lo tanto un lugar donde «se vive», refuerza y afianza el deseo optimista de continuidad vital, de negación declarada al terror de la muerte por lo que ésta conlleva de retorno a la nada. Al pintar esas alineaciones en las partes superiores de las paredes se está invocando el sortilegio de la magia de la imagen. Es como recitar una plegaria silenciosa y figurada, como fijar, y para siempre, unos amuletos que convertirán el lugar de reposo de la momia en una casa feliz para el *ka* del muerto. Porque la momia, como cuerpo inerte (que no muerto), deberá permanecer en su sarcófago «vivificada» por el *ka*, mientras que el *ba*, eminentemente dinámico, saldrá de la tumba a su libre antojo para recorrer el mundo de los vivos o remontarse a las alturas del cielo, allí donde brillan los espíritus perfectos.

Convenía dotar a los aposentos funerarios del máximo confort posible, ya que la estancia en los mismos se preveía de ilimitada duración. Es fácil imaginar la angustia que conllevaba el que nada de lo imprescindible faltase. Una vez finalizado el tiempo en este mundo, nada, absolutamente nada, permitía mejorar la situación alcanzada en el momento de la muerte. Por eso se hizo necesario recurrir al «seguro» de la magia. Por buena que hubiese sido la economía terrenal, los bienes celosamente atesorados, se hacía imprescindible no sólo la conservación sino también el aumento de estos bienes. Las imágenes pintadas o esculpidas se encargarían de ello, tanto de los enseres domésticos como, sobre todo, de las provisiones alimenticias para el *ka*. En las mesas de ofrendas pintadas en la pared, cada uno de los manjares que componen el menú lleva casi siempre al lado el signo jeroglífico, una hoja de loto que leemos *kha* y que es el numeral «mil». Entonces leeremos: mil panes, mil cabezas de ganado, de gansos, de piezas de lino, etc., lo que equivale a innumerables piezas de todo lo representado en el dibujo, por arte y magia de ese signo multiplicador (Figura 62).

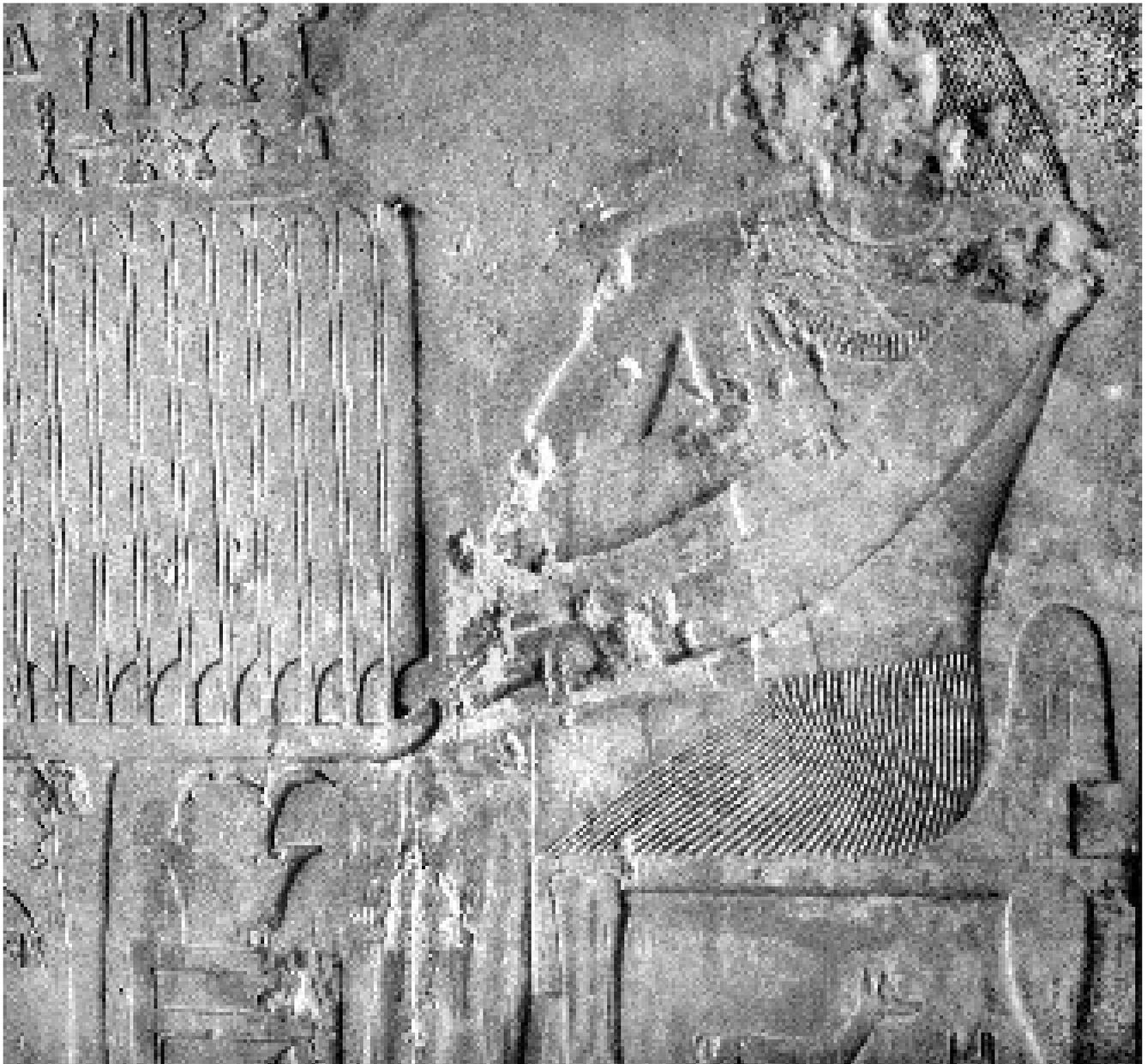


FIGURA 62. La hoja de loto esculpida sobre los signos de la cabeza de buey, la jarra y el pan, se leen: miles de bueyes, miles de jarras de cerveza, miles de panes. La magia de la imagen obraría el esperado milagro. Así lo esperaba este dignatario (a quien algún enemigo intentó aniquilar borrando su cara) que quiso seguir disfrutando en el otro mundo de la compañía de su perro, representado bajo su sillón.

También en las casas de eternidad, que ahora deberíamos llamar «palacios», de los reyes muertos se hace patente la presencia de estrellas del cielo (pintadas en el techo) o del signo jeroglífico de la bóveda celeste (véase Figura 38 b). Ya conocemos su auténtico significado: la tumba, como palacio subterráneo de eternidad que guarda la momia incorruptible de aquel que fue faraón sobre la tierra de Egipto, es también el sagrado relicario de un dios que habita en el cielo. Y esa mansión enterrada de un dios que rige todo el orbe conocido tiene como techo el firmamento donde centellean las estrellas imperecederas, las que nunca mueren. A los ojos de los egipcios, no existió ningún impedimento para que dicha dualidad fuera verosímil y cierta.

CÓMO «LEER» UNA TUMBA EGIPCIA

En principio, parece lógico pensar que la lectura de una tumba egipcia tiene que hacerse siguiendo un orden claramente preestablecido. Lo que ocurre es que ese ordenamiento de las escenas, al igual que la temática y, por supuesto, ciertos convencionalismos de obligado cumplimiento, felizmente nunca se siguieron de una manera rigurosa. La religión egipcia, a lo largo de sus tres milenios de existencia, sufrió modificaciones y reajustes que, junto a cambios operados en los rituales funerarios (que hoy llamaríamos «modas»), permitió una muy atractiva variedad en el tratamiento de las tumbas tanto en su configuración arquitectónica como en su decoración.

Antes de estas evoluciones, en el Reino Antiguo y a partir de la tumba del último rey de la v dinastía, Unas, ese orden fue imprescindible para obtener los fines mágico-religiosos que se esperaba de los textos escritos. En efecto, los estudios modernos sobre los llamados *Textos de las pirámides* han confirmado que el orden establecido en las inscripciones de las pirámides con textos, así como su ubicación en la tumba, era la clave que operaba el sortilegio de la magia, no sólo de los propios signos grabados, sino, y sobre todo, de su lectura.

En un interesante artículo sobre estos antiguos textos, Bernard Mathieu^[44] expone con toda claridad cómo se deben interpretar aquellos misteriosos escritos, punto de partida de toda la literatura funeraria posterior. Los *Textos de las pirámides* estaban destinados a facilitar la transformación del rey muerto en un auténtico dios Osiris y su posterior ascensión hacia las alturas en que reinaba su padre Ra. Pero, más tarde, en la época del Primer Período Intermedio, cuando tuvo lugar lo que llamamos «la democratización de la muerte», no sólo los altos dignatarios sino gran parte del pueblo llano se apropió de la esencia de aquellos textos que pasaron a escribirse en las tumbas privadas. Los *Textos de las pirámides* han sido largamente estudiados y varias veces reinterpretados en sus detalles, pero la gran aportación de Bernard Mathieu reside en que establece perfectamente el orden de lectura de los textos y los identifica con el espacio arquitectónico de las cámaras funerarias de aquellas pirámides del final del Reino Antiguo (Figura 63). Tras el estudio de los trabajos de Mathieu, queda claro que no bastaba con escribir únicamente las frases litúrgicas en las paredes de las salas mortuorias. Había que salmodiar, recitar en voz alta, su lectura para que su mágica influencia tuviese el poder deseado. En efecto, todas las columnas escritas aparecen encabezadas por la introducción «pronunciar las palabras», es decir, leer entonando. Esto, que aparentemente puede parecer un detalle protocolario sin más, es muy importante; porque hace que la voz, el verbo, llenando la estancia, convierta el espacio escrito (y, por lo tanto, bidimensional) de la pared en un espacio tridimensional: el volumen de la propia cámara perfectamente

estructurado y orientado (en cuyas paredes resuena la voz del sacerdote lector). Así era, porque ahora adquiere todo su sentido la relación escritura-espacio dentro del contexto de la tumba real, y también se justifica la casi total igualdad en la forma y el tamaño de las cámaras de dichas pirámides.



FIGURA 63. Antecámara funeraria de la pirámide de Unas (final de la V dinastía). En estas cámaras se grabaron por primera vez los llamados *Textos de las pirámides*.

Los textos recorren, en un orden preestablecido, los muros de las tres estancias intercomunicadas que componen el corazón (único espacio hueco) de estas colosales estructuras pétreas que son las pirámides. Se puede reseguir el místico camino que hace cuatro mil trescientos cincuenta años recorrió el *ka* del faraón acompañando a su momia. Puesto que el estudio de Mathieu se circunscribe a las paredes de las cámaras funerarias de las (hasta ahora) diez pirámides del Reino Antiguo con textos, podemos aportar los antecedentes inmediatos a la entrada del sarcófago en su cripta mortuoria.

Si admitimos, como actualmente se acepta, que la momificación del cadáver real

se operaba en el templo bajo o del valle, el camino recorrido por la momia en su ataúd hasta el templo alto adosado a la pirámide seguía una clara orientación, en el sentido este-oeste. El cortejo de sacerdotes funerarios, que portaba la momia real a través de la calzada semicubierta de enlace, recorría el mismo itinerario que el sol en su diario discurrir. El cuerpo del faraón iba de la luz a la oscuridad, de la vida a la muerte. Una vez oficiados los ritos de despedida a la momia real, perfectamente protegida por los amuletos profilácticos, la procesión penetraba por la cara norte de la pirámide y bajaba a través del corredor descendente hasta las cámaras funerarias de su interior. En la tumba ya habían sido colocadas las pertenencias personales del faraón muerto, así como las estatuas, soportes del *ka*, que se depositaban en la estancia tripartita del *serdab*. Metido el cuerpo en su sarcófago, y tras el sellado del mismo, comenzaba el misterioso ritual que convertiría a un rey muerto en un dios (Figura 64).

El sacerdote lector, a la luz de la lámpara de aceite que portaba un acólito, comenzaba la lectura de las fórmulas sagradas esculpidas en las paredes. Fijémonos en la íntima relación de las fórmulas con los espacios de las cámaras, porque ahí radica, precisamente, la esencia misma de su mágica disposición. En primer lugar, los escritos de las paredes de la cámara funeraria que rodean al sarcófago de piedra son fórmulas de *protección*. Por su parte, la cámara funeraria propiamente dicha es la representación del *duat*, el mundo subterráneo del Más Allá. En la misma estancia, pero en su pared norte, y a continuación de las fórmulas de *protección*, están aquellas destinadas a la *ofrenda*, es decir, a las listas de alimentos y enseres necesarios al *ka* para su supervivencia. La lectura de estos registros alimentará al *ka*, fortaleciéndole para iniciar su transformación. Dicha transformación comienza a operarse en la misma cámara funeraria, cuando el espíritu del rey se traslada hacia la estancia siguiente: la antecámara de la tumba; así lo indican las fórmulas de *resurrección*, que ocupan parte de la pared sur y la pared este de la cámara.

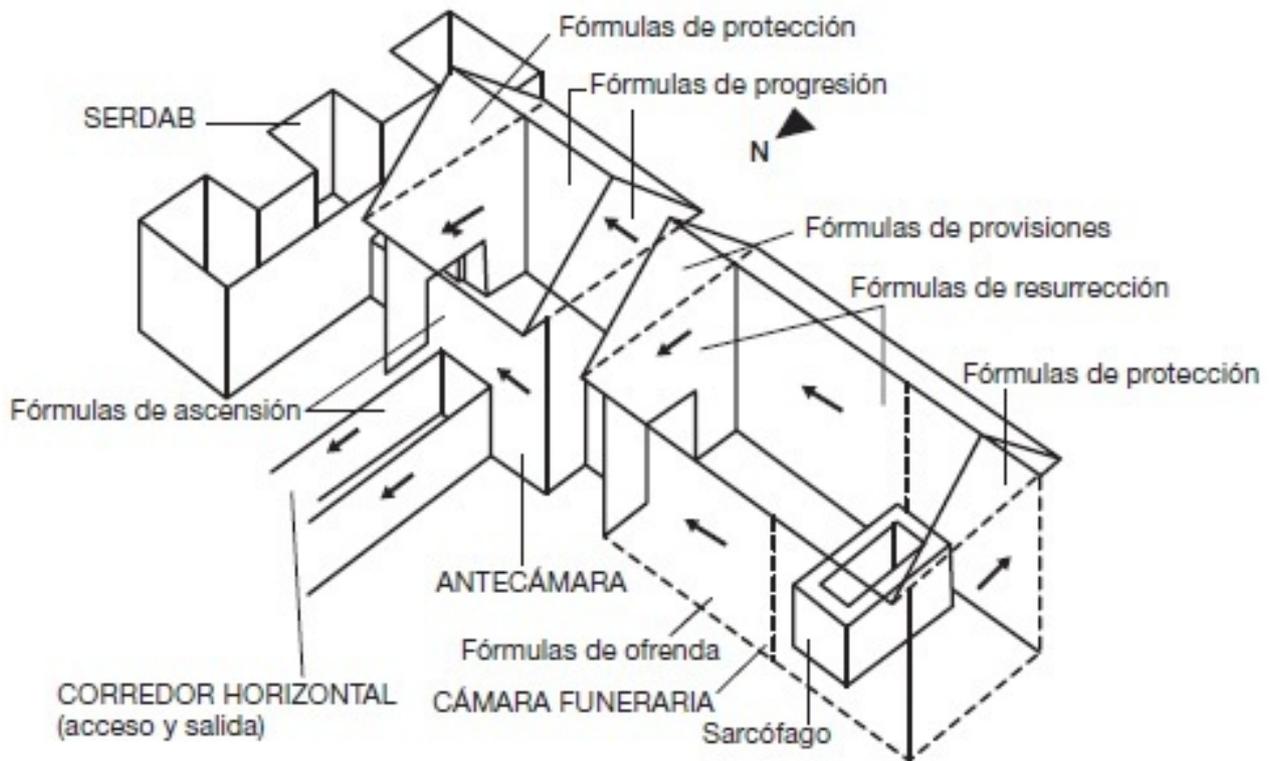


FIGURA 64. Esquema de las cámaras de la pirámide de Unas. Las flechas indican el sentido de lectura de las fórmulas en los textos (según el artículo de Bernard Mathieu).

El pequeño pasadizo que separa la cámara funeraria de la antecámara ha sido identificado como el umbral del horizonte, el lugar imaginario en que se unen la tierra y el cielo, por donde se accede al Más Allá. Es en esta antecámara donde el faraón se convierte en un espíritu perfecto de Ra (*akh aqer*) que irradia su propia luz, como el sol. A partir de este momento, el espíritu del rey ya no está solo; le acompañan los espíritus (*bau*) de los dioses de Heliópolis, que son, en definitiva, manifestaciones de Ra. Siguiendo el orden de los escritos murales, unas recetas de *progresión* (pared sur de la antecámara) conducen hacia la tercera estancia: el *serdab*, precedido por las fórmulas *profilácticas de protección* de la pared de paso. Esta última habitación es diferente en su forma a las precedentes. Distribuida en tres espacios, su techo es plano y sus paredes carecen de inscripciones; es el palacio, el lugar donde reposa Osiris, y por lo tanto, el sitio de la oscuridad y el silencio. Aquí no hay escritos que leer, porque nada debe perturbar la quietud y el silencio de este secreto lugar. En esta estancia de Osiris se cumple el misterio del destino divino del rey muerto: el faraón se convierte, a su vez, en un auténtico Osiris, un ser justificado por excelencia que ya está preparado para ascender a los dominios de su padre Ra. Por lo tanto, y siempre según Mathieu, es esta estancia la que dará nacimiento a la «sala del juicio de Osiris» del futuro *Libro de los muertos* del Imperio Nuevo, el lugar donde se pesará el corazón del muerto para poder ser declarado justificado. Al alma inmortal del faraón solamente le restará reunirse con su padre Ra. Ello será posible gracias a las fórmulas de *ascensión* grabadas en la pared norte de esta antecámara y en las laterales del pasadizo horizontal de salida, que, tras los rastrillos de sellado de las cámaras, toma

una inclinación ascendente hacia el exterior de la pirámide. El espíritu del rey, ya divinizado, subirá por el pasadizo de entrada hacia el cielo del norte, allí donde brillan las estrellas imperecederas, las que nunca mueren, porque, como la Polar o Mizar, siempre son visibles en el hemisferio boreal.

Observando el itinerario descrito por el espíritu del rey difunto, se comprueba que su cuerpo, íntimamente unido a sus otros componentes anímicos, va primero de la vida (el Este) hacia la muerte (el Oeste, el lugar de reposo en el sarcófago). Ya en el interior de su «morada de eternidad» (la pirámide), el sentido de lectura de los textos hará que su parte anímica móvil (*ba*) inicie su transformación hacia un nuevo y definitivo renacimiento retornando hacia el Este, región de donde surge la misma vida que es el sol, para, finalmente, ascender glorioso, hacia el Norte, al reencuentro con lo inmutable (las estrellas imperecederas), los dominios estelares de Ra, rey de todos los dioses.

Este riguroso orden seguido por los textos, que en esta época del Reino Antiguo configuró la forma de los aposentos piramidales, no se mantuvo en las siguientes figuraciones parietales. Extractos de los *Textos de las pirámides*, reservados sólo a los reyes, fueron copiados en tumbas de la nobleza para pasar, en su versión modificada y ampliada, a figurar como *Textos de los sarcófagos* en el Reino Medio, convertidos ya en patrimonio religioso de todo aquel que pudiese costearse un féretro.

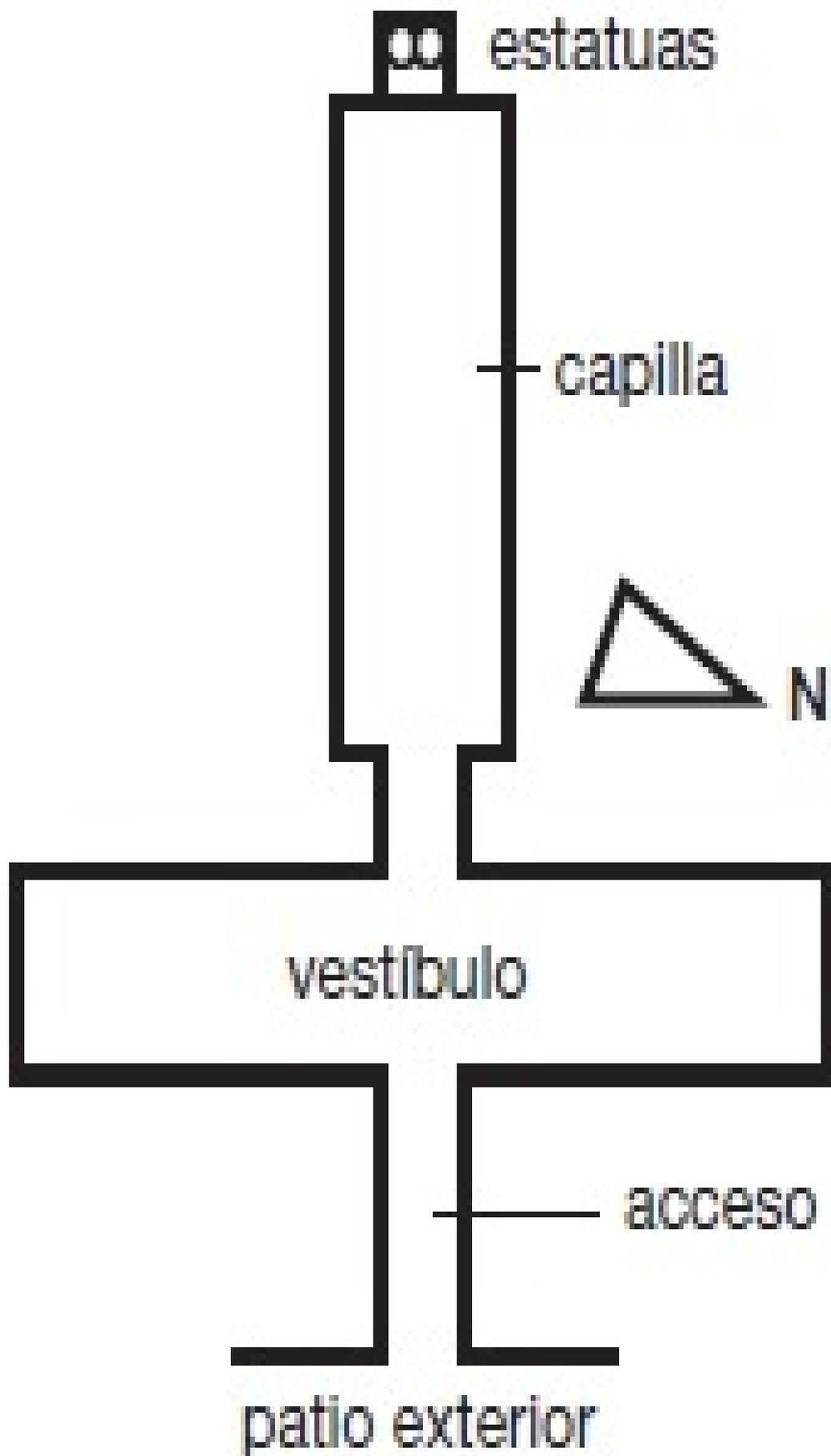


FIGURA 65. Planta de la superestructura de la tumba tebana de Menna (TT 69). XVIII dinastía.

A nuevos tiempos, nuevas modas. El Imperio Nuevo supuso en muchos aspectos una época de grandes innovaciones religiosas, sin contar la más drástica: la revolución de Amarna. No sólo las pirámides desaparecieron como sepultura real, sino que también las antiguas mastabas se cambiaron por hipogeos excavados en la roca, mientras que las capillas de culto se decoraban profusamente con nuevos y cambiantes motivos en su temática.

Los dos períodos intermedios y el propio Reino Medio, que precedieron al Imperio Nuevo, no supusieron un avance cuantitativo ni cualitativo (salvo alguna excepción) en la calidad y originalidad de los temas tratados en las tumbas. Las reformas religiosas, la prosperidad y el aperturismo a nuevas corrientes que supuso la creación del imperio permitieron a los artistas de la XVIII dinastía reanudar el glorioso camino que, en el campo de las artes plásticas, habían alcanzado los artesanos del Reino Antiguo. Y lo hicieron conservando aquellos motivos básicos e imprescindibles, pero dotándolos de una nueva y más fresca gama de matices creativos a los que se adjuntaron otros nuevos. Esta renovada, aunque básicamente ancestral, visión del mundo de ultratumba en su relación con la vida terrenal constituye el principal atractivo de las tumbas tebanas.

A partir de la XVIII dinastía, la forma típica predominante (no exclusiva) de estas sepulturas del Imperio Nuevo es la de una «T» invertida (Figura 65). Un patio exterior da acceso a la capilla de culto y ofrenda mediante una sala alargada transversal que enlaza, en su mitad, con otra longitudinal. Esta última, en su extremo final, contiene la estela o las estatuas de los propietarios; lugar recóndito, pero accesible, de la tumba donde tiene lugar la ofrenda alimenticia al *ka* del muerto y a los de la familia que comparten el sepulcro. Los cuerpos momificados, así como los ajuares funerarios, se encuentran en cámaras subterráneas excavadas en la roca y accesibles mediante un pozo abierto en la propia capilla o en el patio exterior a la misma.

A pesar de todo lo que se ha escrito, no se puede hablar de un orden estricto en la situación de los temas figurados. No existió, por lo menos en este período histórico del Imperio Nuevo, un auténtico orden de lectura que debamos seguir para su total comprensión. Sí hay, no obstante, similitudes casi idénticas, en cuanto a la disposición de figuras y textos, atribuibles a que las tumbas se excavaron y decoraron en un período de tiempo relativamente próximo entre ellas, incluso por el mismo equipo de artesanos.

Aun predominando este diseño en forma de «T» invertida durante el Imperio Nuevo y principios del Tercer Período Intermedio, no todas las tumbas estudiadas obedecieron en su construcción a una misma configuración arquitectónica. También los gustos y preferencias derivados de las corrientes religiosas, que sobre todo a partir del cisma atoniano modificaron sensiblemente las tendencias piadosas, se acusan en la decoración. Las peculiares características estéticas de estos cambios han hecho

fácilmente identificables las tumbas de la XVIII dinastía respecto a las posteriores (XIX y XX) del período ramésida.

Las casas de eternidad tebanas de la XVIII dinastía son ricas en escenas de la vida cotidiana. El trabajo en los campos, así como las escenas de caza y pesca en los canales por el propietario de la tumba, son frecuentes en este período. Muchas de estas escenas, aunque ocultando un doble sentido místico-religioso que ahora podemos interpretar, nos están informando sobre los usos y costumbres de la vida diaria de aquellas gentes. Lógicamente, siguen pintándose en lugar prominente aquellas representaciones «obligadas» por su auténtica función mágica: los difuntos ante la mesa de ofrendas o la procesión funeraria de aporte del ajuar a la tumba, ejemplos siempre presentes desde el Reino Antiguo hasta la extinción del período faraónico. Otros rasgos de identidad facilitan el estudio de la cronología de esta XVIII dinastía: los colores del fondo de las escenas pintadas sufren una apreciable modificación en el tiempo. Al principio de la dinastía y hasta los tiempos del reinado de Tutmés IV, el color de los fondos es predominantemente grisáceo, combinado con suaves azules o bien con discretos tonos rosas. Ello, unido a una rigidez académica, herencia del Reino Antiguo, confiere a estas obras una cierta frialdad no exenta de una perfección técnica notable; ejemplos típicos podrían ser las casas de eternidad del visir Rekhmira (TT 100, Foto 9 del pliego) bajo el reinado de Tutmés III o la no menos importante tumba de Sennefer, alcalde de Tebas bajo Amenhotep II (TT 96), ambas en Sheikh Abd el-Kurna. Más adelante los fondos se tornarán blancos, consiguiéndose un mayor realce del resto de colores de las figuras e inscripciones (Figura 14 color). Finalmente, en la época ramésida, el color predominante en los fondos de las composiciones es el ocre amarillo, que, unido a una mayor luminosidad en los colores, confiere a las pinturas de este período una mayor sensación de vida.

Paralelamente a este cambio en las paletas, las escenas irán ganando en libertad de movimiento y expresividad durante las dinastías XIX y XX. Pero lo que verdaderamente distingue a las tumbas pintadas o esculpidas bajo los diferentes Ramsés es un cambio sustancial en su temática. Tienden a desaparecer las escenas de la vida cotidiana, como los banquetes funerarios antes tan frecuentes, que ceden su puesto a obras de carácter más trascendente; empiezan a proliferar las composiciones relativas al Más Allá, aquellas que muestran al difunto en su relación con los dioses de ultratumba. Se hacen habituales ciertos fragmentos escogidos del *Libro de los muertos*, especialmente las escenas de justificación de la pesada del corazón y la posterior comparecencia del muerto ante el tribunal de Osiris (capítulo 125).

Todo lo anterior es válido para el conjunto de suntuosas tumbas denominadas comúnmente «de los nobles». Otra cosa muy distinta ocurría con las tumbas de la comunidad de obreros encargados de la excavación y decoración de la tumba real: los «obrerros de la tumba» que habitaron la aldea del actual Deir el-Medina. Aquellos artesanos al servicio del rey iban, verdaderamente, «a su aire». Porque esos obreros-sacerdotes, que emplearon gran parte de su tiempo libre en construir su casa de

eternidad, supieron prescindir de los gustos imperantes y desarrollaron un estilo propio muy peculiar.

Las tumbas de los obreros de Deir el-Medina, a pesar de no ser las más espectaculares ni las técnicamente más depuradas, son, con mucho, las más atractivas, divertidas y, al mismo tiempo, más emocionantes. A pesar de que las materias predominantes hacen alusión a vivencias del imaginario en el mundo de Osiris, también son frecuentes las escenas de la vida cotidiana tratadas con una ingenuidad y alegría que nos hacen olvidar que estamos en un sepulcro (Figuras 10, 11 y 12 color). Los motivos religiosos aquí son casi obligados, ya que estamos hablando de una comunidad de obreros-sacerdotes. La originalidad de estas pequeñas tumbas excavadas en la ladera de la montaña tebana, junto al pueblo de los vivos, hay que buscarla (al igual que en las tumbas de los nobles), más que en el conjunto de la obra pintada, en ciertos cuadros y detalles. La casa de eternidad de Sennedjem (TT 1) tiene el Osiris pintado más guapo de toda la necrópolis tebana. También en Sennedjem, la conocida escena de recolección de trigo y lino protagonizada por el propietario de la tumba y su esposa resume, en su sencillez de composición, ese espíritu tan genuinamente egipcio que tiene la propiedad de transportarnos en el tiempo (véase Figura 59). Arriba, en la bóveda, un motivo nunca repetido: Sennedjem se dispone a traspasar el umbral de la puerta que separa el mundo real de los vivos de aquel imaginario del Más Allá. La expresión de este obrero es de absoluta confianza y serenidad en un paso tan decisivo como terrible. Comparando gestos y actitudes, al contemplar esa sonrisa tranquila con la que Sennedjem se enfrenta a la eternidad, viene a nuestra memoria otra sonrisa similar, aunque mucho más lejana en el tiempo: la de la encantadora princesa Nofret^[45], tan difícil de olvidar (Figura 66).



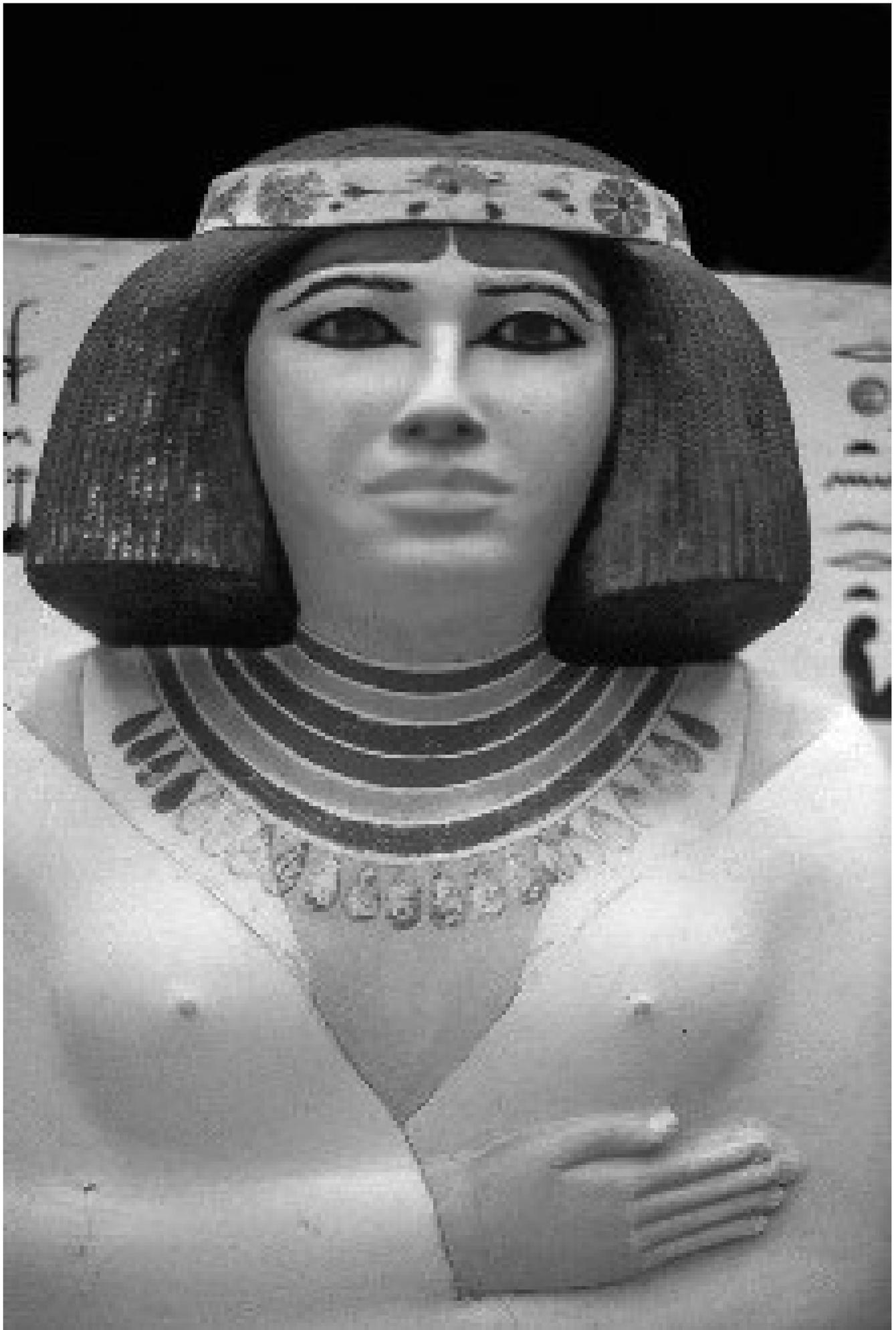


FIGURA 66. **a.** Sennedjem, tranquilo y confiado, se dispone a entrar en el Más Allá abriendo la puerta del horizonte occidental. **b.** La princesa Nofret se enfrenta, plena de serenidad, a la eternidad.

Así, de forma indirecta y sin apenas pretenderlo, estamos descubriendo cómo se deben leer las tumbas egipcias. Hay que recorrer con la vista todos los registros figurados para, de pronto, detenernos en aquello que nos llame la atención. Ahí puede estar ese detalle, a veces un simple bosquejo, que nos puede turbar hasta el punto de hacernos llorar.

LA PESADA DEL CORAZÓN

Por su importancia religiosa, de entre las escenas de ultratumba extraídas del *Libro de los muertos*, destaca la llamada «pesada del corazón». Este rito marcaba el punto culminante de toda la preparación del muerto para vivir una segunda vida sin fin. Porque esta última y definitiva prueba concluía con la comparecencia ante el tribunal divino de los cuarenta y dos jueces presididos por Osiris. Para documentarnos sobre el sofisticado mecanismo de este juicio singular hay que remitirse al capítulo 125 del *Libro de los muertos*, ya que es ahí donde se describe con todo lujo de detalles, literarios y gráficos, lo que ocurre en la llamada «sala de la doble *maat*», la misteriosa estancia del supremo juez de los muertos Osiris (Figura 67). En un extremo de la sala, sentado en su trono y protegido por un baldaquino, se encuentra Osiris acompañado por sus hermanas Isis y Nefetis; delante, en algunas versiones, hay una representación de los cuatro hijos de Horus. Sentados en ordenado grupo, están presentes los cuarenta y dos jueces divinos. Frente a Osiris, ha sido colocada una gran balanza.

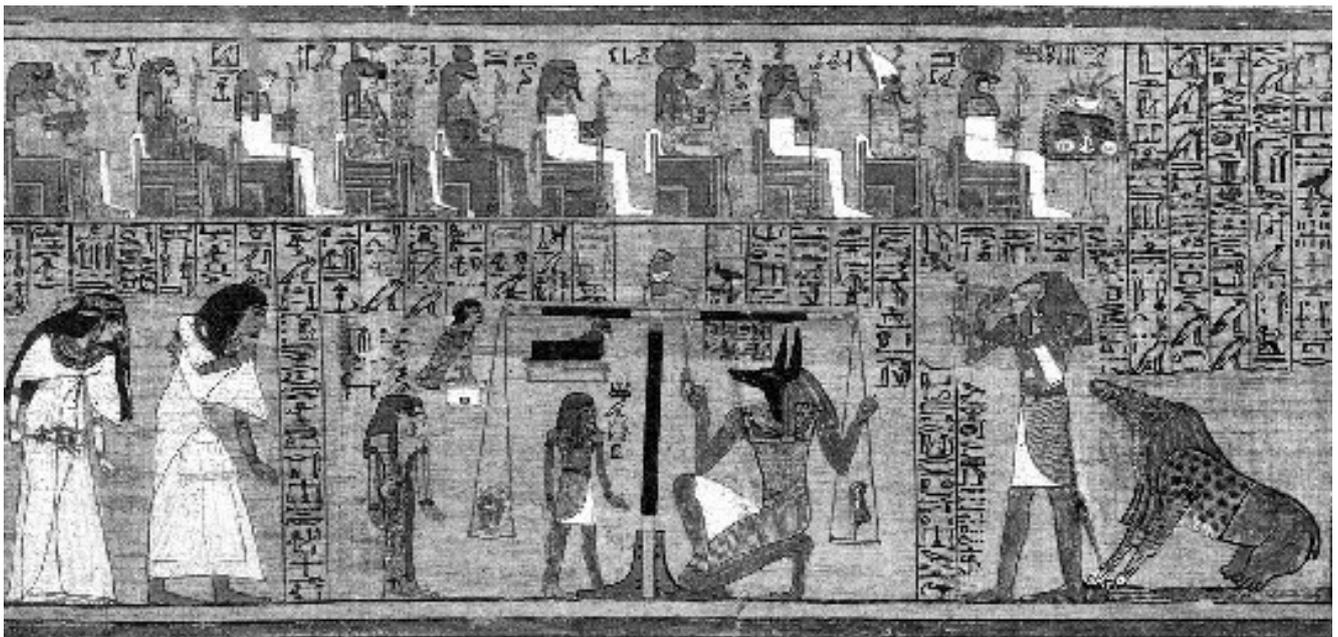


FIGURA 67. La pesada del corazón. Capítulo 125 del *Libro de los muertos* de Hunefer. Museo Británico.

El desaparecido es introducido en la sala y presentado al augusto tribunal por Anubis. Entonces tiene lugar lo que se ha venido en llamar «la confesión negativa» del muerto. Dirigiéndose al tribunal, el aspirante a bienaventurado declara no haber cometido ninguna de las cuarenta y dos faltas consideradas como capitales: «Yo no he hecho daño a los hombres. Yo no empleé la violencia con mis familiares y parientes. No hice trabajar, en mi provecho, con exceso. Yo no blasfemé de los dioses. Yo no maté ni tampoco ordené matar. Yo no quité la leche de la boca del niño...».

A continuación tenía lugar la comprobación suprema: en uno de los platillos de la

balanza se colocaba una pluma de avestruz, símbolo de la *maat* (a veces, una figurilla de la propia diosa Maat); en el otro platillo reposaba el corazón del hombre que iba a ser juzgado. Controlando la pesada está el propio Anubis (auxiliado, en algunos ejemplares, por Horus); paleta en mano, para anotar el veredicto, se encuentra el dios de la escritura Thot. Un veredicto favorable exigía una igualdad de peso en la pluma y el corazón, el astil de la balanza debía permanecer horizontal. Si así era, el muerto tenía casi todas las probabilidades de pasar a gozar de la vida eterna. ¿Casi todas? Sí, porque todavía quedaba una última prueba. Era imprescindible conocer no sólo el nombre secreto de cada uno de los jueces, sino también todos y cada uno de los nombres de las diferentes partes que componían la sala del juicio. Si el difunto compareciente salía airoso de esta última prueba, entonces era considerado «justo de voz» y ello le garantizaba el anhelado renacimiento y el disfrute eterno en los campos de Osiris.

¿Qué pasaba en el caso de no superar las pruebas? ¿Qué ocurría si existía una desigualdad en los platillos de la balanza? Pues que el desafortunado era condenado a la desaparición eterna y al olvido de su paso por la tierra. Los ejemplares del *Libro de los muertos* posteriores a la herejía amárnica no dejan ninguna duda al respecto: un animal híbrido, con cabeza de cocodrilo, torso de león y cuarto trasero de hipopótamo llamado Ammit «la devoradora», se encargaba de aniquilar inmediatamente al condenado. Ammit, que aparece expectante junto a la balanza, a pesar de su monstruoso y feroz aspecto, no es un ser vengativo ni maléfico. A juzgar por la documentación disponible, este ser justiciero actúa como lo haría un verdugo profesional: cumple su misión fríamente, sin ningún tipo de aversión hacia su víctima.

Unos comentarios relativos al juicio nos harán comprender mejor la auténtica dimensión espiritual y mágica del mismo. En primer lugar, la importancia del corazón como protagonista principal del drama. Para los antiguos egipcios, el corazón^[46] era el centro generador de todos los líquidos y humores corporales, pero también, y más importante, el origen del pensamiento y la memoria. Es decir, que atribuían al corazón todas y cada una de las cualidades que nosotros atribuimos al cerebro. Ya en el proceso de evisceración, previo a la momificación de los tejidos del cadáver, el cerebro se desechaba, mientras que el corazón adecuadamente preparado se restituía a su lugar en la caja torácica, siendo el único órgano vital que permanecía en el cuerpo. En consecuencia, lo que se está pesando, y por lo tanto juzgando, son las acciones buenas y malas cometidas por el desaparecido durante su paso por esta vida terrenal. Estas acciones, para obtener la justificación final, deben ser equiparables (del mismo peso) a la justicia y la verdad, lo cual equivale también a estar en armonía con el equilibrio natural establecido, la *maat*; lo que, salvando las distancias, hoy llamaríamos ajustarse a derecho.

Varios son los capítulos del libro funerario que están dedicados al corazón del fallecido, destacando por su patetismo la siguiente fórmula, que es una ferviente

súplica del muerto a su propio corazón: «Oh corazón mío de mi madre, oh corazón mío de mi padre, corazón de mis diferentes edades, no testimonies contra mí, no te opongas a mí ante el tribunal, no muestres hostilidad hacia mí ante el guardián de la balanza».

Resulta muy curioso esta duplicación del pensamiento del muerto (su corazón), respecto al resto de su personalidad. Un hombre hablando con su conciencia como si ésta fuera una parte independiente de su individualidad como persona, tan independiente que incluso se puede volver contra él. Nos podrá parecer extraño, pero todo encaja en la idea general urdida por los teólogos. De la misma manera que la divinidad suprema y única (Ra) está compuesta de innumerables cualidades (poderes) que, adoptando formas distintas, conforman el nutrido panteón de los dioses egipcios, también el individuo está compuesto por cinco partes sólo aparentemente independientes, ya que pueden estar, en ocasiones excepcionales, incluso enfrentadas. Idéntico concepto es el que justifica que se deban conocer todos y cada uno de los elementos que componen la sala del juicio, la sala de la Doble Verdad. No basta con conocer el nombre de la puerta como una unidad, hay que conocer también los nombres secretos de cada componente de la misma, tal y como leemos en el capítulo 125:

El cerrojo de la puerta dice:

«No entrarás en la sala si no me dices mi nombre secreto.

Centro de gravedad en la balanza de la Verdad, ése es tu nombre.

No entrarás (dice la jamba de la derecha), si no me dices mi nombre secreto.

Platillo de la balanza que lleva la Verdad, ése es tu nombre.

No entrarás (dice el umbral de la puerta), si no me dices mi nombre secreto.

El toro del dios Keb, ése es tu nombre...».

Y lo mismo para la cerradura de la puerta, el tirador de la misma y los montantes. Pero ¿cómo era posible memorizar tantos y tan extraños nombres? Si realmente la salvación eterna dependía del conocimiento integral de las cosas secretas, todo hace pensar que muy pocos alcanzarían la eterna salvación. Y, sin embargo, no era así. La religión egipcia (o, mejor dicho, sus teólogos) lo tenían todo previsto. Si un difunto se hacía enterrar con un ejemplar del *Libro de los muertos*, previamente adquirido en los templos, éste actuaría con su nutrido formulario de recordatorio en el momento oportuno, algo así como aquellas «chuletas» de nuestros tiempos de estudiante. No cabe la menor duda de que la venta de aquellos papiros mágicos del *Libro de los muertos* supuso una importante fuente de ingresos para las arcas sacerdotales del clero tebano de Amón-Ra.

De manera tan directa como inconsciente, el «raro» pensamiento de aquellos egipcios, a pesar de todo, ha influido en el nuestro actual. Porque nosotros continuamos amando y odiando con el corazón, o, por lo menos, así lo manifestamos. Seguimos atribuyendo, poéticamente, a esa bomba muscular que distribuye nuestra

sangre, el control de nuestros sentimientos, de la misma manera que, al igual que los egipcios, seguimos negando esto a nuestro cerebro.

EL SUPUESTO MISTERIO DE LOS DOS ATAÚDES

En estrecha relación con el rito de la *apertura de la boca* y la despedida final al muerto, hay un aspecto que suele crear cierta confusión entre los no iniciados en egiptología: es el hecho de que en muchas pinturas o bajorrelieves aparecen dos ataúdes en posición vertical en lugar de uno, que sería lo normal, el que contiene la momia del propietario de la tumba. Tampoco en este punto los egiptólogos están completamente de acuerdo, aunque, bien mirado y analizados los diferentes casos por separado, el asunto resulta perfectamente comprensible y natural.

En Nebamón e Ipuky (TT 181), escultores del Señor de las Dos Tierras bajo los reinados de Amenhotep III y Amenhotep IV, la tumba dio cobijo final a dos artesanos, de los cuales el primero fue jefe del taller real de Tebas. Muy probablemente Nebamón estuvo casado con una joven llamada Henutnefer. Más tarde, y ya muerto su marido, Henutnefer se casó con Ipuky, al que sobrevivió. Ello explica que ante el primero de los sarcófagos una Henutnefer postrada se arroje arena en la cabeza en señal de duelo, y también que la nuevamente viuda esté junto al segundo sarcófago, aunque el nombre no figure junto a su imagen (Figura 68 a). Aquí sí se puede decir que la muerte lo iguala todo, porque en las interesantes escenas artesanales propias del oficio de los propietarios se muestra un personaje supervisando los diferentes trabajos, pero no figura en ningún caso su nombre. Lo cual hace pensar que dicha supervisión podría atribuirse tanto a Nebamón como a su joven colega Ipuky.

Algunos autores suponen que un ataúd contiene la momia, mientras que el segundo está destinado al «doble», al *ka* del desaparecido. Esta explicación, aparentemente lógica, carece de base, ya que el *ka*, como parte esencialmente anímica del individuo, no necesita un sarcófago para su supervivencia. El *ka* está íntimamente ligado al cuerpo al que vivifica, pero no es parte integrante del cuerpo al que está asociado. Por ello, no parece que sea ésa la solución al enigma.

En otros casos, la cuestión se presenta menos evidente. En la casa de eternidad de Paury (TT 139), que fue primer sacerdote puro, primer hijo real ante Amón y supervisor de los campesinos de Amón en tiempos de Amenhotep III, podemos ver cómo el rito de la *apertura de la boca* se realiza ante dos féretros. Pero es que dicho rito está acompañado, en el mismo registro de la pared, de múltiples secuencias consecutivas de la misma ceremonia sobre la estatua del difunto, sin que tengamos que pensar por ello que son varias estatuas iguales, pues no se trata de *ushebtyu*. En el registro superior, donde se desarrolla la procesión funeraria, sólo figura un ataúd, idéntico en su tratamiento a los que hay en el registro inferior. Si tenemos en cuenta que dicho ritual se operaba por partida doble, tal y como indican las inscripciones, para el Norte y para el Sur, es decir, para el Bajo y el Alto Egipto, no resulta extraño,

para muchos estudiosos, que dicha duplicidad se reflejase también en los sarcófagos. Más que pensar en simulacros de ataúdes, como opinan algunos egiptólogos (el propio Jean Capart entre ellos), otros creen que se trata de los propios ataúdes propiedad del fallecido. A partir de la XVIII dinastía se generalizó la costumbre de proteger a la momia (siempre según las propias posibilidades económicas) por lo menos con dos sarcófagos antropomorfos que encajaban uno dentro del otro. Luego, en las escenas figuradas uno de los ataúdes contenía realmente la momia, mientras que el otro (el exterior y, por lo tanto, más grande), una vez concluido el rito, acogería en su interior al primero. Cerrado y sellado, el conjunto se depositaba en la cámara subterránea de la tumba. Pero este razonamiento, absolutamente cierto, no justifica, en sí mismo, que necesariamente figuren los dos ataúdes. La solución hay que buscarla en que los dos féretros nunca aparecen en tumbas individuales, destinadas a un único propietario y, sí, en aquellas familiares o comunitarias.

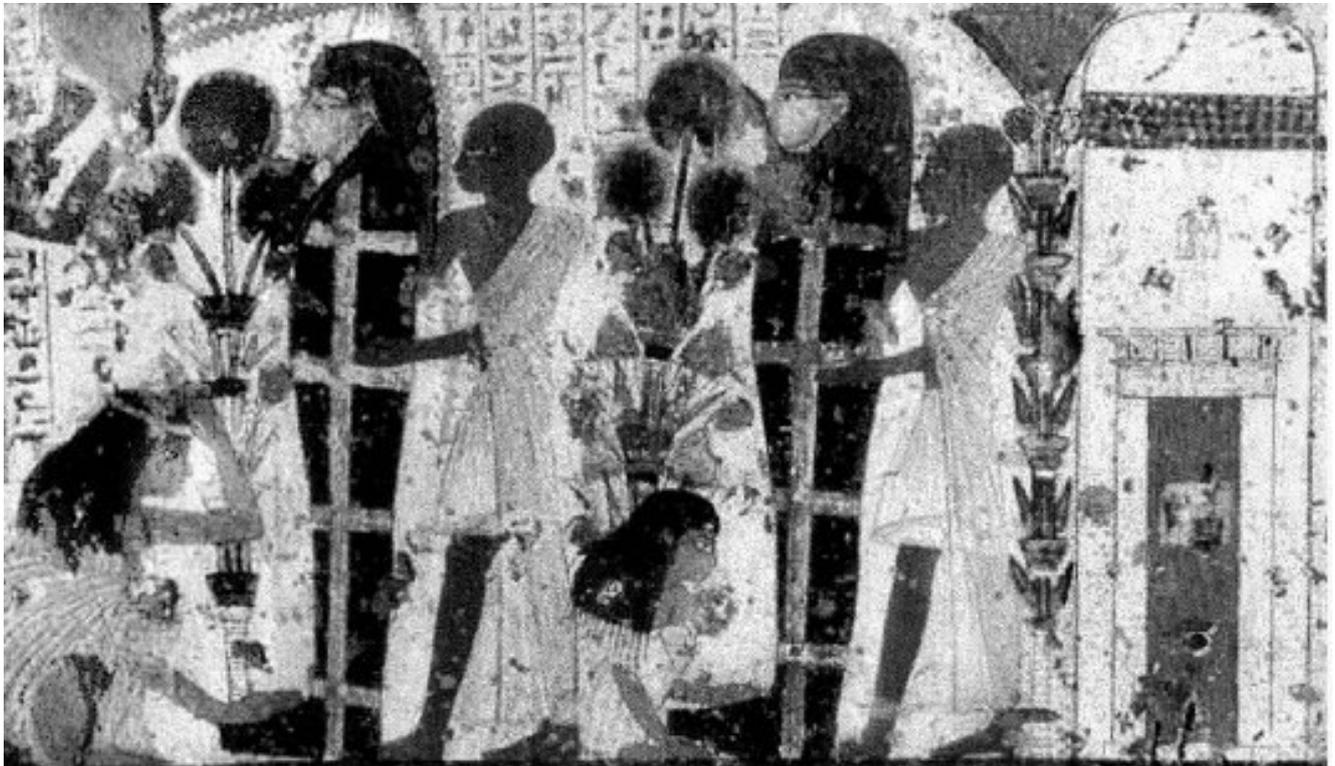




FIGURA 68. **a.** Tumba tebana de Nebamón e Ipuky, donde supuestamente aparece Henutnefer postrada ante los dos sarcófagos. **b.** Los sarcófagos de Khabekhnet y su esposa Sahte. Pintura de su tumba (TT 2) en Deir el-Medina. XIX dinastía.

El caso más generalizado es el de las parejas de esposos. Sabemos que las tumbas del Imperio Nuevo, especialmente las tebanas, fueron concebidas como sepulturas familiares, pero los hijos con el paso del tiempo formaban sus propias familias y se acababan desvinculando de sus padres. Era lo apetecido y aconsejado ya desde el Reino Antiguo por las llamadas «enseñanzas morales»:

Es necesario y bueno el enamorarse y casarse con la mujer amada, vivir honestamente con el favor de los dioses y poseer bienes de la familia, que permitirán el disponer de una sepultura digna para la otra vida.

Una sepultura digna era la última y más esperada ambición de un egipcio. Frecuentemente la unidad familiar quedaba limitada a los esposos, y por ello se incluía en la decoración de la casa eterna a la esposa del propietario, su «señora de la casa». Resultaba del todo indiferente cuál de los dos óbitos de la pareja se produjera primero, ya que, llegada la hora del último de los dos, la magia de la imagen seguía siendo válida en cada momento y por toda la eternidad. Si la decoración de la tumba incluía a la pareja en todas las ceremonias y rituales fúnebres, no parece extraño que en el importante rito de la *apertura de la boca* también figurasen dos ataúdes: el real, conteniendo la momia del muerto, y otro ficticio, atribuido al otro consorte de la pareja, todavía vivo (Figura 68 b). Ello evitaba un posterior retoque en la decoración de la tumba. Ésta es sin duda la respuesta correcta; ya que encaja de lleno en el pragmatismo que caracterizó las acciones de los egipcios.

ARTISTAS, ARTESANOS Y COPISTAS

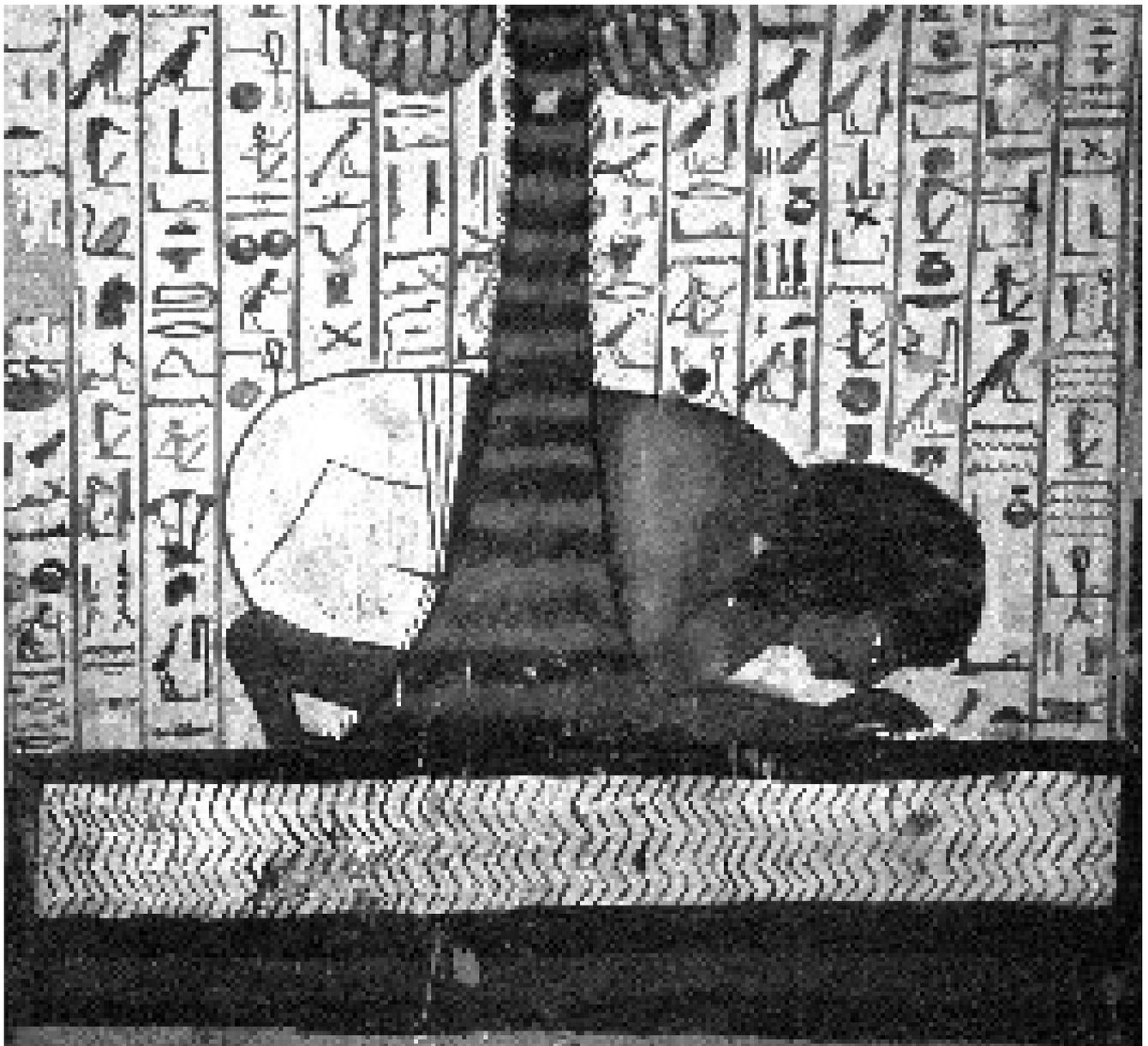
En el antiguo Egipto la palabra «arte» no existía ni, en consecuencia, la palabra «artista», en el sentido que nosotros damos a esas expresiones. A pesar de ello, conviene establecer unas diferencias cualitativas entre los escribas del contorno cuyas obras hoy admiramos. Porque, evidentemente, existieron muy buenos artesanos pintores, conocedores de su oficio y con probada experiencia, pero que carecían de ese genio creador que distingue al verdadero artista. De las obras de los auténticos artistas, siempre personales, se aprovecharon otros buenos artesanos que copiaron los temas con mayor o menor acierto, y también con mayor o menor fidelidad al modelo.

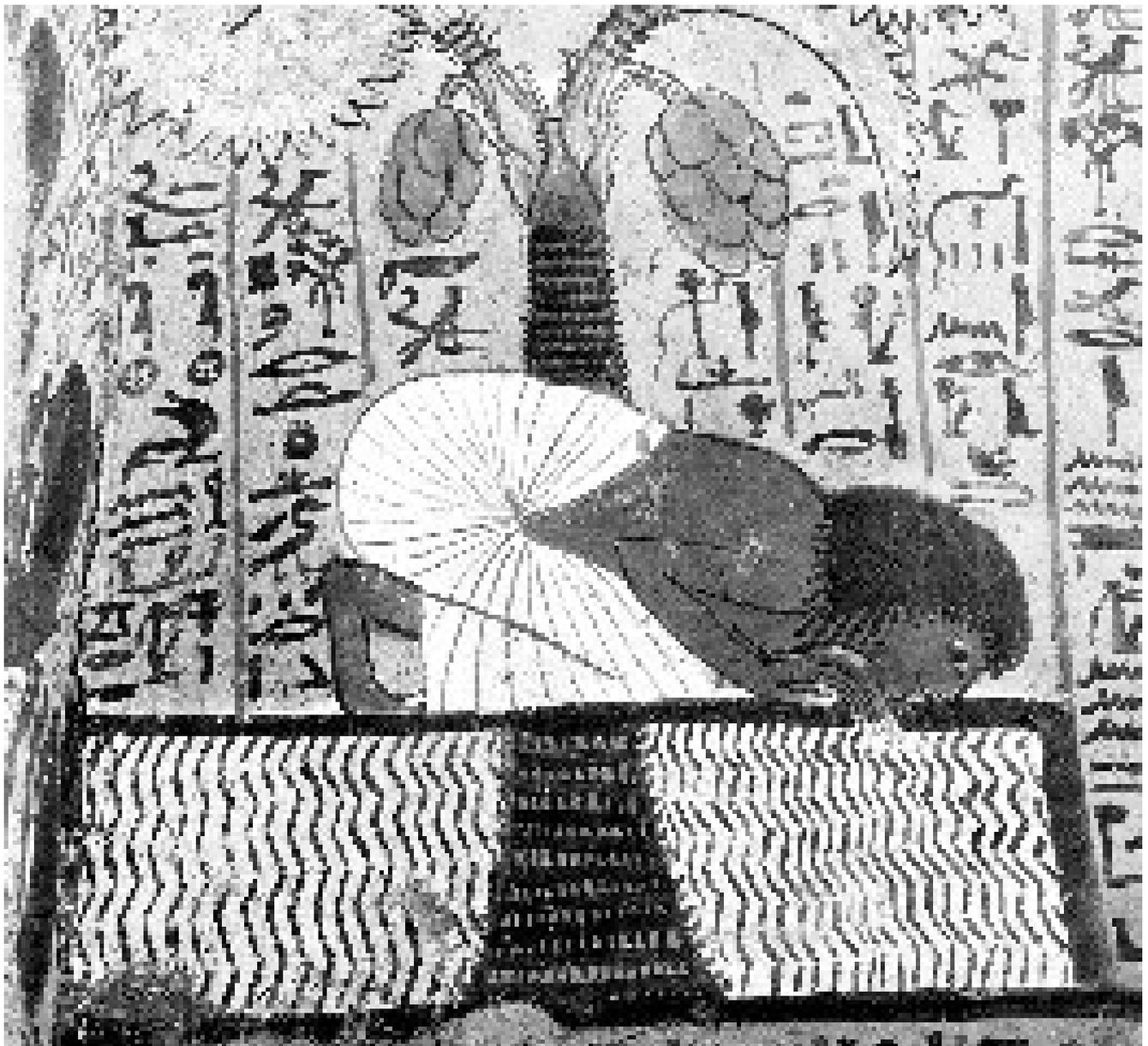
Este tema es interesante, pero muy delicado. No podemos llamar simplemente «copistas» a los que repetían unos patrones obligados por las normas y el canon establecido; de ser así, copistas serían la práctica totalidad de los pintores y escultores egipcios. A quien nos referimos es a los que copiaban obras personales, no establecidas con anterioridad, que los había y en una cantidad digna de estudio. A menudo se emulaba únicamente la idea del tema o motivo. Si una solución resultaba original y atractiva, inmediatamente podía surgir otra que, sin ser idéntica, estaba «inspirada» en aquélla, lo cual no deja de ser una copia. Esto, que parece reducirse a una simple crítica comparativa entre artistas, en realidad ofrece insospechadas posibilidades de investigación arqueológica; por ejemplo, el estudio de datación de las obras y, por lo tanto, de los autores que las crearon. Veamos algunos casos de fácil comprobación.

En la cámara funeraria del servidor en la Sede de la Verdad, Pachedu (TT 3), el propietario de la tumba está, junto a la entrada, bebiendo agua fresca de un canal del Más Allá. Pachedu, de rodillas, parece recibir al inesperado visitante, aunque no fue ésa precisamente la intención del artista que pintó la escena. El tronco de una palmera ocultando parte de su cuerpo nos indica (por el efecto de superposición de planos) que la palmera se encuentra más próxima a nosotros, dejando en segundo término a Pachedu (Figura 69 a). Otra escena, muy similar, se nos presenta en la tumba del también servidor en la Sede de la Verdad, Arinefer (TT 290), pero aquí la principal diferencia compositiva consiste en que la palmera aparece detrás de la figura arrodillada, en posición idéntica a la que veíamos en Pachedu (Figura 69 b). Está claro que aquí ha habido una copia, quizá porque al pintor le pareció interesante y original el tema. También a otro contemporáneo y también servidor en la Sede de la Verdad le debió de entusiasmar el motivo, porque Amennakht (TT 218) se inmortalizó, junto a la entrada de su capilla, bebiendo bajo una palmera *dum* (Figura 69 c). Analizando los datos arqueológicos encontramos la respuesta correcta. Tanto Arinefer como Pachedu (y presumiblemente Amennakht), contemporáneos de Ramsés II, debían de ser amigos, o incluso parientes, pues eran vecinos de calle y

también de moradas eternas, ya que sus tumbas se encuentran relativamente próximas. No es demasiado raro que decoraran sus cámaras funerarias siguiendo criterios parecidos, quizá, incluso, salidos de la mano del mismo artista.

Ya tuvimos ocasión de comprobar que las casas de eternidad de Menna (TT 69) y de Nakht (TT 52) tienen mucho en común. Recordemos que en ambas tumbas está representado, y por partida doble, el propietario junto a su familia cazando y pescando en un canal sobre unos livianos esquifes de papiro, tema heredado de muchas mastabas del Reino Antiguo (véase Figura 36). En la casa de Menna, dos preciosas tilapias (véase Figura 50) situadas en una fantástica entrada de la orilla aparecen arponeadas por la lanza que blande el pescador, mientras que en Nakht los dos peces están todavía en fase de terminación. En ambas tumbas la forma peculiar del ribazo en que se sitúa la pesca es la misma, y ello a pesar de tratarse de una creación irreal, totalmente inventada. Dejando aparte los místicos significados de la escena, lo que se intuye como evidente es que existe una relación estrecha entre ambas pinturas, sin descartar que las dos se deban a la mano del mismo artista. Podría ser, pues tanto Menna como Nakht vivieron probablemente en tiempos del mismo faraón: Tutmés IV (XVIII dinastía).





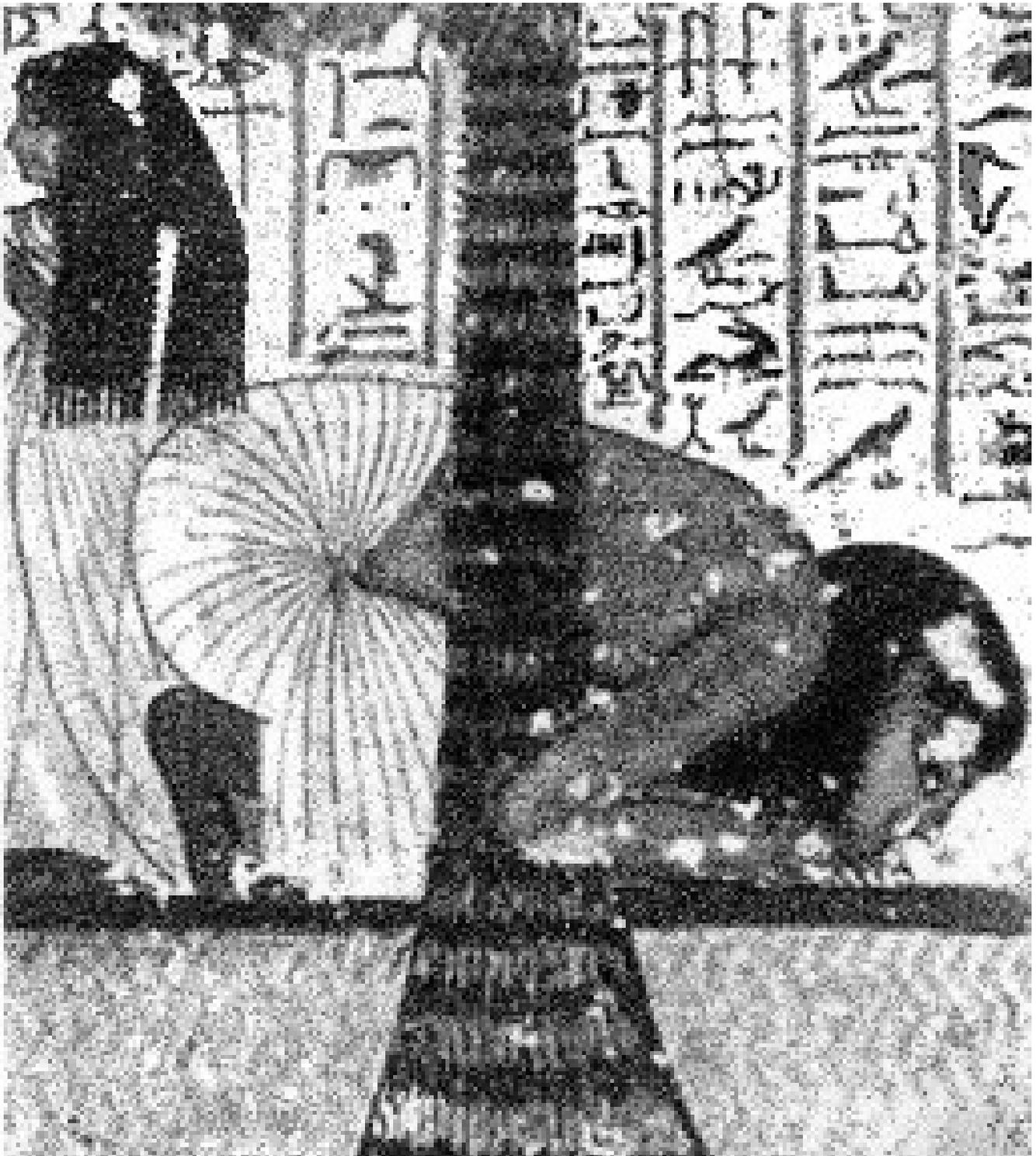


FIGURA 69. De izquierda a derecha, imágenes de Pachedu (a), Arinefer (b) y Amennakht (c). Incluso en la reiteración de ciertos temas, la innata originalidad de los artesanos de Deir el-Medina les empujaba a introducir variantes que evitaban la exactitud de los motivos copiados. Quizá pensaban que los campos de Osiris también admitían ciertas modificaciones...

Otros ejemplos de estas dos tumbas parecen abundar en nuestra suposición. En la pared de los trabajos del campo de Nakht, un obrero bebe agua del odre que pende de un sicómoro (Figura 70 a). La pequeña figura del sediento campesino tiene implícita la inexistente firma de otra figurita pintada en la capilla funeraria de Menna, sólo que aquí es una mujer quien aparece con un bebé que se entretiene jugando con la cabellera de su madre (Figura 70 b). Dato curioso: la mujer está desnuda y sólo lleva

un ancho corpiño de lino con el que retiene al niño apretado contra su cuerpo. Da la impresión de ser la esposa de un obrero y que espera a que el hombre termine su media jornada para almorzar juntos, ya que ante ella se ha pintado un cuenco que contiene la comida. La escena se completa con un árbol que, a juzgar por los frutos que cuelgan de sus ramas, identificamos como un algarrobo, pese a que el fondo que delimita su copa, al igual que el sicómoro de Nakht, esté pintado de azul claro. A pesar de la diferencia temática, existe una misma «forma de hacer» en las dos figuras consideradas: ambas están pintadas en un ocre rojizo que también ha servido para dibujar el tronco y las ramas de los árboles. Pero aún hay más: de la tumba tebana de Montuemhat, cuarto profeta de Amón y alcalde de Tebas (TT 34. Figura 71), procede un bajorrelieve, conservado en el Museo Egipcio de Brooklyn, en que se repite la escena de la madre y el niño. Idéntica posición de la madre sentada con respecto a la criatura e idéntico ademán de ésta para asir las mechas del pelo de la madre, así como otro árbol completando la escena y el mismo cuenco con, al parecer, los mismos alimentos (unos frutos o quizá una especie de albóndigas). Si tenemos en cuenta que Montuemhat vivió entre la xxv y la xxvi dinastías, resulta que estamos hablando de una obra copiada ¡setecientos años más tarde! No cabe duda de las copias, a pesar de la diferente técnica empleada, pintura en un caso y bajorrelieve en el otro. También la dama de Brooklyn está desnuda sin más ropa que esa especie de ancha faja, y no se conservan muchos ejemplos en que las mujeres aparezcan desvestidas. El aspecto formal del tema es demasiado particular; o dicho de otra manera, no parece que saliese de los supuestos «cuadernos temáticos» oficiales de los que se valían los escribas del contorno para ilustrar sus obras. Estamos ante un caso clarísimo de copia de una obra perteneciente a un pasado glorioso. Es normal, porque sólo se copia aquello que es (o se supone) mejor.





FIGURA 70. **a.** Obrero bebiendo de un odre. Pintura mural de la tumba del astrónomo Nakht (XVIII dinastía).
b. Mujer con un niño a la sombra de un algarrobo. Pintura mural de la tumba de Menna (XVIII dinastía).

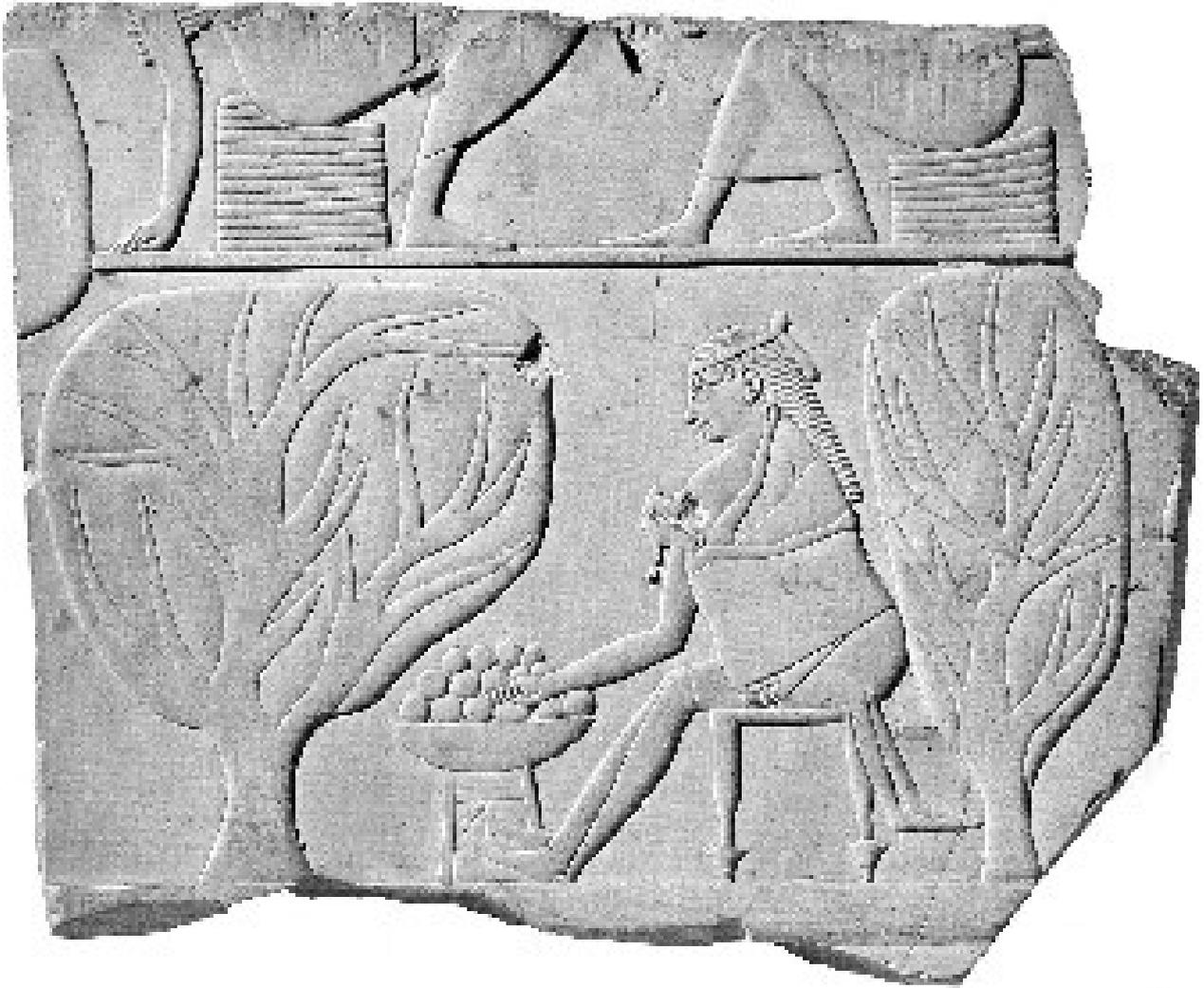


FIGURA 71. Mujer con niño entre dos sicómoros. Bajorrelieve de la tumba de Montuemhat conservado en el Museo Egipcio de Brooklyn (xxvi dinastía). Estos tres claros ejemplos bastan para mostrar la variedad del tema dentro de la misma técnica (Figura 70), y la admiración de los propios egipcios por los bellos motivos del pasado, copiando el tema pero con variaciones de detalle, estilo y técnica utilizados.

Hemos de recurrir a la lógica para dar cumplida respuesta a estas copias en la temática de la vida cotidiana que, aunque con una intención solapada muchas veces, complementaban a otras escenas de marcado carácter funerario. En realidad todas las partes, de un todo representado, son puros símbolos a los que hemos ido teniendo acceso. Por ejemplo, no es nada extraña la presencia de un algarrobo, ya que, en terminología jeroglífica, la algarroba es el signo determinativo de la palabra *nedem* que significaba «dulce», y dulce es la escena de maternidad representada. También la silueta de un sicómoro, como los figurados en Nakht y Montuemhat, forma parte de la palabra *iamet*, que traducimos por «encanto», «gracia» y, también, «amuleto».

En la xxv dinastía, al inicio de la Baja Época, Egipto está ya lejos de los tiempos de gloria y esplendor alcanzados en el Imperio Nuevo. Comienza entonces una afanosa búsqueda de cierta identidad perdida, y se persigue principalmente en el campo del arte. Sobre todo en la dinastía siguiente, la xxvi, este intento de «recobrarla» deviene en el principal empeño de los reyes y gobernantes saítas. Por

todas partes se ven ejemplos de representaciones, sobre todo en bajorrelieve, que recuerdan temas ya muy arcaicos. Mas que inspirarse en ellos, los artistas saítas copian descaradamente y sin pudor antiguas escenas completas o fragmentos de las mismas, igual que alumnos repitiendo los modelos del maestro. No debe, pues, extrañar que los artífices de Montuemhat copiasen la escena de maternidad de Nakht, ya que ambas tumbas se encuentran relativamente próximas (la de Nakht, al este de Kurna, dista muy poco del Assasif, donde se ubica la tumba de Montuemhat). Además, esto prueba que la bella morada de eternidad de Nakht se encontraba ya, con toda probabilidad desde los tumultuosos tiempos del final de la xx dinastía, saqueada y abierta a la pública curiosidad de las gentes.

El hecho de que todo el arte saíta tenga esa indiscutible traza arcaizante obedece a que los modelos del Reino Antiguo fueron los preferidos, como más puros, por los artesanos de esta Baja Época. Ello explica que no dudaran en abrir la cuidada galería que, discurriendo bajo la pirámide de Djeser, les permitió estudiar y copiar los grabados de las cámaras subterráneas (Figura 72). No hay que tener demasiada experiencia arqueológica para ver que esa galería no fue nunca una entrada de saqueo. Independientemente al hecho de que Lauer encontrara en las cámaras subterráneas de la pirámide las retículas de copia, típicas del período saíta, el cuidado mostrado en la construcción de la galería, con sus columnas bien trabajadas, da testimonio de que, por un tiempo y al igual que en otros puntos del recinto funerario, Sakkara fue escuela distinguida de formación artesanal.



FIGURA 72. El comienzo de la galería abierta por los saítas, que, partiendo de la cara sur de la pirámide escalonada de Djeser, llega hasta el pozo de la cámara funeraria.

Está sobradamente atestiguado que en la Baja Época, a partir del final de la xxv dinastía, los artistas buscaron la inspiración perdida en las obras de un pasado que, en el caso de Egipto, no por lejano era menos glorioso. Ello es muy cierto, y nos podríamos quedar con esta idea universalmente admitida y tenida como incuestionable en el mundo de la egiptología. Sin embargo, estaríamos incurriendo en un error de bulto, ya que, si bien los modelos arcaicos son copiados masivamente en la Baja Época, existen importantes excepciones que conviene conocer.

Uno de los egiptólogos que mejor ha abordado las cuestiones más espinosas sobre el arte egipcio fue Jean Capart, aquel belga entusiasta que inspiró y presidió hasta su muerte la Fondation Égyptologique Reine Elisabeth de Bruselas. En su magnífico volumen sobre el Imperio Nuevo tebano^[47] Capart recopila una serie de datos sumamente valiosos sobre este asunto. En el templo funerario de la reina Hatshepsut en Deir el-Bahari, concretamente en la parte sur de la terraza superior, se grabaron unos portadores de ofrendas siguiendo una tipología tan bella como arcaica. Con absoluta certeza, fueron copiados de algún templo o tumba menfitas, y lo corrobora el hecho de que los títulos que ostentan los servidores, perteneciendo al Reino Antiguo, estaban ya en desuso durante el Imperio Nuevo. Analizando un poco más a fondo la cuestión, la cosa tampoco es demasiado sorprendente. Tanto el Primer Período Intermedio como el Reino Medio, no sólo no aportaron innovaciones creativas (en el campo de las artes plásticas) respecto a la época histórica anterior, sino que en muchos casos supusieron un notable retroceso. Parece lógico que con el nacimiento de una nueva etapa, el Imperio Nuevo, se pretendiese enlazar con la genialidad alcanzada por los artistas del Reino Antiguo. Téngase en cuenta que el reinado de Hatshepsut se sitúa al principio de la xviii dinastía, mientras que el rápido desarrollo del refinadísimo arte del Imperio Nuevo no alcanza su madurez hasta la época de Amenhotep III. Por lo tanto se puede considerar como normal que los artesanos, a las órdenes de Senmut (el arquitecto de la reina), copiasen los bellos modelos antiguos, para su templo funerario, de millones de años. No sería extraño que esta forma de operar ya se hubiese iniciado incluso con anterioridad, pero al haber desaparecido los templos de los primeros reyes, anteriores a Hatshepsut, no se puede comprobar. Tan puros, dentro de su primitivo estilo, eran esos bajorrelieves coloreados de Deir el-Bahari, que (como muy bien observó Erman) los decoradores de la tumba de Montuemhat (TT 34), al copiar una escena de carnicería del cercano templo (sacrificio de un bóvido), reprodujeron tan fielmente la obra que ni siquiera corrigieron las faltas de ortografía cometidas en su lejano origen del Reino Antiguo.

Norman de Garis Davies pudo encontrar un caso bastante más curioso: un personaje llamado Aba, jefe de mayordomos de la Divina Adoratriz (TT 36), bajo el reinado de Psamético I (xxvi dinastía), cuando decoró su tumba tebana lo hizo copiando escenas de otra tumba de la vi dinastía, ubicada en Deir el-Gebraui, que, casualidades de la vida, también se llamó Aba. Los modelos por copiar, aquellos buscados para inspirarse, seguían siendo válidos después de ¡más de mil seiscientos

años!



FIGURA 73. Una de las llamadas «cabezas de reserva». Necrópolis de Guiza. Museo de El Cairo.

También en la escultura parece existir un puente que une el último arte dinástico con aquel incipiente, no menos contundente, de la época en que se levantaron las grandes pirámides. De no ser por el hecho de que fueron halladas *in situ*, cabría dudar de la antigüedad de obras como el busto de Ankhaf conservado en el Museum of Fine Arts de Boston, de la soberbia estatua del visir Hemiunu o de las llamadas «cabezas de reserva», todas contemporáneas de Keops en la IV dinastía (Figura 73). Su extraordinario realismo y esa extraña modernidad poco tienen que ver con otras obras posteriores como la estatua sedente de Kefrén del museo caiota o la de Tutmés III que conserva el Museo de Luxor, que, sin ser menos magníficas, están más sujetas al estilo que caracteriza a las producciones egipcias. Muchos de los trabajos salidos de los talleres de la XXVI dinastía consiguen, en su afán de emular a las del Reino Antiguo, no sólo igualarlas sino incluso superarlas, ya que insuperable merece llamarse la «cabeza verde de Berlín». Esta extraordinaria escultura tiene tanto realismo y tan intensa fuerza hipnótica, que se aleja de ese pretendido hieratismo con que se suele calificar a las obras egipcias. Parece tan poco «egipcia», que muchos críticos no dudan en situarla en los tiempos posteriores grecorromanos. En cualquier caso, no debe haber cabida para la duda; por perfectas que sean las obras posteriores clásicas, que lo son en su ejecución, la «cabeza verde» además tiene vida, eso que siempre distinguió a las estatuas egipcias de todos los tiempos, incluso en aquellas obras más sujetas a los arquetipos del rígido canon oficial.

5 El arte de Amarna

A menudo se califica el movimiento artístico amárnico como la corriente más original dentro del panorama del arte faraónico. Pero quizá ese criterio obedece al hecho de que siendo todo tan relativo, y más en el complejo campo del arte, dicho movimiento, auténticamente revolucionario, chocaba con los principios formales del arte tradicional.

De nuevo el arte se convirtió en una herramienta, esta vez discriminatoria, al servicio de unos intereses de diferenciación religiosa, en una manera de formalizar ciertas ideas mediante una nueva concepción estética que, sin renunciar a esa espiritualidad que tiene todo lo egipcio, marcó un punto y aparte con las normas heredadas. Y no sólo porque rompía con aquellas normas milenarias, sino más bien porque se enfrentaba a ellas con el aparente realismo de una libertad que, por otro lado, tampoco fue total. La nueva estética se oponía conceptualmente, en su temática, a ciertos puntos que eran la base de los principios religiosos que se pretendía derrocar.

OPOSICIÓN A LA TRADICIÓN

Toda la iconografía del destronado panteón de Amón se sustituía por el disco del sol (Atón), como única imagen que dispensaba sus benéficos rayos terminados en manos ofreciendo el *ankh* de la vida. Una simbología tan simple era perfectamente consecuente con la idea de un dios tan universal como el sol, que se muestra visible a todos los hombres del orbe. Al principio de su ruptura con el clero de Amón, Akhnatón se apoyó en el antiguo clero heliopolitano, y esta encubierta alianza quizá fue la causa de que también se respetase la imagen de Ra, de la que Atón era una manifestación. Por ello persistieron, sobre todo en los santuarios del Bajo Egipto, las figuraciones de Ra-Harakhty («Ra en los Horizontes») con cuerpo humano y cabeza de halcón coronada por el disco solar. También es natural que el disco se viese adornado con la cobra del Norte, la antigua diosa Uadjet de Buto. Por lo tanto, el pretendido «monoteísmo» atoniano no fue más que una excusa para borrar la imagen del auténtico enemigo que se debía batir: Amón de Tebas.

Esta oposición sistemática, perfectamente planificada, a la tradicional ortodoxia amoniana se refleja en todas y cada una de las manifestaciones artísticas emanadas de la nueva religión. El arte tradicional anterior a la herejía, aparte de tener un claro trasfondo funerario, denotaba claramente unos principios morales basados en la *maat*, en unas faltas o pecados reprobables a los ojos de los hombres y los dioses. En el capítulo 125 del *Libro de los muertos*, el difunto tiene que declararse inocente de los cuarenta y dos pecados capitales si quiere ser declarado justificado, bienaventurado, por el tribunal que preside Osiris. En contraposición, la nueva doctrina atoniana es completamente amoral. No existen otras normas o preceptos que no sean la debida adoración a Akhnatón y a su consorte Nefertiti. En la tumba amárnica del padre divino Ay (que más tarde sería rey) es al faraón, y no a Osiris como mandaba la tradición, a quien van dirigidas las plegarias del propietario del sepulcro para que le conceda *un buen entierro tras una apacible ancianidad*. Atón es el dispensador universal de toda vida, pero Akhnatón, su hijo, es el dios terrenal que ordena el nuevo mundo por él imaginado. Al estudiar la atractiva iconografía amárnica se comprueba que es el rey y su familia quienes adoran a Atón, mientras que el rey, a su vez, es adorado por sus súbditos. Ahí, precisamente, radica uno de los aspectos más contradictorios de la nueva doctrina, que vale la pena analizar.

Todo el arte de Amarna supone una oposición a la tradición. Las obras artísticas, como expresión gráfica de una realidad social, así lo certifican. Hasta el momento del cisma atoniano, los faraones de Egipto mostraban en sus representaciones esa distancia que separa a los hombres de aquellos otros mortales que, pese a ello, son dioses en la tierra. En los pilonos de los templos se cincelaba a los reyes masacrando a los enemigos vencidos, y ese hieratismo canónico nunca estuvo exento de una casi

sobrenatural fuerza contenida, propia de quienes tienen el sagrado designio de mantener el orden establecido por la *maat*. Nunca antes un rey de Egipto había mostrado las emociones y debilidades que son comunes a los simples mortales. Por el contrario, en la época revolucionaria de Amarna, el faraón se muestra, totalmente relajado, acariciando a Nefertiti y a sus hijas. Y no sólo en privado, ya que la pareja real, semidesnuda, exhibe su mutuo afecto mientras pasea en su carro de caballos por las calles de su nueva capital. Por fuerza tenía que resultar chocante para los ciudadanos ver a todo un rey de Egipto convertido en un mortal más y, lo que era peor, en un «mortal» al que se debía divina adoración.

¿UNA NEGACIÓN DEL MÁS ALLÁ?

La nueva religión parecía ignorar la tremenda realidad de la muerte: era más importante la propia vida cotidiana que la inmortalidad. Desconocemos, si es que realmente existió, la ideología atoniana respecto al Más Allá. Como si la simple negación de la muerte, mediante una forzada exaltación de la vida, pudiese eliminar su existencia. Ciertamente que en Akhetatón se excavaron tumbas, pero en ningún bajorrelieve de la decoración de las mismas se hace alusión a la existencia ultraterrena.

En el pretendido monoteísmo atoniano concurren una serie de factores contradictorios, que la nueva doctrina solar no llegó a ordenar. Se silencia, más que se suprime, al tradicional dios de los muertos, Osiris; y, sin embargo, el rey se hace representar en forma pseudoosiríaca en las colosales estatuas de su templo en Karnak. Veintiocho de estas esculturas se erigieron en el patio porticado del desaparecido santuario, sin que hasta el momento esté muy clara la intención de su colocación. Adosadas a los pilares, recordarían a las tradicionales representaciones del faraón muerto asociado a Osiris. Pero una vez más se patentiza la ruptura con el pasado, porque en las efigies del rey hereje éste se muestra completamente desnudo o con el faldellín de los vivos, portando en las manos los emblemas de la realeza. De hecho, tal forma de hacerse representar constituye una provocación más al orden establecido; es como si, de modo indirecto pero eficaz, se le negase la existencia al dios de ultratumba reemplazándolo por la propia imagen de un dios vivo, el propio faraón. La más controvertida de esas imágenes es la que muestra al rey desnudo, actualmente expuesta en el Museo de El Cairo, ya que Akhnatón aparece asexualizado (Figura 74). La opinión más generalizada entre los especialistas de este período interpreta que Atón, como manifestación de Ra, se ha hecho a sí mismo y crea a sus criaturas por sí mismo. No requiere compañera con la que engendrar un hijo divino. Ya no serán necesarias nuevas tríadas, que, como la de Amón, quedan proscritas para siempre. Atón, siendo a la vez padre y madre de todo lo creado, no necesita un sexo definitorio.



A pesar de todo ello, las figurillas típicamente osiríacas de los *ushebtys* siguen acompañando a los muertos, y al propio monarca. Los «respondientes» atonianos, en lugar de llevar grabado el capítulo VI del *Libro de los muertos* como era costumbre, sólo llevan el nombre del fallecido, sin aludir al dios de las sombras. En la nueva religión, más que de una absoluta negación a la tradicional visión del Más Allá, se debe hablar de una total falta de información sobre lo que puede acontecer después de la muerte.

Desde el Reino Antiguo, de acuerdo con la ortodoxia funeraria, las necrópolis se ubicaban a poniente, en la orilla occidental del Nilo. Pirámides de reyes y mastabas de nobles, así como los pobres enterramientos de las clases más humildes, buscaron la proximidad del «bello occidente», el lugar por cuyo horizonte «descansaba» Ra tras su periplo diurno. Hasta en esto Akhnatón se opuso a la milenaria tradición. Tanto la nueva ciudad del Disco como también su cementerio, donde algún día reposarían para siempre sus moradores, se emplazaron en la orilla oriental. Las tumbas, distribuidas en dos grupos separados, fueron construidas en los riscos que cerraban la «planicie áurea» de Akhetatón, mientras que el faraón preparó su morada de eternidad en un alejado y escondido valle al este de la capital.

Las excavaciones practicadas en Amarna y las representaciones en bajo relieve de las tumbas de la clase noble nos han permitido conocer cómo eran los templos consagrados a Atón, especialmente el más importante, situado junto a la avenida principal de la capital.

Recordemos que el templo de Amón en Karnak tenía una disposición lineal desde los pilonos de entrada hasta el santuario situado en el extremo opuesto. Esta configuración arquitectónica facilitaba la progresiva aproximación al misterio, vedado a los fieles. Tras el pilono, un patio abierto, seguido de una sala hipóstila, daba paso a una antecámara o vestíbulo en el que se alojaban las capillas-barca de la tríada divina; finalmente, en el lugar más retirado y oscuro se ubicaba el santo de los santos, tabernáculo que alojaba a la estatua del dios Amón. A medida que se avanzaba hacia el interior, los techos decrecían en altura y los pavimentos de cada sala subían su nivel. Este estrechamiento de los espacios, unido a una disminución progresiva de la iluminación, creaba la exigida atmósfera de penumbra en que vivía Amón, «el oculto».

El gran templo de Atón, en lo básico, era conceptualmente opuesto. Al igual que los templos tradicionales, el recinto sagrado estaba rodeado por un alto muro de adobes; pero, para empezar, los dos macizos de entrada del pilono no estaban unidos por el dintel que cerraba por arriba la puerta de acceso. Nada debía oponerse a la entrada de los rayos vivificadores del disco solar. En lugar de salas cubiertas, el espacio sagrado consistía básicamente en una sucesión de patios abiertos en los que se alineaba toda una profusión de mesas de ofrendas. En el patio principal, una gran mesa de ofrendas, accesible por una rampa, señalaba el punto más importante de la

edificación, el lugar en que el propio Akhnatón acompañado por Nefertiti ofrecía frutos y flores a su padre Atón. En cierto modo, la idea era muy similar a la llevada a la práctica en los antiguos templos solares de la v dinastía. Tan sólo los almacenes y las viviendas del sacerdocio auxiliar eran estancias cubiertas, como también lo eran una especie de templetos sostenidos por cuatro columnas que, muy probablemente, albergaron estatuas colosales del propio Akhnatón. Todo ello en perfecta concordancia con la idea teológica primordial: negar la existencia del oculto Amón. Atón es el visible, sus rayos dispensan la vida que, manifestándose en su luz y en su calor, llegan por igual a todas las criaturas por él creadas. Amón es el misterioso dios que, inaccesible en su tabernáculo de Karnak, nunca se muestra a sus fieles. Tan escondido debe permanecer el odiado dios tebano que, cuando abandona la oscuridad del *sancta sanctorum* en las fiestas programadas, también su barca-tabernáculo está celosamente protegida por un velo ocultador. Amón, a pesar de su aspecto humano, es el gran desconocido, es el padre divino cuya proximidad está negada a todos, exceptuando al faraón y a sus principales profetas, aquellos que le rinden el culto cotidiano.

LA VERDAD DEL ARTE AMÁRNICO

Una vez enunciadas las bases ideológicas del nuevo pensamiento religioso impulsado por el rey, entenderemos mejor la repercusión en el arte de este excepcional capítulo de la historia del Imperio Nuevo egipcio. Arte cuya estética fue dictada personalmente, según todos los indicios, por el propio Akhnatón.

Akhnatón se apoya de modo constante en el concepto religioso de la *maat*. Y lleva este concepto al plano real de la vida diaria, lo convierte en objetivo que seguir y conseguir hasta sus últimas consecuencias. Una *maat* que en el caso de la herejía atoniana hemos de circunscribir, casi en exclusiva, a la idea de «verdad». Los otros aspectos que conformaban la *maat* —la justicia, el equilibrio universal de las cosas y la equidad— quedan relegados a un segundo plano. Es la verdad, ante todo y para todos, la que debe informar los actos de los hombres, porque así ha sido revelado por Atón a su único hijo en la tierra. El epíteto protocolario preferido por el rey así nos lo hace ver: «el que vive de la Verdad».

Entonces cabe preguntarse: ¿es a esta verdad absoluta y descarnada a la que se debe ese supuesto naturalismo del arte amárnico? Pues en líneas generales puede que sí, aunque no fue del todo así en el auténtico fondo de la cuestión. En definitiva, la verdad deja de serlo si se exageran las cosas cuestionadas. Deja de ser verdadero todo aquello que por ser realista no es, sencillamente, real. Esto es lo que ocurre cuando se aborda el estudio, polémico por su naturaleza, del arte de Amarna.

La magnífica estatua en caliza amarilla que conserva el Louvre o la figurilla en que el rey tocado con la corona azul (*kheprés*) ofrece una tabla de ofrendas nos muestran a un joven Akhnatón con una barbilla muy acusada y vientre prominente, pero nada más (Figura 75 a y b).

En estas y algunas otras obras, nada hace pensar en una enfermedad degenerativa que, sin entrar ahora en la cuestión de su existencia (todavía no probada científicamente), es evidente que no se hacía patente en una parte de la iconografía amárnica. Por el contrario, las colosales efigies osiríacas de Karnak (museos de El Cairo y Louvre), así como ciertos modelos de escultor o el fragmento de relieve de Berlín, nos muestran una realidad forzosamente deformada que bien podría calificarse de caricatura grotesca (Figura 75 c).

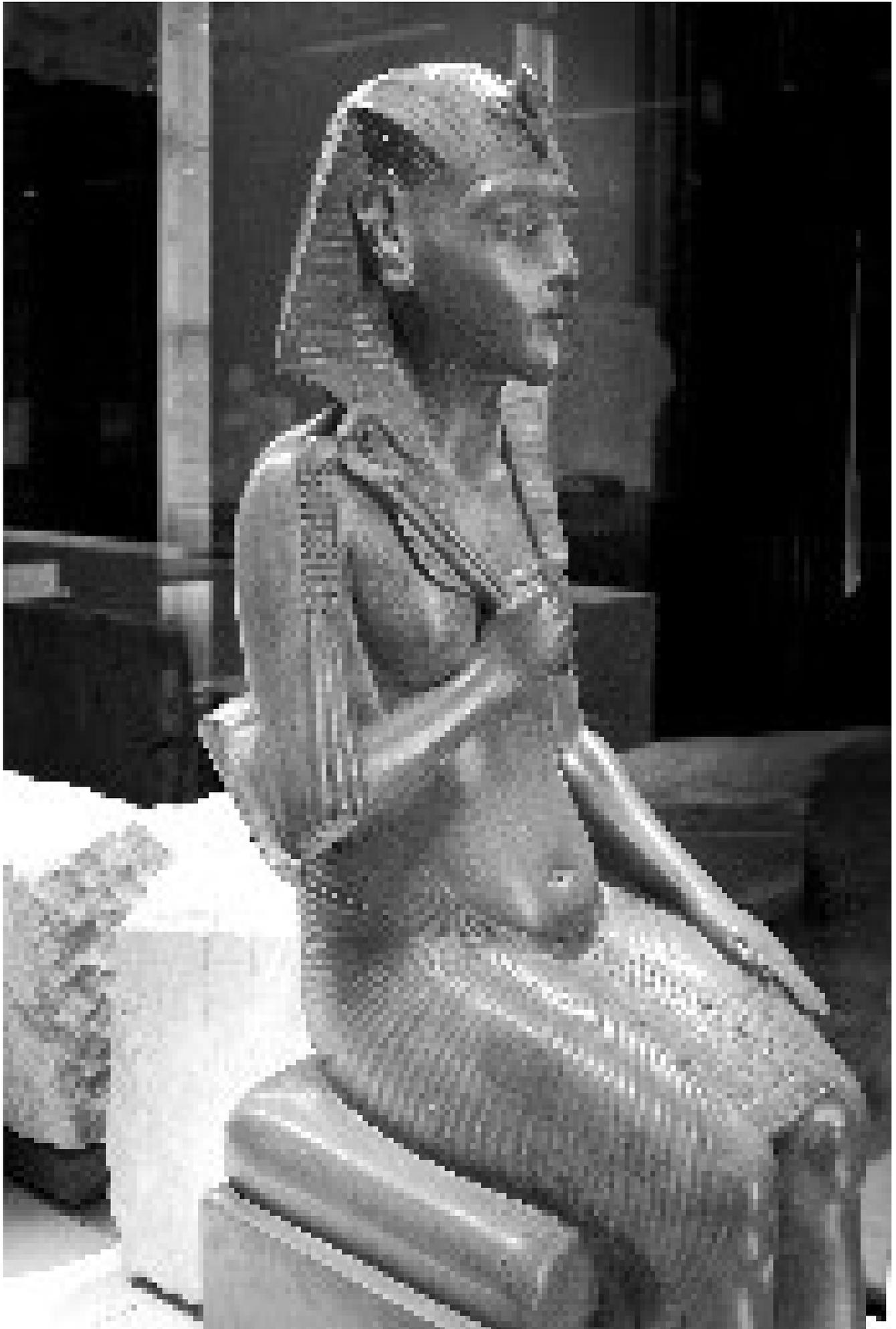






FIGURA 75. **a.** Estatua de Akhnatón conservada en el Museo del Louvre. Caliza amarilla. Altura: 64 centímetros. **b.** Estatuilla en caliza pintada de Akhnatón, presentando una tabla de ofrendas. Altura: 35 centímetros. Quizá la estatua más realista del final de su reinado. Procede de un santuario de Amarna. Museo de El Cairo. **c.** Una de las estatuas colosales del «rey hereje», procedente de su derruido templo, al este del recinto de Amón. Piedra caliza. Museo de El Cairo.

Los suaves rasgos del incomparable retrato en caliza pintada de la Nefertiti de Berlín o, también, la cabeza inacabada de la misma reina del museo caiota (Figura 76) entran de lleno en lo que llamamos «naturalismo». Entonces ¿cómo hay que calificar las obras estereotipadas que casi mueven a risa o a compasión con que gustaba representarse el propio Akhnatón? Más bien parecen obras creadas por los enemigos del rey a fin de ridiculizarle, lo que las haría perfectamente comprensibles. Afectado de una patología o no, lo que se evidencia es el interés del monarca por mostrar en su propia imagen las huellas deformadas de su físico decadente. Porque por mucho que las modas y, por lo tanto, los patrones estéticos cambien con los tiempos, cuesta creer que se pueda llegar al extremo de enseñar, de forma ampliada, las propias imperfecciones corporales. Una respuesta no concluyente, pero sí acorde con la personalidad del monarca, vendría dada por el afán de contraponer, una vez más, a la idealización iconográfica de los reyes precedentes una «verdad» más auténtica por exagerada. Más que tratar de exponer la verdad, Akhnatón siempre forzó «su» verdad.

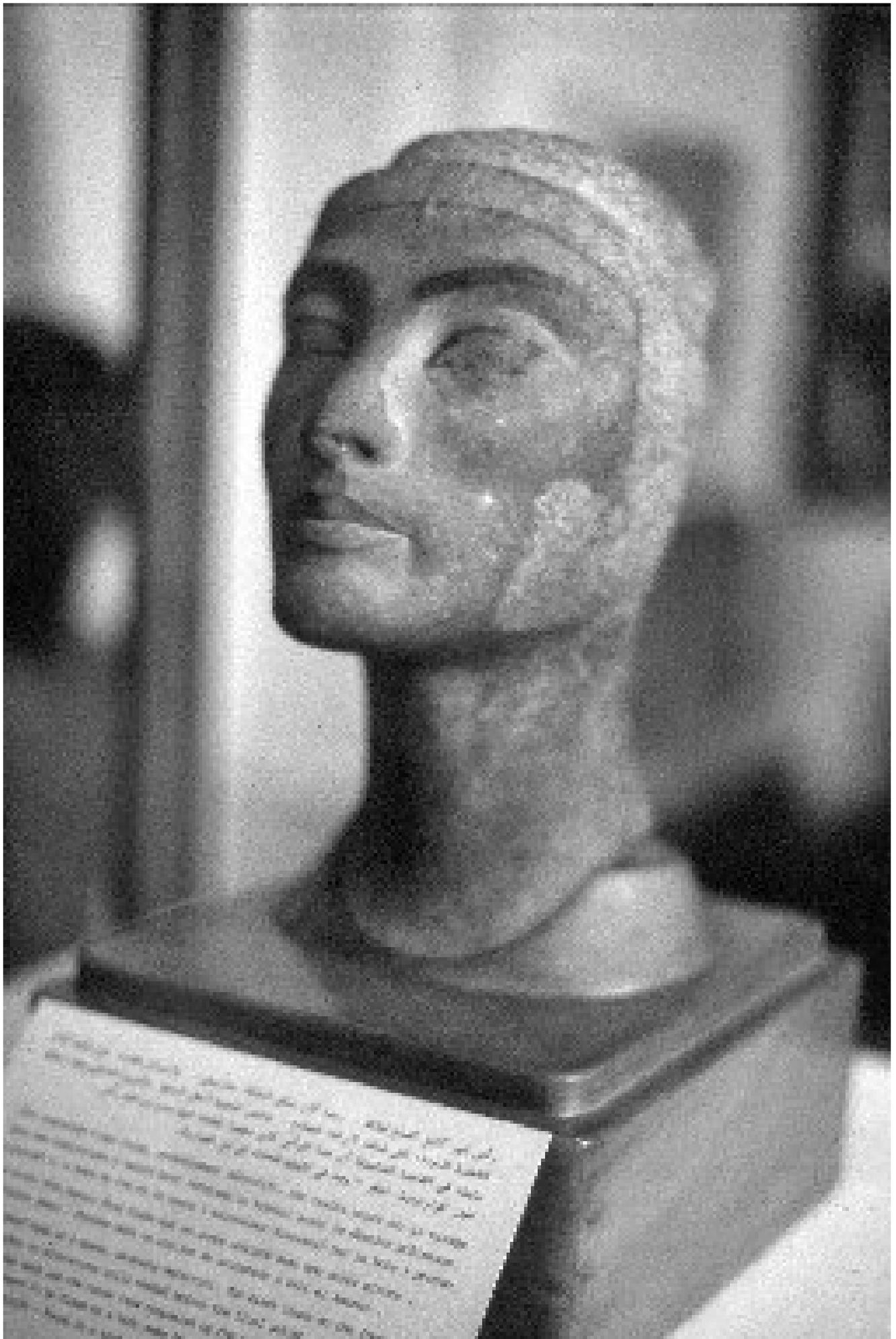


FIGURA 76. Busto de la reina Nefertiti. Museo de El Cairo.

El nuevo estilo por él impulsado supuso una oleada de aire fresco y una cierta libertad a un arte que, aun habiendo llegado a su cénit durante el reinado de su padre Amenhotep III, parecía como encorsetado por las normas del estricto canon amoniano. Este aire nuevo impregna con su encantador realismo las realizaciones oficiales, muy dulcificadas por la forma de hacer del nuevo estilo, y se nos hace evidente en mil detalles complementarios. Durante los tiempos de la milenaria ortodoxia, en los fondos de los paisajes que bordeaban los canales, los haces de papiros y demás plantas acuáticas aparecían rígidos y guardando una absoluta simetría; las corolas se dibujaban a una misma altura limitadas por una invisible línea recta, como si todas hubiesen crecido al mismo tiempo e, imaginariamente, siguiendo la disposición de un jardín. Ahora ya no. Con el estilo de Akhnatón, los tallos se entrecruzan a diferentes alturas mecidos por la caprichosa brisa, según el ordenado desorden de la naturaleza (Figura 77 a). También es el viento el que agita y suspende en el aire las cintas de las coronas de Tutankhamón y su reina, en el célebre trono de El Cairo (Figura 77 b). Y como estos ejemplos, se podrían citar muchos otros que elevan a lo sublime un arte que ya había rozado la perfección. Las figuras, gracias al nuevo canon, no sólo se alargan y estilizan, sino que adquieren un ritmo y un movimiento inusitados. Movimiento que a veces se torna obsesivo, porque los altos dignatarios y los soldados del ejército, tantas veces representados en las tumbas de Amarna, no es que caminen a paso ligero, ¡es que parecen correr!



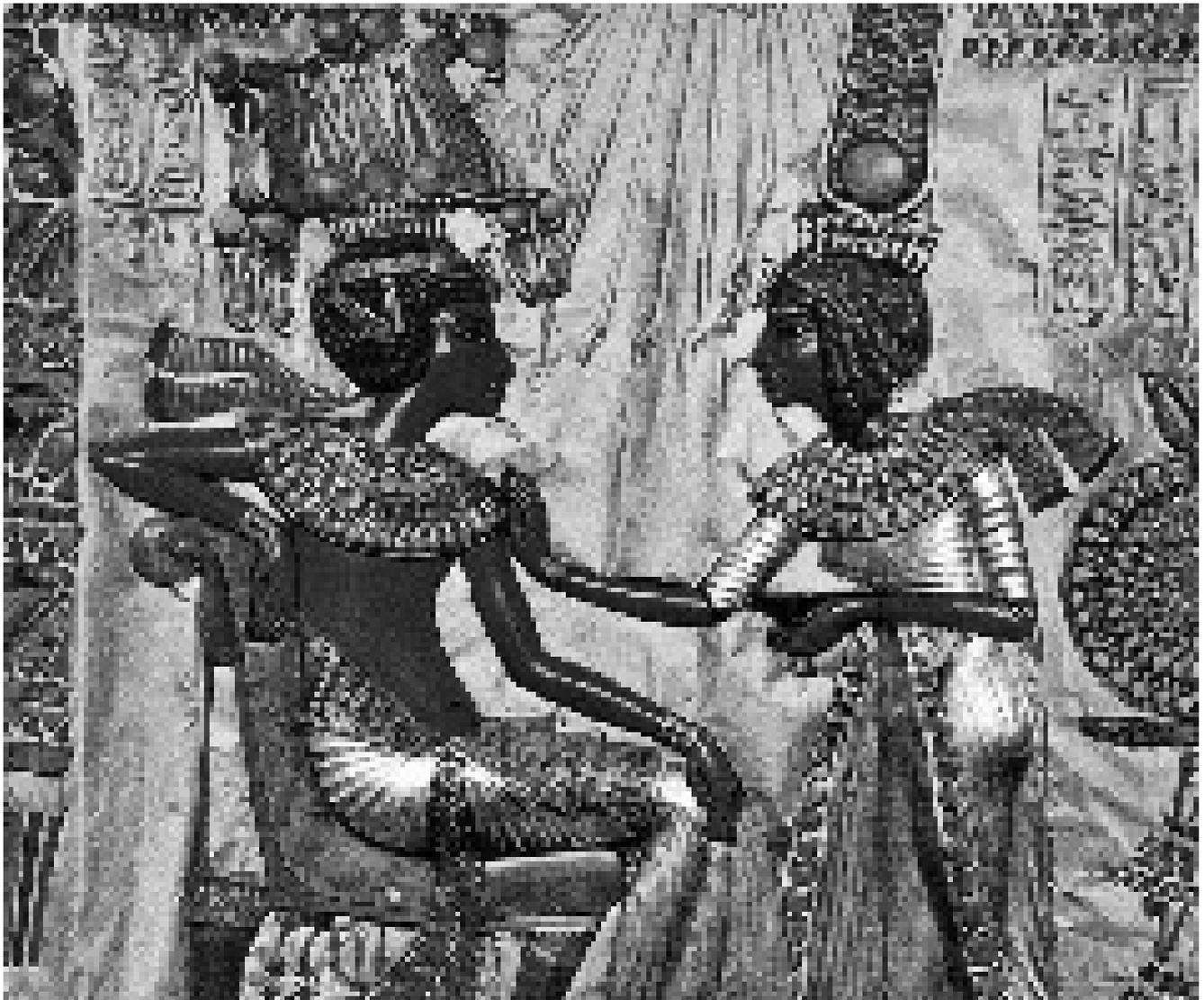


FIGURA 77. a. Los paisajes pintados de Amarna reflejan la libertad, realismo y frescura que aportó la nueva estética inspirada por Akhnatón. b. Trono amárnico del rey Tutankhamón. Museo de El Cairo.

Los dedos de las manos y los pies de las figuras, tanto en las pinturas como en bajorrelieves o en el famoso trono del Museo de El Cairo, se muestran tal como son. Y no en la irreal posición de antaño cuando, por convencionalismos del canon tradicional, se veían duplicados, como si las dos manos (o los dos pies) fueran, al mismo tiempo, derecha o izquierda mostrando los dos pulgares al espectador.

Pasado el breve lapso de tiempo que supuso el sueño de Amarna, y a pesar del interés manifiesto que en borrar su memoria demostraron sus detractores, no se pudo, ni quizá tampoco se quiso, renunciar a algunas de las nuevas aportaciones artísticas del período herético. La furia restauradora desplegada, tanto por Horemheb como por Sethy I y, sobre todo, por Ramsés II, no consiguió borrar ni la influencia ni tampoco ciertos detalles relativos al arte del odiado pasado. Uno de los ejemplos más elocuentes y enternecedores de lo anterior lo tenemos en un pequeño fragmento de *talatat*^[48] que conserva el Brooklyn Museum de Nueva York. La piqueta «restauradora» del operario ha borrado ostensiblemente el protocolo real y la cara del soberano, pero, cosa curiosa, ha respetado el nombre de Atón y, sobre todo, los labios

del rey que rozan los de una de sus seis princesitas (Figura 78). Esta pequeña joya del arte amárnico procede de Hermópolis, la ciudad en la que Ramsés II construyó un templo reutilizando los bloques de los derruidos edificios de Akhetatón, la capital del Disco.



FIGURA 78. «El beso», *talatat* amárnico conservado en el Broonklyn Museum de Nueva York.

El arte en la arquitectura ptolemaica

Pocas cuestiones son tan polémicas en sí mismas como aquellas relacionadas con el arte. Al no existir la perfección como algo conseguido, y sí como el inalcanzable y supremo objetivo de todo artista, son muchos y dispares los caminos emprendidos para llegar al máximo acercamiento buscado.

También los gustos personales tienen aquí un protagonismo absoluto. Un cierto estilo, una determinada manifestación artística podrá gustar o no, pero crea adeptos que, no siempre, muestran una imparcialidad consciente de criterio. Las personas tendemos a dejarnos llevar por ciertas modas o tendencias impuestas por una mayoría. O todo lo contrario, se nos puede despertar un instinto de reacción hacia lo masificado y caemos en el deseo, generalmente inconsciente, de admirar y defender a ultranza lo minoritario, ya que, por añadidura, este deseo suele ir acompañado de un sentimiento elitista y casi exclusivo. Sea como fuere, lo difícil muchas veces es ser verdaderamente objetivo y juzgar la obra artística o el monumento en cuestión con absoluta libertad, sin estar condicionados por el criterio de los demás.

Englobamos bajo el nombre de «ptolemaico», el espacio histórico que discurre desde la conquista de Egipto por Alejandro Magno (332 a. C.) hasta la ocupación del país por las legiones romanas. Este capítulo cronológico se cierra con la muerte de la última reina «egipcia», Cleopatra VII (30 a. C.). Como siempre, y quizá más en este último período, la importancia que tiene el tema para el estudio de la historia del arte egipcio bien merece unas consideraciones previas.

EGIPCIOS GRIEGOS HELENÍSTICOS

En primer lugar, y a pesar de que la temática dominante en todas sus manifestaciones es egipcia, el arte ptolemaico está hecho y pensado por griegos. Todo lo influenciados que se quiera por el entorno nilótico, pero griegos al fin y al cabo. En segundo lugar, aunque no menos importante, el arte de los Ptolomeos es un arte al servicio de una idea política principal: el conseguir la integración a través de la continuidad. Se buscó, por parte de los conquistadores, el mantener la unidad interna del país mediante la máxima sujeción a las tradiciones ancestrales. Se trataba de ser, en lo posible, menos «extranjero».

Estamos hablando, pues, de gentes venidas del otro lado del Mediterráneo, concretamente de Macedonia, que instauraron una nueva dinastía, llamada «lágida^[49]» a partir de los inmediatos sucesores de Alejandro Magno. Los diferentes faraones que se sucedieron con el nombre común de Ptolomeo son, por lo tanto, «neogipcios» de origen griego y costumbres netamente helenísticas.

Cuando el turista moderno no iniciado en egiptología remonta o desciende el curso del Nilo a bordo de las confortables motonaves que las compañías navieras han puesto a su servicio, se sorprende del estado de los templos que jalonan su ruta: Kalabsha, File, Kom Ombo, Edfú, Esna, Dendera... A la vista de esas ruinas del pasado, relativamente bien conservadas, todo son gestos y expresiones de admiración. «¡Es fantástico!, ¡c'est magnifique!, ¡beautiful...!» Las cámaras fotográficas captan frenéticamente imágenes que después, a la mayoría de sus autores, le será más que difícil clasificar correctamente. ¿Quién podrá distinguir un capitel de uno u otro templo visitado? No es extraño que incluso al conocedor de la arquitectura egipcia le asalte la duda en determinados momentos previos a un examen más detallado del entorno inmediato. El excelente estado de conservación de alguno de estos templos ptolemaicos induce a error. El turista tiende a comparar las nobles ruinas faraónicas más antiguas con estos soberbios templos, y, claro, la integridad de las estructuras y relieves de estos últimos hace que «entienda» mejor el monumento más reciente.

Para evitar confusiones, conviene hacer una clara distinción conceptual (y todo lo discriminatoria que se quiera) entre viajero y turista. El viajero prepara sus desplazamientos leyendo sobre las cuestiones de su interés. Indaga y pregunta para enriquecerse con todo aquello que los nuevos paisajes le ofrecen. El turista ni se entera y, lo que es peor todavía, poco le importa el no enterarse. Su única preocupación consiste en pasárselo lo mejor posible aun a costa del sufrido compañero de turno, que tiene que soportar sus «aventuras» vividas cuando estuvo en China o en Tailandia. El auténtico turista suele confundirlo todo, porque no retiene casi nada. Una vez tuve que aguantar toda una tarde a una señora empeñada en contarme sus andanzas por la India, hasta que al final me soltó: «... lástima que no

pudimos subir al Machu Pichu, porque llovía demasiado». Y me lo contaba mientras cruzábamos la gran sala hipóstila del templo de Karnak. ¡Ay, madre!

Hay que intentar, en lo posible, que el turista sea un poco más viajero. Lo cortés no quita lo valiente y, por otro lado, ¡hay tiempo para todo! Ello sería bueno para el turista, que descubriría un mundo nuevo lleno de auténticas emociones, y sería bueno también para los monumentos de Egipto, porque, al ser mejor conocidos, serían más respetados y estarían mejor tratados.

Retomando el tema, hay que reconocer que el arte de los reyes Ptolomeos se confunde bastante con las posteriores copias realizadas por los emperadores romanos. Y es que, precisamente, esa amalgama que llamamos arte grecorromano forma un todo casi uniforme de perfecta ejecución material, pero de escasa calidad artística. Pero cuidado, seamos lo más imparciales posible, porque es mucho lo que debemos a los Ptolomeos en el campo de la egiptología.

La fuerte personalidad del Egipto de las dinastías indígenas, su inconfundible arte influenciado por un entorno geofísico único, es mucho más potente, muchísimo más, que la herencia egea, incluido el helenismo, y que el poder irradiado a todo el imperio desde Roma. Griegos y romanos se sometieron a ese arte superior nacido no sólo de un pasado de esplendor glorioso, sino también de un presente de vida que se renovaba constantemente con cada crecida anual o, simplemente, con la cotidiana ascensión de Ra, el sol. Tan grande fue (y sigue siendo) la fuerza de Egipto, que los templos erigidos por los nuevos conquistadores imitaron a los ya existentes, a los «auténticos» que tanta admiración les habían causado.

Entonces ¿cómo hemos de ver el arte ptolemaico? ¿Como un arte diferente, punto y aparte del anterior faraónico, o más bien como la lógica evolución de un arte depurado que busca nuevas, aunque no revolucionarias, formas de expresión? Se puede mirar como se quiera, pero es forzoso reconocer que los artistas venidos de ultramar se encontraron con un arte tan elaborado en sí mismo, que nada, o muy poco, se le podía añadir sin desfigurarlo.

Al hablar de esta época, podemos definirla como la etapa del Egipto de la decadencia o del crepúsculo (como muchos autores la han calificado) o, sin más, llamarla período ptolemaico, como si de otra cosa diferente se tratara. En el fondo, las dos definiciones son válidas y ciertas.

NOVEDADES EN EL TEMPLO

Puesto que a la arquitectura religiosa monumental, los templos y sus edificios anexos, debemos las más espectaculares y completas muestras de este nuevo arte, bueno será hacer una breve descripción de su distribución arquitectónica. El templo propiamente dicho responde a un organigrama muy similar al que rigió a partir de la XVIII dinastía, cuando el arquitecto de Amenhotep III, Amenhotep, hijo de Hapú, fijó el nuevo canon constructivo en el santuario del «harén del Sur de Amón», en la actual Luxor. Tras franquear la puerta del pylon, un patio peristilo abierto conduce a una primera sala hipóstila (el *pronaos*, según algunos autores) y, más adelante, a una segunda sala hipóstila que hace las veces de vestíbulo al santuario (*naos*). Este oscuro y restringido santuario, donde se guardaba la estatua de la divinidad principal, está rodeado de capillas y dependencias íntimamente ligadas a los actos litúrgicos propios de cada templo. A pesar de que en las inscripciones parietales conste que el edificio se construyó según las directrices dictadas por Imhotep y por Amenhotep, hijo de Hapú (en el caso de Edfú), y aunque se especifiquen las dimensiones y funciones de cada estancia de acuerdo con las normas antiguas (en el caso de Dendera), lo cierto es que los lágidas introdujeron ciertas «novedades» que nunca habían existido con anterioridad. Se construyeron los *mammisi*, lugares de nacimiento del hijo del dios local^[50], se crearon unos espacios deambulatorios abiertos a partir de encerrar los muros exteriores del templo dentro de otro muro exento más exterior y se cerró la primera sala hipóstila con un muro entre columnas que iluminaba el interior mediante la luz procedente del patio peristilo. Otra característica constructiva es el potente grosor dado a los muros de piedra, permitiendo así ocultar unas pequeñas estancias o simples nichos de almacenaje. En definitiva, aferrándose al «espíritu» ancestral, los reyes Ptolomeos construyeron templos imponentes con aportaciones nuevas que, de algún modo, intentaban ordenar lagunas teológicas nunca resueltas (Figura 79).

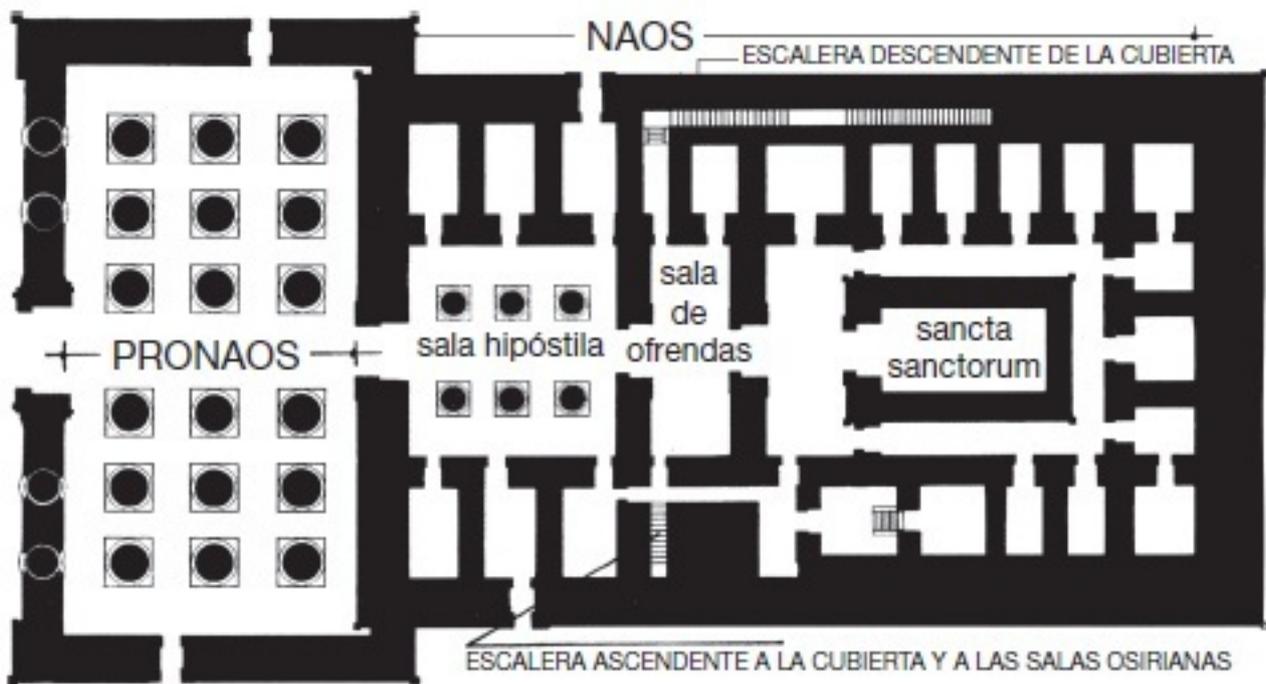


FIGURA 79. Planta del templo de Dendera, dedicado a la diosa Hathor. Puede considerarse el templo ptolemaico más simple, dentro de los mejor conservados.

Al César lo que es del César. Poco tuvieron que copiar los constructores clásicos, en cuanto a técnica constructiva, de los faraónicos. La ejecución en sí de las obras ptolemaicas y romanas no sólo iguala sino que supera, en muchos aspectos, a las realizaciones anteriores. Y conste que no estamos hablando de la magnificencia, por otro lado inimitable, de las grandes pirámides, ni tampoco del dominio incuestionable de la cantería en todo tipo de piedras duras del que hicieron gala los egipcios. Estamos hablando de los aparejos en piedra, de las cimentaciones de los edificios y de la perfección de los capiteles clásicos (más complejos y difíciles de ejecución que los faraónicos), ya que su cuidadoso cincelado está fuera de toda comparación. Pero en cuanto al alma, al espíritu, eso ya es otra cosa.

FIGURAS E INSCRIPCIONES

Donde el arte de los lágidas se hace más difícil de defender es en el terreno escueto de la representación suntuaria, es decir, en el campo de las figuraciones e inscripciones realizadas casi exclusivamente en bajo relieve. A pesar del canon adoptado, con más cuadrículas que el faraónico para el cuerpo humano (que, alargando las figuras, las tendría que hacer más esbeltas), las imágenes de hombres y divinidades son el resultado de un arte mediocre. Se ha perdido la gracia en la composición de las escenas, y se echa en falta el ordenamiento de espacios y volúmenes característicos de la plástica egipcia. En el arte de los Ptolomeos falta ese equilibrio entre lo lleno y lo vacío, la correcta neutralización del *horror vacui* («el miedo al vacío»), que no es otra cosa que la armoniosa ocupación total de los espacios disponibles, sin ahogos y con una acordada sincronización de figuras y signos jeroglíficos.

Las figuras adolecen de un hieratismo estático que las iguala y las hace aburridamente repetitivas. La esbeltez y gracia con que los escultores de antaño trataban las piernas y brazos de reyes y diosas se ha trocado en un arquetipo en el que la pesadez y una gordura irreal son la tónica dominante (Figura 80). Pero, por el contrario, cuando se intenta copiar la antigua esbeltez, como ocurre en el templo de Isis en la isla de File, una delgadez extrema de los miembros, superior incluso a la del período amárnico, hace que los brazos y piernas aparezcan excesivamente largos y sin las formas redondeadas fijadas por la propia anatomía humana. También el punto de vista ha sufrido modificaciones: una cierta tendencia a buscar una visión cercana a los tres cuartos consigue que nos resulte extraño, por primera vez, el sistema descriptivo egipcio que antes veíamos casi natural.





FIGURA 80. La gloria y el ocaso. Así podría denominarse este díptico, cuya delgada línea de separación equivale aproximadamente a mil sesenta años de diferencia. **a.** Ramsés II recibe del dios Amón las enseñas del poder como faraón de Egipto (templo del Ramesseum). **b.** La misma ceremonia, sólo que aquí es Haroeris (Horus el Viejo, antiguo patrón de Kom Ombo) quien da el poder a Ptolomeo VII (templo de Kom Ombo).

En las figuraciones femeninas, el pecho se ha convertido en una protuberancia casi agresiva, que saliendo perpendicularmente de un torso plano produce un efecto antinatural. Lo mismo ocurre con el tratamiento del vientre, abultado pero pequeño, en el que un desmesurado ombligo atrae de inmediato la mirada; el efecto visual es el de un vientre visto de frente adosado a un cuerpo de perfil sin ninguna apariencia de continuidad (Figura 81).

Las caras, más trabajadas incluso que antaño, han perdido, no obstante, toda la expresividad que animaba las facciones de las realizaciones puramente egipcias. Ahora aparecen deslavazadas y despersonalizadas. Únicamente las coronas y tocados distinguen a los personajes representados. En el bajorrelieve ptolemaico difícilmente se puede hablar ya de retratos individualizados.

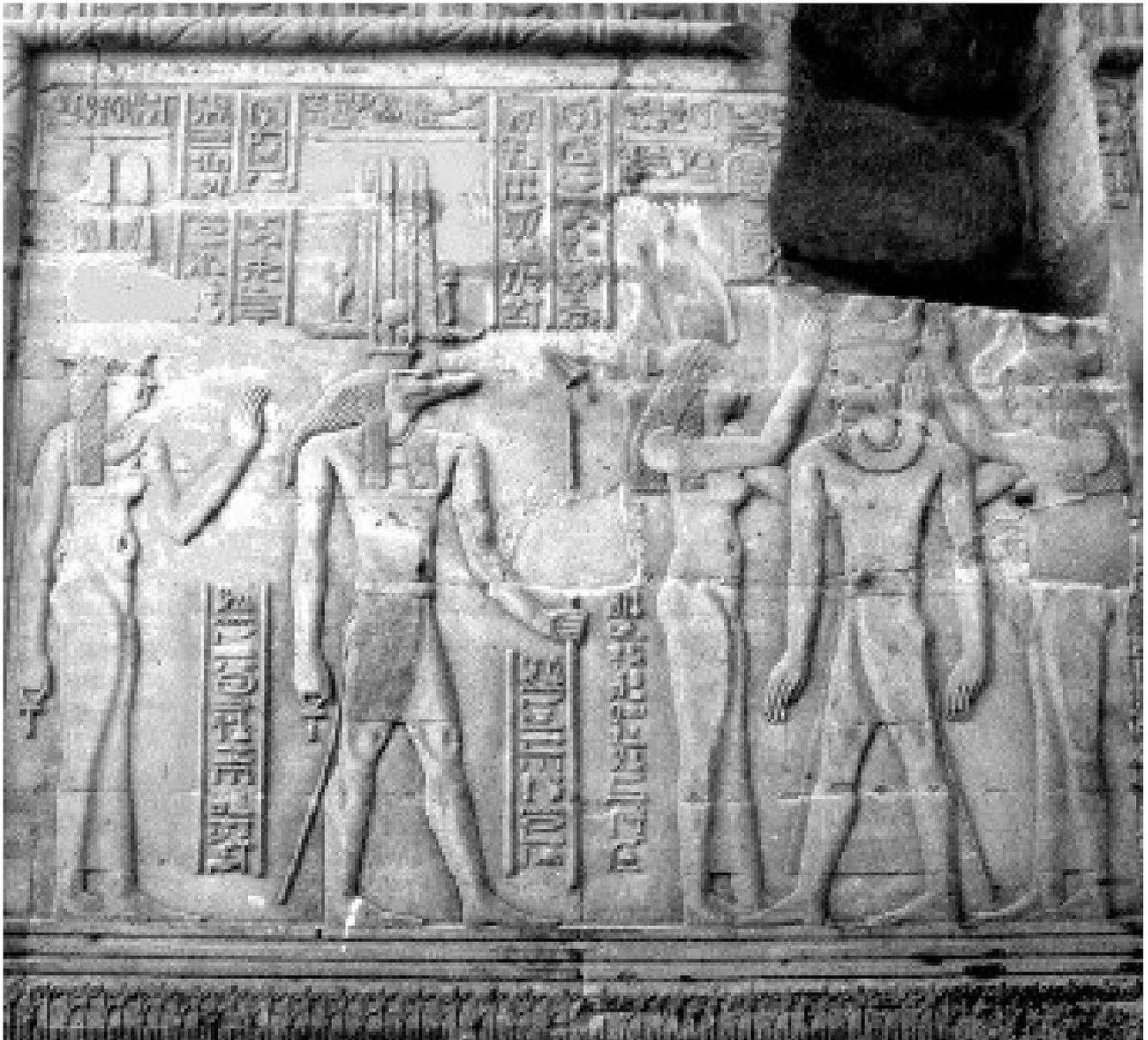


FIGURA 81. Hathor, Sobek y otra diosa (cuyo nombre ha desaparecido), recibiendo al rey. Bajorrelieve del templo de Kom Ombo.

Desde siempre, y en todas las manifestaciones de la plástica artística, los egipcios habían sabido combinar, con maestría heredada, el binomio complementario e indisoluble formado por las imágenes y los jeroglíficos. En este Egipto del crepúsculo que es el Egipto ptolemaico, la mágica estética de las palabras grabadas ha dejado de existir: los propios signos han perdido toda la elegancia de antaño. Encuadrados en rígidos bloques rectangulares, se adaptan mal a los espacios que dejan las figuras, y se hacen patentes los huecos vacíos rebajados del bloque de piedra. Las líneas delimitadoras de los registros de escritura, gruesas y mal perfiladas, dominan sobre el conjunto, y los rectángulos de estos grupos de inscripciones están sobreelevados del fondo del bajorrelieve mucho más que los registros y signos que contienen, con lo que el efecto de sobreposición no integrada se hace más evidente.

Se nota la diferencia entre las ejecuciones más tardías y aquellas primeras en las que todavía se aprecia la mano autóctona de los escultores pertenecientes a la vieja

escuela. En la capilla que, para el reposo de las barcas sagradas, construyó en Karnak Filippo Arrideo, hermano y sucesor de Alejandro, todavía asistimos a un arte que podríamos llamar «faraónico». Sobre una base de bloques de granito rosa de Asuán, en la que los colores de terminación se combinan con la retícula del encuadre original, el artista ha grabado la procesión de las barcas en el más puro estilo de los mejores tiempos. Pero esta obra puede considerarse una excepción en el contexto de las nuevas formas imperantes (Figura 82).



FIGURA 82. Fragmento de la sala de las barcas de la tríada divina de Karnak, erigida por Filippo Arrideo (c. 320 a. C.). Bajorrelieve pintado sobre granito rosa de Asuán. Templo de Amón en Karnak.

Entonces ¿por qué las obras artísticas ptolemaicas, y no sólo las de arquitectura sino también las de escultura y pintura, no son como las faraónicas? ¿Por qué, siendo posteriores, no superaron a aquéllas? La explicación hay que buscarla en la motivación misma del hecho artístico.

UN ESPÍRITU DIFERENTE

Las obras maestras de la antigüedad egipcia, las originales, no salieron porque sí de la noche a la mañana; tanto las estatuas como los grandes templos del Imperio Nuevo fueron el fruto maduro de una larga tradición cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos. Esa tradición se apoyaba sobre tres sólidos pilares: la fidelidad a unas creencias que eran su propia razón de ser; una manera de hacer, de trabajar las piedras más duras, heredada de padres a hijos con una experiencia más que milenaria; y, finalmente, un apego inquebrantable a la tradición, a una continuidad reacia a las innovaciones pero que asumía los nuevos logros tecnológicos de cada época. Esa fe en las cosas bien hechas fue el motor que, desde los inicios de la civilización, impulsó las grandes realizaciones. Siempre, claro está, que la *maat*, el orden establecido, no se truncase, como ocurrió en dos ocasiones.

Sólo así se comprende que las obras ptolemaicas carezcan de esa alma a la que hicimos alusión. Aquellos lángidas sucesores de Alejandro, por mucho que lo intentaran, estaban lejos de sentir el impulso de un pasado que les era forzosamente ajeno. Buscando una continuación a otro nivel de desarrollo, sólo consiguieron amalgamar unas copias carentes de gracia, excesivamente frías y cercanas al pastiche en muchos casos.

En la decoración religiosa del período ptolemaico abundan los errores de bulto y los «apaños» teológicos tendentes a buscar un nuevo lenguaje comunicativo que nunca se consiguió. ¿Quién mando pintar de azul las coronas del Bajo Egipto que portan los reyes representados en las columnas del templo de Esna? Azul que se hace más intenso en las coronas del Alto Egipto de Dendera. No era por capricho por lo que la corona roja del Bajo Egipto se llamaba precisamente «la roja» (*deseret*), pues ése era su color, de la misma manera que blanca era la corona alta del Sur (*hedt*, «la blanca»). Algunos de los colores predeterminados, para un signo jeroglífico o figura, eran tan sagrados como las propias imágenes a las que iluminaban. Ningún artista faraónico se hubiese atrevido jamás a vulnerar principios tan elementales; sin embargo, la nueva estética de los lángidas olvidaba las auténticas raíces y hasta el significado de las cosas fundamentales.

¿Cuál es la razón básica y primordial de la mala adaptación del arte ptolemaico a las formas elegantes que imperaron bajo los faraones indígenas? Existe una respuesta históricamente lógica: cuando los macedonios entran en contacto con la cultura egipcia, en realidad hace ya mucho tiempo que el país del Nilo ha entrado en una fase de cambio a todos los niveles.

A partir de la Baja Época (xxvi dinastía) y a causa de las invasiones extranjeras sufridas, Egipto ha perdido no sólo su influencia como nación sino lo que es más importante: su auténtico espíritu como pueblo. Se intentó entonces recobrar la antigua

unidad de pensamiento que había propiciado un pasado tan glorioso. Se buscó en el campo del arte aquellas viejas formas que tantos admiraron, pero sólo se consiguieron copias de aquellas formas. El alma que las inspiraba ya no era la misma que animó a los egipcios saítas, y ello produjo un cambio de mentalidad que, con el advenimiento de los Ptolomeos, hizo que fuesen más eclécticas todavía las manifestaciones artísticas.

El egipcio de las épocas dinásticas tenía una visión del universo demasiado diferente al contemplado por los descendientes de Alejandro. Para un egipcio, los problemas elementales se limitaban a los quehaceres cotidianos, sin demasiados planteamientos existenciales que dependían, básicamente, de la intervención divina. Esta confianza en los dioses excluía la necesidad de razonamientos filosóficos basados en el individuo como tal. Por el contrario, el pensamiento griego era mucho más centrífugo: era el hombre, y no los dioses, el centro de su universo. Para los griegos, los destinos de la humanidad podían ser forjados, cambiados y dirigidos por los hombres sin sentir la imperiosa necesidad de la intervención divina.

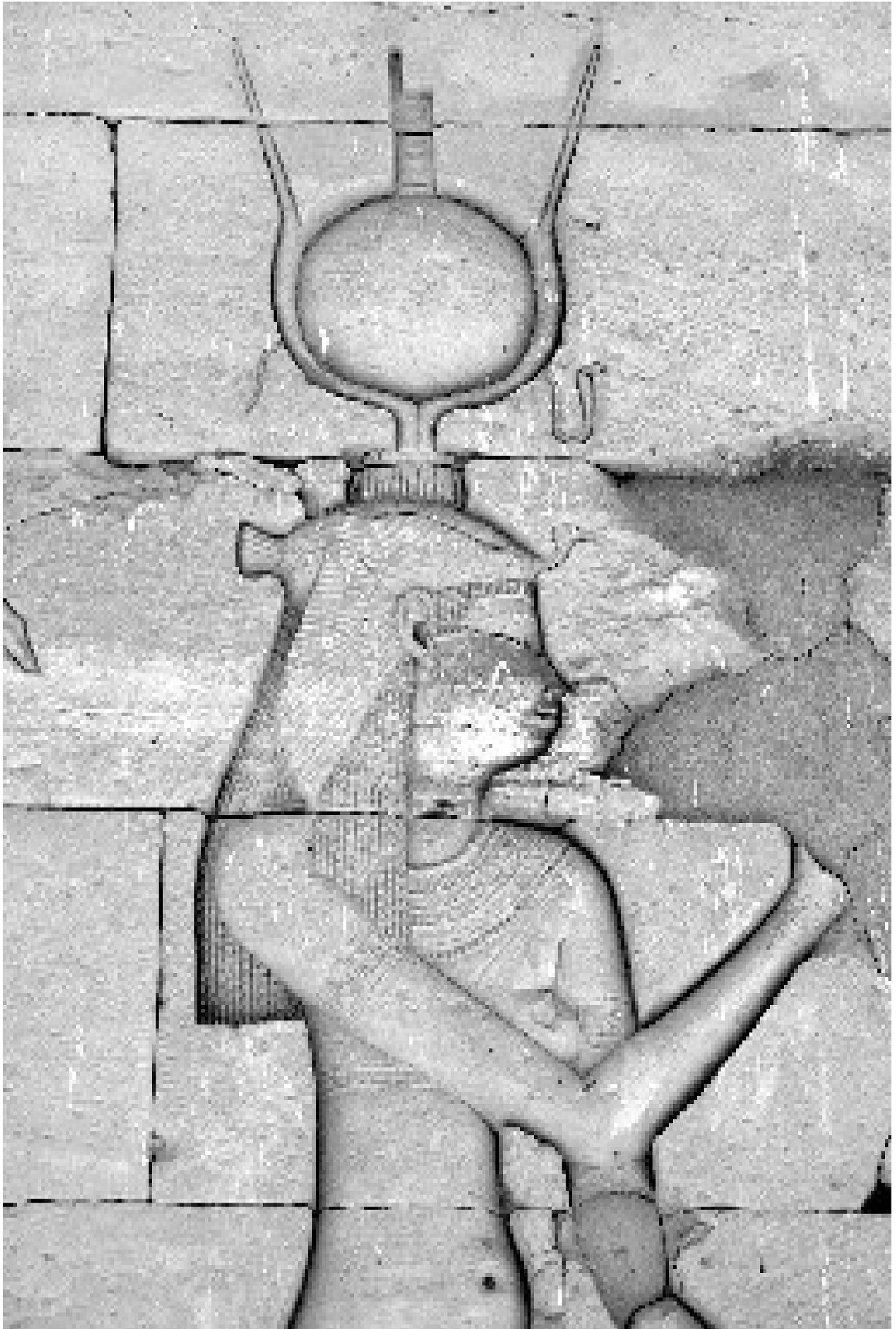
Los griegos, como pueblo joven, aprendieron de los egipcios las artes y las ciencias, pero no entendieron nunca ese sentimiento estático ni el conservadurismo a ultranza de los egipcios. Les costó comprender cómo un pueblo que había realizado obras tan magníficas no se preocupó de escribir su propia historia. Esto último, por muy desconcertante que nos pueda parecer, es, sin embargo, cierto. Porque aunque los faraones escribían en los templos y estelas sus «anales», aquellos episodios sobresalientes de su reinado, nunca buscaron la continuidad del hilo de la sucesión generacional. Los hechos aislados son históricos, pero no son la historia propiamente dicha. Los años se contaban a partir de la coronación del faraón, y a su muerte se volvía al inicio: con la subida al trono del nuevo rey, los años se volvían a contar desde cero. Nunca hubo, pues, un calendario genealógico absoluto ni el interés por obtenerlo. Esta falta de comprensión es la que da respuesta a la evidente carencia de espíritu de las formas griegas. En definitiva, se copiaron las formas pero sin entender el fondo.

No es precisamente este período de la historia egipcia el más apropiado para comprender, aunque sea en un primer estadio de aproximación, los mecanismos intelectuales que rigieron el pensamiento religioso de los egipcios. Los «nuevos» teólogos egipcios, en su afán por simplificar las cosas, muchas veces las complicaron. Asumiendo como un hecho normal la fusión de los diferentes dioses (sincretismo), no dudaron en unificar a Isis y a Hathor para, posteriormente, asimilar Amón a Zeus, Thot a Hermes, Khonsú a Herakles o Neit a Athenea entre otros. Horus, identificado con Apolo, multiplicó sus cultos de acuerdo con sus diferentes y renovados aspectos.

Esta religión híbrida, adaptada a una forma diferente de entender el universo, debió de crear un estado de confusión que hizo más incomprensible al pueblo llano la, ya de por sí, hermética liturgia.

Aunque las formas permanecieron estables con el transcurso de los milenios, es

importante saber cuándo se acabó un período más o menos homogéneo de la historia de Egipto y cuándo comenzaron los auténticos cambios. Al estudiante de egiptología que ha conseguido entender la antigua religión hasta un cierto nivel, distinguiendo a las principales divinidades, al llegar ante la fachada del templo de Isis en File se le pueden tambalear los esquemas aprendidos. En el pilono y a ambos lados de la entrada, junto a la puerta, aparecen grabadas dos grandes efigies de la diosa Isis, a quien está dedicado el santuario. Pero esta Isis está tocada con un disco solar flanqueado por dos cuernos de vaca, la representación característica de Hathor.



¿Cómo sabemos que esa diosa es Isis, cuando parece claro que se trata de Hathor? Pues muy fácil: basta con fijarse en los jeroglíficos, que son los del nombre de Isis. Para los Ptolomeos, las cuestiones religiosas de los egipcios nunca estuvieron demasiado claras. No supieron comprender que Hathor era un aspecto femenino de la divinidad que encarnaba unas características y virtudes muy determinadas: la alegría, la música y el amor, siendo, al mismo tiempo, la Dama del Occidente que recibía a los muertos surgiendo de su santuario en la montaña tebana. Isis, a su vez, era la diosa esposa y madre por excelencia; esposa amante y fiel de su marido y hermano Osiris y, por otro lado, madre y protectora del hijo de ambos, Horus. Esto, que para los egipcios de antaño tuvo un significado claro y distintivo, para los helenos se confundía en una sola diosa que podía asumir las anteriores funciones, siendo, por lo tanto, indiferente el tocado que llevase. Este sincretismo mal entendido (o, por lo menos, no entendido a la manera tradicional) llevó a otras formas compuestas: por ejemplo, a la representación de Isis en el templo romano de Kalabsha, en el que se nos muestra la diosa tocada con el disco solar y los cuernos (propios de Hathor) a los que se ha añadido el jeroglífico del trono, precisamente el que da nombre a Isis (Figura 83).

CONOCIMIENTOS VALIOSOS

A pesar de todas las contradicciones de este período tardío de la historia de Egipto, debemos al arte ptolemaico muchos de nuestros actuales conocimientos sobre los tiempos más antiguos, cuando reinaban los faraones indígenas. Existe un paralelismo indiscutible entre las inscripciones de los templos ptolemaicos y, por ejemplo, los escritos que los amanuenses copiaron en los conventos y abadías cristianos del medioevo. Su callada y paciente labor fue como un puente con el pasado que nos permitió conocer una gran parte de los textos de la Antigüedad clásica, anterior incluso al nacimiento del cristianismo.

Los principales templos ptolemaicos del Alto Egipto recogen en sus paredes los más destacados «misterios» de la antigua religión. El único gran santuario totalmente ptolemaico, el templo de Edfú, dispuso de una biblioteca donde antiguamente no sólo se guardaron los papiros con los rituales del culto diario a la divinidad, la liturgia cotidiana, sino también otros documentos de un interés excepcional para nosotros, desgraciadamente perdidos para siempre. Esta biblioteca es, en realidad, un pequeño habitáculo emparedado entre dos columnas y el muro que divide, a media altura, el gran patio peristilo exterior y la primera sala hipóstila. Se encuentra fácilmente entrando a mano derecha, entre la segunda columna y la tercera. Unas pequeñas hornacinas practicadas en los muros servían de alojamiento, a modo de estantes, a los cofres que guardaban los papiros. Sobre las paredes laterales, y como si de un índice general se tratara, están grabados los títulos de las principales obras que consultar: inventario de ofrendas, papiros con fórmulas mágico-religiosas para alejar todo mal del templo, una obra de astronomía, recetas de laboratorio y hasta un tratado de decoración, además de los textos litúrgicos y rituales de las fiestas que se celebraban anualmente. Todo un compendio del saber del pasado que, afortunadamente, se repite, aunque sólo sea en parte, en las paredes de las numerosas estancias del edificio.

Otra estancia muy interesante en este mismo sentido es el «laboratorio». Este espacio es un anexo de la segunda sala hipóstila (*naos*), situado en el extremo interior izquierdo de dicha sala. Los largos registros de jeroglíficos (feos y decadentes, pero preciosos en su contenido) describen las fórmulas de preparación de perfumes y ungüentos necesarios para el culto ritual propio del templo, el tratamiento diario dado a las estatuas. En este laboratorio de Edfú, y de acuerdo con las recetas que figuraban en la biblioteca, se preparaban elaborados compuestos cuya fabricación ocupaba varios meses de ininterrumpido trabajo. Cuando un producto base utilizado desde hacía siglos se agotaba, los sacerdotes buscaban su equivalente, otro que tuviese propiedades parecidas, asignándole un nuevo nombre que quedaba registrado en la pared. Precisamente, a modo de zócalo, en las bases de las paredes figura una

procesión de divinidades y de portadores de las distintas regiones donde se encontraban las materias primas de los misteriosos preparados. El laboratorio de Dendera es menos variado en su menú recetario, aunque contiene íntegra la elaboración de uno de los ungüentos más preciados destinados al culto en el antiguo Egipto: el aceite de olíbano. La larga receta, que se distribuye a ambos lados de la puerta de entrada, describe cómo obtener «el olíbano seco de calidad excelente»^[51] a partir de nada menos que de once resinas procedentes de diferentes árboles. Estos caros ungüentos, pomadas y perfumes fueron presas muy codiciadas, después del oro, para los ladrones que entraron por segunda vez en la tumba «inviolada» del joven Tutankhamón, y lo fueron por la dificultad de obtención de los componentes básicos (generalmente de importación), además de por su costosa, complicada y larga fase de elaboración. Al igual que los escondrijos secretos en que los alquimistas medievales preparaban sus pócimas mágicas, los laboratorios de los templos egipcios faraónicos, y después los ptolemaicos, preparaban estos misteriosos cosméticos destinados al culto diario de las estatuas de los dioses.



FIGURA 84. Lienzo de muro en el templo ptolemaico de Kom Ombo, mostrando diversos instrumentos quirúrgicos.

Tanto en Edfú como en Dendera existe un habitáculo situado como anexo de la

segunda sala hipóstila que llamamos «sala del tesoro». En ese lugar de privacidad garantizada se guardaban los objetos de culto más preciados: vasos, cetros, coronas, pulseras, collares y todas aquellas alhajas que constituían el tesoro funcional del templo. Perfectamente representados en los bajorrelieves murales, con la indicación detallada del precioso material en que estaban confeccionados, esta exposición invita a una reflexión ensoñadora: ¡qué maravilloso aspecto debía de tener esta recóndita sala repleta de tantos tesoros! Nuevamente se hace difícil no acordarse de la tumba de aquel desconocido Tutankhamón; cuántas y cuántas maravillas que, fundidas y transformadas ya en la Antigüedad, tal vez escondidas todavía o, la mayoría, perdidas para siempre, nunca podremos contemplar... Sólo aquí, en las penumbras de estas salas ptolemaicas ahora vacías y a través de las imágenes y signos esculpidos en la piedra, podemos observar los misteriosos utensilios de culto, acercarnos a un pasado que nos transporta a otro más lejano, cuando Egipto estaba en todo su esplendor. También en este orden de cosas, aunque en un plano que no por menos secreto es menos interesante, tenemos la representación de otros objetos. Objetos que, como en el inventario de instrumentos quirúrgicos del templo de Kom Ombo, nos ayudan a conocer un poco más la antigua ciencia médica (Figura 84).

En definitiva, para poder entender la arquitectura egipcia hay que pisarla. Cuando estamos en Egipto, sólo dentro del templo es posible hacerse una idea de las reales proporciones de aquellos majestuosos edificios. La pintura de las tumbas se puede disfrutar, casi plenamente, en la tranquila oscuridad de una sala de proyección. Pero para entender la arquitectura, es necesario que ese sol de Egipto caiga sobre los planos de los muros delimitando sus formas perfectas y haciendo resaltar el mágico sortilegio de sus jeroglíficos y figuras. Porque únicamente así se puede apreciar la auténtica calidad de los relieves grabados y valorar las proporciones, a escala de los dioses, de las diferentes partes integrantes de los viejos santuarios.

La intención en el arte egipcio

La contemplación de una obra egipcia, sea cual sea su tema o el soporte sobre el que se ha plasmado, hace que la mente se centre de modo exclusivo en el valor artístico de la misma. Esta focalización intelectual suele apartar, momentánea o definitivamente, cualquier otra consideración relacionada con la estatua, el bajorrelieve o la pintura que ha llamado nuestra atención. No siempre se relaciona una manufactura egipcia con la auténtica intención que motivó su creación. Y lo que es peor: a veces se admiten motivaciones que damos por asumidas por el simple hecho de que alguien las escribió como ciertas. No se puede desligar el arte egipcio de la verdadera causa (el arte sólo es su efecto) que indujo a la plasmación de la obra. ¿Qué significado real tiene lo que estamos viendo? Hay que indagar el porqué. Sólo así se podrá comprender y valorar cualquier creación artística. Ello sin olvidar el carácter ante todo pragmático de que siempre hicieron gala los antiguos egipcios en todas sus cosas. Una vez admitido el hecho de que para ellos no existió el arte por el arte, y de que cualquier representación plástica es el fiel reflejo de una realidad, se puede iniciar el análisis de ciertos temas aislados pero muy repetidos en tumbas y templos.

EL CASO DEL PÁJARO *REKHYT*

Esta ave generalmente se identifica con la *Vanellus vanellus*, vulgarmente «avefría», por el alto penacho que luce en su cabeza. En la lista general de jeroglíficos de Alan Gardiner consta con los siguientes números y signos de su gramática: G 23 para el signo , y G 24 para el signo , siendo este último el más utilizado.

Gardiner hace figurar al avefría como signo determinativo de la palabra «gente común». Quizá por ello es frecuente ver en libros de egiptología la interpretación del pájaro *rekhyt* como: «pueblo llano», «ciudadanos» y otros vocablos similares. Lo cual no es correcto y, sí, causa de confusión. Bastarán algunos ejemplos para demostrar la anterior aseveración. Pero antes se precisan unas aclaraciones previas.

En el Reino Antiguo la población egipcia era homogénea, tanto en su etnia como en su lengua y hábitos cotidianos. Lógicamente, y como es usual en toda civilización, existen jerarquías sociales, que en la cultura egipcia estaban bien diferenciadas. El faraón ocupaba la cima de la pirámide social, seguido de una variopinta nobleza formada por altos funcionarios, civiles, religiosos y militares; tras la privilegiada clase de los escribas, y en el escalón más bajo, estaba el pueblo llano. Este pueblo, en su mayoría integrado por agricultores, incluía también a los artesanos, soldados y sacerdotes de baja graduación. En la población de base nunca hubo esclavos, por lo menos hasta la conquista de Alejandro Magno el año 332 a. C. Egipto siempre necesitó abundante mano de obra para desarrollar sus ambiciosos proyectos, así como para sacar el máximo rendimiento a los campos de cultivo. Era normal, por tanto, que los hombres y mujeres capturados como botín de guerra en las diferentes campañas militares se incorporasen a dichas tareas. En la tumba del almirante de la flota, Ahmés, hijo de Abana, situada en El Kab, su propietario nos cuenta que fue premiado por su comportamiento en las acciones bélicas emprendidas por los reyes Ahmés y Amenhotep I, al principio de la XVIII dinastía. Sin contar el oro de la recompensa, que recibió en diversas ocasiones, ni las parcelas de terreno cultivable, el marino dice que recibió en total nueve hombres y nueve mujeres como botín de guerra. Hombres y mujeres que pasaron a ser sus sirvientes pero no sus esclavos, en el sentido que históricamente se da a esa palabra. Por lo general, los soldados aprehendidos tras una victoria militar pasaban a engrosar la fuerza del ejército vencedor. En otro orden de cosas, también las gentes que conformaban los equipos de trabajo en el Valle de los Reyes, los habitantes de Deir el-Medina, procedían de diversos botines de guerra.

Pero aquellas integraciones de extranjeros en el tejido social egipcio no tenían un carácter inmediato. Hacía falta una adaptación que, en muchos casos y como está atestiguado, no se producía hasta la segunda generación de los inmigrantes forzados. Siempre recelosos con todo lo procedente del «exterior», los egipcios consideraron a las gentes venidas de fuera como personas que «educar». Durante el proceso de

sometimiento a las leyes locales, se les representó con el pájaro *rekhyt*.

La riqueza del vocabulario del egipcio antiguo permite distinguir perfectamente un concepto de otro muy similar, aunque a veces los matices que los diferencian se nos escapan. Al igual que las palabras, los símbolos iconográficos adjudicaban un valor concreto a cada cosa o acción. La idea de «pueblo», en el sentido de «colectivo de personas» sin especificación de sexo, tiene varias acepciones absolutamente distintas del concepto *rekhyt*. La idea de «enemigo» estaba definida en la iconografía monumental de dos formas distintas, pero con idéntica acepción: las figuras de extranjeros vencidos y los nueve arcos. Ambos símbolos fundamentales tenían un espacio en común: siempre están situados en las partes inferiores del monumento en el que han sido representados. En el escabel del famoso trono de Tutankhamón, los nueve arcos eran pisados, «vencidos», por los pies del rey. Más gráfico todavía (y abundante en ejemplares recobrados) es ver un nubio y un asiático maniatados, pintados en las sandalias de monarcas y cortesanos. El ejemplo más antiguo en la estatuaria, como complemento arquitectónico, proviene de Hierakómpolis, la arcaica ciudad del Alto Egipto (c. 3100 a. C.). Allí, los arqueólogos desenterraron un gozne de puerta calizo en el que se había cincelado la cabeza de un asiático. Templos del Imperio Nuevo nos muestran las cabezas de extranjeros en las bases de las potentes columnas, soportando el peso del santuario. El estar debajo respondía a la clara idea de sumisión; por el contrario, la altura era en sí misma, como lo atestiguan numerosos himnos, un símbolo de exaltación. El signo jeroglífico que designa «cielo» fue utilizado también para designar al «jefe», como referencia indirecta a la altura de aquél.

La imagen de los arcos junto a extranjeros vencidos figuraba ya en las etiquetas de jarras de aceite predinásticas. El que se representen en concreto nueve arcos es probable que haga alusión al número de tribus enemigas anteriores a la primera unificación de Egipto por el rey Escorpión, aunque sólo como una posible conjetura. El conservadurismo egipcio mantuvo dicha cifra, pero en la escultura posterior se redujo básicamente a tres: asiáticos, libios y nubios.

Para los antiguos egipcios cualquier idea imaginada, susceptible de ser nombrada y representada de modo gráfico, se podía convertir en una realidad. En este fervoroso proceso se fundamentaba la poderosa magia egipcia. No se representaban, por tanto, los pueblos vencidos, sino aquellos que se consideraban enemigos potenciales. Salvo en los tiempos inmediatamente posteriores a las campañas militares de Tutmés III, las representaciones de enemigos vencidos no pasaron de ser un deseo. Deseo que por constituir un peligro, como casi todo lo que procedía del exterior, tenía que ser neutralizado. En definitiva, la idea de enemigo globaliza a los extranjeros, y supone un riesgo tan grave como hipotético. Por el contrario, el concepto *rekhyt* es una realidad, consecuencia de la anterior suposición. Es un enemigo realmente vencido, lo que equivale a no serlo ya.

El Museo Imhotep de Sakkara conserva la base escriturada de una estatua del rey

Djeser, de la III dinastía. Apareció cerca del magnífico pasillo de entrada al recinto, bordeado por haces de papiros de piedra. Este zócalo, grabado con jeroglíficos de una finura extraordinaria, nos da una idea de la calidad que tendría la escultura real, de la que sólo nos han llegado los pies. En el frente figura el nombre y la titulación del arquitecto Imhotep y en su parte superior, bajo los pies del soberano, una explícita representación de los pájaros *rekhyt* (Figura 85 a). Las aves están situadas junto a los nueve arcos, que simbolizan a los potenciales pueblos enemigos a vencer. La posición de las alas de los *rekhyt* no es la normal. Y no lo es porque a los pájaros se les ha impedido «escaparse» quebrándoles las alas. Esta práctica, era y sigue siendo habitual en Egipto. En muchos bajo-relieves de mastabas menfitas, o en pinturas de las tumbas tebanas, podremos ver escenas de caza de aves a las que, tras su captura, se les ha roto las alas para impedir su vuelo (Figura 85 b).





FIGURA 85. **a.** Base de la estatua de Djoser mostrando las aves *rekhyt*. III dinastía. Museo Imhotep en Sakkara. **b.** Fragmento de bajorrelieve en la mastaba del visir Kagemni. Portador de ofrendas. Sakkara, VI dinastía.

Ya en la llamada «dinastía 0», y más concretamente en la maza del rey Escorpión, aparecen pájaros *rekhyt* ahorcados en los mástiles emblema de los nomos de Egipto (Figura 86 a). En cualquiera de los casos la posición de las aves indefensas y cautivas no implica, en absoluto, una representación del pueblo de Egipto como se ha querido ver. Es raro el templo en el que no aparezcan los *rekhyt*, en los zócalos de los muros o en las partes inferiores de las columnas, adorando el nombre del rey (Figura 86 b).

El hecho de que Alan Gardiner, indiscutible padre de la gramática egipcia, clasificara al pájaro *rekhyt* como representante del pueblo, sin más, ha influido de forma decisiva en el criterio de muchos autores. No se trata ahora de establecer críticas sobre sus argumentos, sino de contestar a ciertos puntos sobre los que no estamos, en absoluto, de acuerdo. De la respetuosa confrontación de pareceres dicen que nace la luz, y esa es la única intención de las siguientes líneas, sin ánimo de

molestar a nadie.

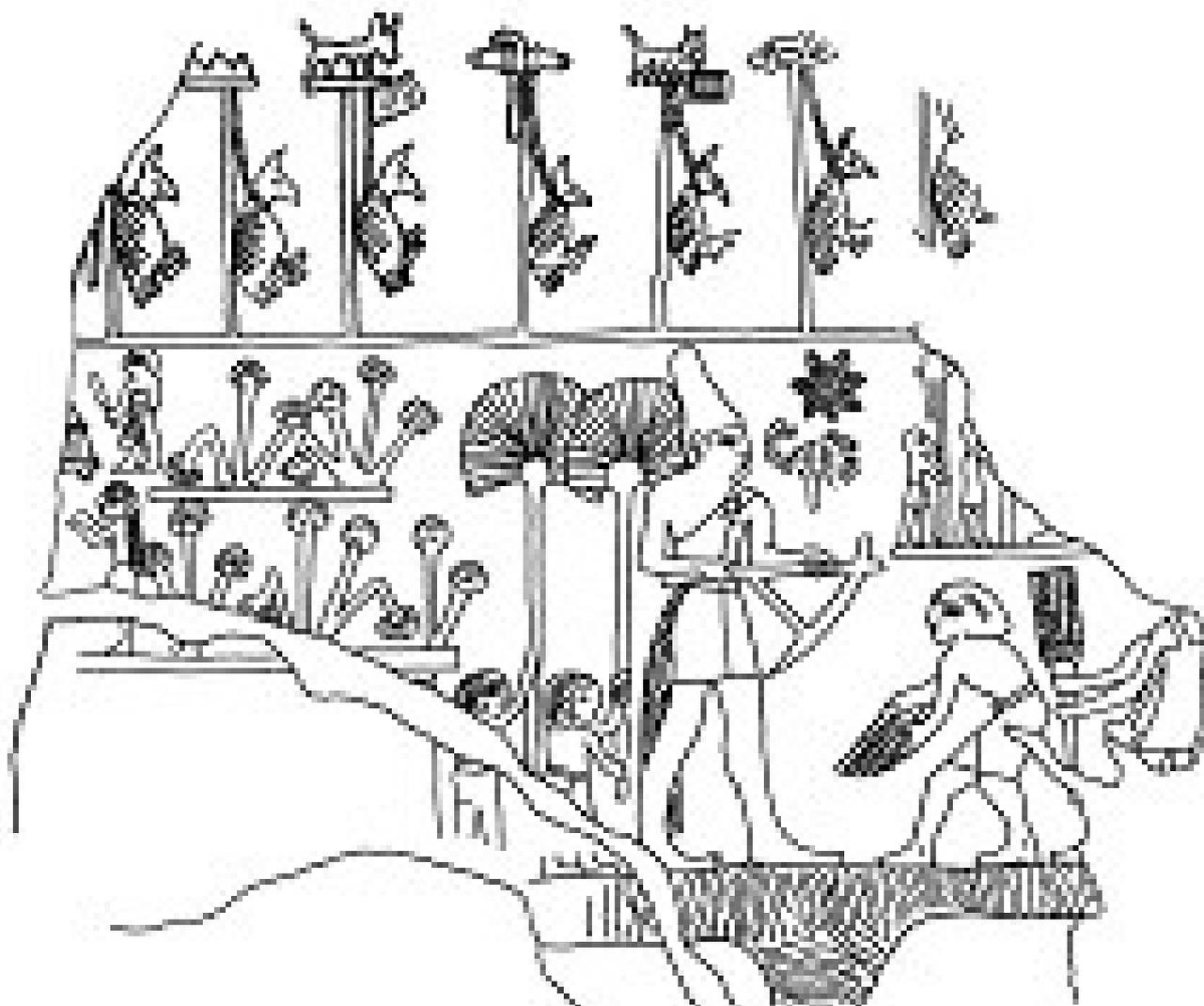




FIGURA 86. a. Dibujo de la maza del rey Escorpión que muestra, en la parte superior, los *rekhyt* pendiendo de los mástiles de los emblemas territoriales. b. Bajorrelieve en una columna de la sala hipóstila de Karnak. El pájaro *rekhyt* aparece adorando los nombres de Ramsés II. El signo jeroglífico bajo el *rekhyt* significa «todo» (*neb*), la estrella frente al pájaro «adorar» (*dwa*). La escena se lee: «Todo el pueblo sometido adora a Ramsés».

Richard H. Wilkinson^[52], con un prudente «al parecer», dice que el *rekhyt* simboliza los pueblos cautivos del Bajo Egipto, cuando se refiere a la maza del rey Escorpión. Criterio con el que sí podemos coincidir, siempre que se considere que, en aquel tiempo, el Bajo Egipto era tenido como un «pueblo extranjero». Más adelante, y ya en los pies de la estatua de Djeser, afirma que las avefrías representaban a los pueblos dominados de la propia tierra del rey. En el siguiente párrafo Wilkinson interpreta que, durante el Imperio Nuevo, el avefría representa a los enemigos de Egipto, que aparecen, a partir de la XVIII dinastía, en relieves de templos y en plaquitas vidriadas. Es frecuente en esta época, añade el autor, que el pájaro aparezca con brazos humanos levantados en acto de alabanza. Todo esto se encamina a nuestra tesis final, pero cambiando el concepto genérico de «enemigo» por «enemigo extranjero vencido».

Más contundente se muestra Toby Wilkinson^[53] cuando, tras enunciar que el *rekhyt* «simbolizaba a las personas normales y corrientes», no duda en afirmar que estas personas, normales y corrientes son las que penden de las horcas en la maza del rey Escorpión. El autor traslada esta idea a la base de la estatua de Djeser e interpreta que «el rey puede pisotear a sus súbditos tanto como a sus enemigos». De todo lo dicho concluimos que, según Toby Wilkinson, no había diferencia entre súbditos y

enemigos del faraón, lo que nos parece sencillamente inadmisibile a todos los efectos. No hace falta repasar la historia de Egipto para comprender el aprecio y respeto, no exento de la obligada autoridad, con los que la corona trató al pueblo «normal y corriente». Esto merece una explicación complementaria. En los oscuros tiempos del rey Escorpión, salidos de un predinástico supuestamente más «salvaje» e inhumano, la sociedad estaba estructurada de forma muy distinta a como se nos muestra posteriormente. No es extraño que los enemigos capturados fuesen ahorcados como muestra de ejecución ejemplarizante. Es el principio de la escena, tantas veces repetida en los pilonos de los templos, en la que el rey masacra (ideológicamente, eso sí) a los enemigos de Egipto. En aquellos primeros tiempos no era necesaria la ingente mano de obra, para cultivar los campos y edificar las enormes tumbas reales, que sí se precisó en el Reino Antiguo. Pero ya en la III dinastía, con un Estado prácticamente consolidado bajo Djeser, se hace impensable el equiparar súbditos con enemigos. Los enemigos capturados en campaña militar ya se integraban en la sociedad egipcia, aunque con los lógicos recelos y vigilancia, como ampliaremos al final del capítulo.

Elisa Castel^[54] cuenta en su obra que «el ave *rekhyt* comenzó a representar a los enemigos del pueblo egipcio». Hasta aquí totalmente de acuerdo con la idea. Pero después añade: «... a los pueblos conquistados y finalmente simbolizó al pueblo egipcio». Al principio de la frase, Castel respalda nuestra tesis, pero luego parece querer no enfrentarse a la idea del gran maestro que fue Alan Gardiner, cuando añade que simbolizó al pueblo egipcio. Siguiendo en el mismo párrafo, Elisa Castel señala: «Es de este modo como suele encontrarse en las partes públicas de los templos, indicando los lugares más exteriores del santuario de acceso público». Elisa acaba su descripción admitiendo que puede no ser exacto lo dicho, o por lo menos así lo interpretamos, porque concluye diciendo: «Sin embargo, el problema de los *rekhyt* todavía hoy sigue siendo controvertido y no puede hacerse una valoración definitiva». Lamento discrepar de pleno con una autora que cuenta con mi simpatía y mi aprecio. Porque el acceso a los templos egipcios, como ya se ha dicho, estaba vedado al pueblo. Únicamente en los patios, tras el pilono de entrada, parece que en determinadas ocasiones se permitía acceder, quizá no al «pueblo», pero sí a los altos dignatarios. Las salas hipóstilas interiores únicamente eran frecuentadas por el clero del santuario en las procesiones y otros actos litúrgicos. Lo dejaron bien claro Émile Chassinat y François Daumas, sin duda los más grandes expertos en templos tardíos. Ramsés II hizo grabar en los primeros patios, así como en los muros exteriores de los templos por él construidos, ampliados y usurpados, sus victorias militares, aunque en el caso de su triunfo en Qadesh la cosa resulte más que discutible. Ello se explica por su desenfrenado afán de impresionar a los supuestos súbditos que, en función de su cargo, tuviesen el privilegio de entrar en los patios. Al grabar idénticos temas bélicos en el exterior de los muros, se aseguraba que también serían vistos por el pueblo llano, para mayor gloria suya. Si este gran faraón plasmó a los *rekhyt* en las columnas

de las salas hipóstilas de su templo en Abidos, lo hizo sin duda para resaltar el acatamiento de los ciudadanos originarios de sus botines de guerra, no para permitirles entrar en lugares para ellos prohibidos.

Mantenemos, por tanto, nuestra propuesta inicial. Los *rekhyt* simbolizaron a los enemigos capturados, en tiempos de Escorpión, para pasar a simbolizar en el futuro a los hombres, mujeres y niños capturados como botín de guerra. Personas que ningún texto ni figura nos muestra que fuesen maltratados ni menospreciados. El caso más elocuente, y que afecta a toda una variopinta comunidad lo tenemos, como ya se ha dicho, en los artesanos de Deir el-Medina. Aquellos obreros del faraón, en los comienzos encerrados en su aldea y fuertemente vigilados, llegaron a alcanzar un estatus social superior, incluso, a sus conciudadanos tebanos de la orilla oriental. Y si estuvieron tan controlados fue, básicamente, porque eran conocedores de la ubicación de las tumbas reales y sus tesoros, secreto que había que guardar. El egipcio, ya desde el comienzo de su historia, recelaba de todo lo que provenía del exterior. Es natural, y lo extraño sería lo contrario, que desconfiase de los extranjeros afincados en su suelo, aunque estuviesen integrados plenamente en la sociedad, desconfianza que tendía a disminuir con el tiempo.

Un argumento debe ser defendido con pruebas lo más evidentes posible. Ya que hemos mencionado el templo que Ramsés II edificó en Abidos, fijémonos en la decoración de las partes inferiores de las columnas de su segunda sala hipóstila. Podemos ver dos cuadros ocupando toda la anchura de la base (Figura 87). El cuadro de la izquierda muestra un hombre arrodillado en señal de adoración. El signo de la estrella entre sus manos es una restricción del verbo «adorar». La inscripción que le acompaña reza: «El sol del pueblo», en referencia al sol de Heliópolis. En el cuadro de la derecha, un hombre, en idéntica posición que el anterior, con cabeza de avefría. A su lado leemos *rekh(y)t*. En todo el arte plástico egipcio la altura de las figuras indica una jerarquía, a mayor altura, mayor categoría social. Y comprobamos que tanto el personaje del pueblo como el *rekhyt* tienen idéntico tamaño. Es decir, que tienen idéntico estatus, aunque conservando, en el caso del *rekhyt*, las características étnicas de su origen, simbolizadas por la cabeza del ave. En otros casos se puede ver la misma imagen, con cabeza humana, pero luciendo sólo el penacho de plumas característico del avefría. No se tiene noticia de que esta distinción fuese aplicada a pueblos que, de forma pacífica, se asentaron en suelo egipcio. El *rekhyt* fue solo aplicado, insistimos una vez más, a los pueblos vencidos, pero integrados en la sociedad que los venció.



FIGURA 87. Parte inferior de uno de los pilares de la segunda sala hipóstila. Templo de Ramsés II en Abidos.

PROTEGER EL ORDEN ESTABLECIDO

Otra de las imágenes frecuentes en las tumbas desde el Reino Antiguo nos muestra al fallecido cazando aves acuáticas y pescando en un canal. El arma utilizada para la caza es un bastón curvo, mal llamado búmeran, que gira con fuerza en el aire y rompe las alas de las aves alcanzadas (Figura 88). Ante una escena semejante, es lógico pensar que el muerto quiere perpetuar su afición favorita en el Más Allá. Que desea disfrutar de otras jornadas cinegéticas, en compañía de su familia y por toda la eternidad. Una escena tan repetida, ocupando una gran parte de la pared y con la presencia de sus más allegados, induce a creer que la caza de aves y la pesca con arpón eran los deportes preferidos de los nobles egipcios. Pero hay algo raro en la composición: el cazador aparece dos veces, enfrentado al bosquecillo de papiros en el que anidan las aves, y además surgen del agua dos peces ensartados. En principio se puede pensar que esta duplicidad se debe a fines estéticos; que se ha buscado una simetría para equilibrar las formas. Se reúnen así, en una sola escena, dos actividades de ocio perfectamente compatibles.

La auténtica intención de la pintura es muy distinta. Va mucho más allá de un simple divertimento terrenal, y se proyecta en el insondable mundo de la religión.

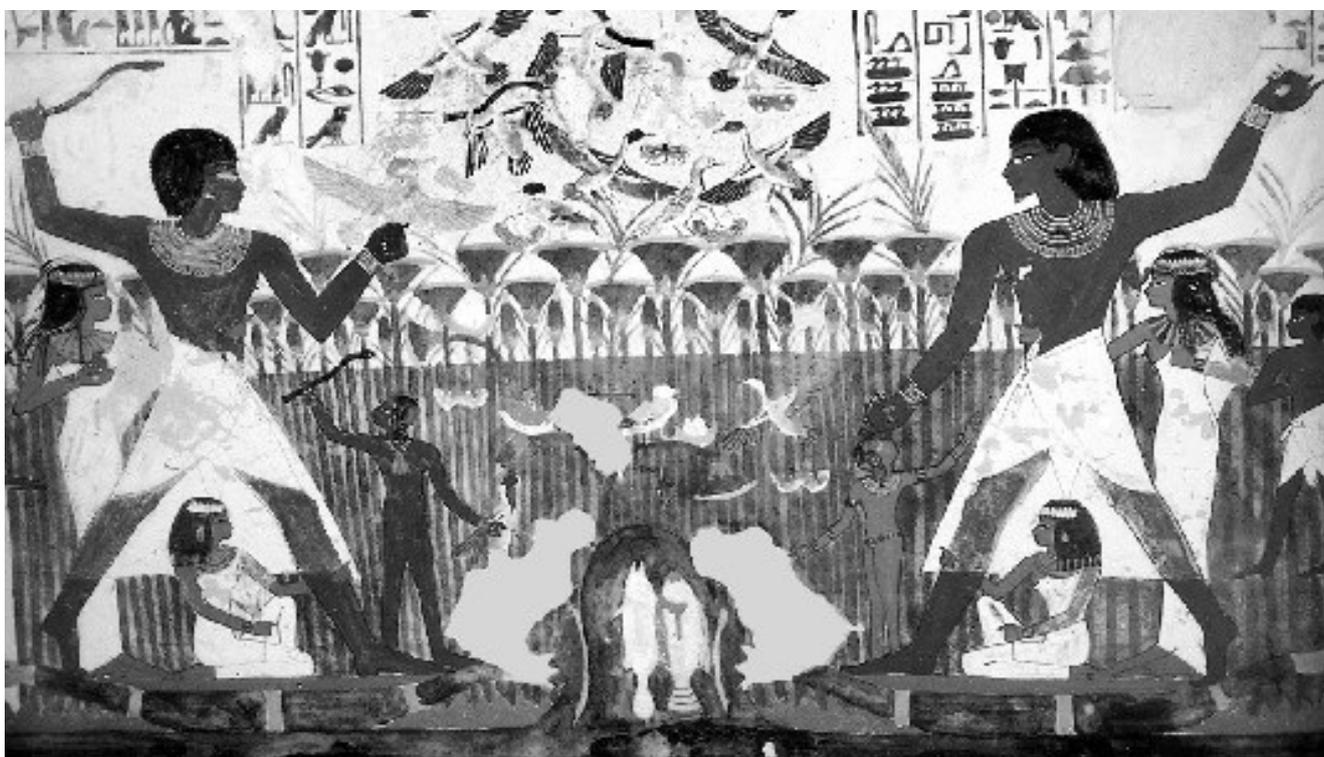


FIGURA 88. Nakht cazando y pescando en un canal. Pintura en la tumba del astrónomo Nakht (TT 52). XVIII dinastía. Necrópolis tebana.

Las bandadas de aves se mueven en el aire de forma anárquica. Posadas en las ramas o asentadas en sus nidos, transmiten una cierta sensación de calma. Pero

cuando advierten la presencia del gato que, a menudo, ayuda al cazador, o cuando resuena el seco chasquido del primer bastón que éste ha lanzado, se desencadena una explosión de vida. Entonces, el discordante ruido del batir de alas, y los estridentes sonidos emitidos por las diferentes especies, transforman la quietud en un caos incontrolable.

Ahí radica la cuestión; porque el desorden producido se asimiló al caos inicial, al desorden que reinaba antes del «primer día» (como dicen los textos), cuando Atum surgiendo del *nun*, el agua primigenia, decidió ordenar el mundo poniendo fin al caos. Sabemos que uno de los primeros actos de Atum Ra fue crear al dios de la magia Heka. Como fuerza divina emanada directamente del dios demiurgo Atum, el poder de *heka*, como magia, la hace extremadamente peligrosa. No debe utilizarse en vano por aquellas personas que no estén preparadas para ello. Sólo algunos médicos y los sacerdotes iniciados en los misterios garantizaban el efecto de los sortilegios, y lo que era tanto o más importante: su propia seguridad al conjurarlos.

El cazador, al apresar o matar las piezas, está contribuyendo a eliminar el caos, a que reine el orden establecido para que todo siga sin interrupción, es decir, a perpetuar la *maat*. Un dato que corrobora lo dicho respecto a la caza de pájaros: en estos episodios las aves se mueven en un espacio restringido y acotado. En una casa de eternidad en la que figuran pinturas mágicas, no se puede correr el riesgo de que se instaure el caos. Las aves deben estar «controladas», encerradas dentro de unos límites intangibles, como en una gran jaula. Estos límites que hacen que los pájaros no se dispersen son los registros laterales de las inscripciones. Con su poder mágico, los jeroglíficos, «palabras divinas», eran las barreras protectoras.

Idéntica idea se puede visualizar cuando se visita la tumba del nomarca Djehutyhotep, que data del reinado de Senurset II, en la XII dinastía. El magnífico hipogeo se ubica en El-Bersha, zona del Egipto medio. Aunque degradada, conserva todavía pinturas, de entre las que destaca una escena de caza en el desierto (Figura 89). Los desiertos egipcios son los antiguos dominios en los que reinaba el dios Seth. Los animales que los pueblan fueron siempre considerados dañinos, y mágicamente nefastos. Los registros horizontales en los que se desarrollan las escenas cinegéticas están cerrados por los laterales por dos cercas, con formas de redes, para evitar mágicamente que los animales puedan escaparse e invadir otros ámbitos de la tumba. También aquí se asocian las bestias salvajes incontroladas a la idea del caos.

En cuanto a los dos peces arponeados, por lo general se trata de dos tilapias, la *Tilapia nilótica*, aunque otras veces es una perca del Nilo, el *Lates niloticus*, la representada junto a la tilapia. La idea de que aparezcan juntas la perca y la tilapia se asimila a la unión del Norte y el Sur de Egipto. En el imaginario egipcio, la perca evocaba al Alto Egipto, de donde procedía, y la tilapia al Delta. Era, pues, junto a los genios del Nilo que figuran en los laterales de los tronos reales, otra forma de mantener el orden mediante la unión de las dos partes de Egipto, el *sema tauy* o «unión de las Dos Tierras». Todo encaminado, la pesca y la caza, a contribuir también

en el inframundo, y como si de una oración piadosa se tratase, a que reinara la *maat*, sin la que todo lo existente desaparecería para siempre.

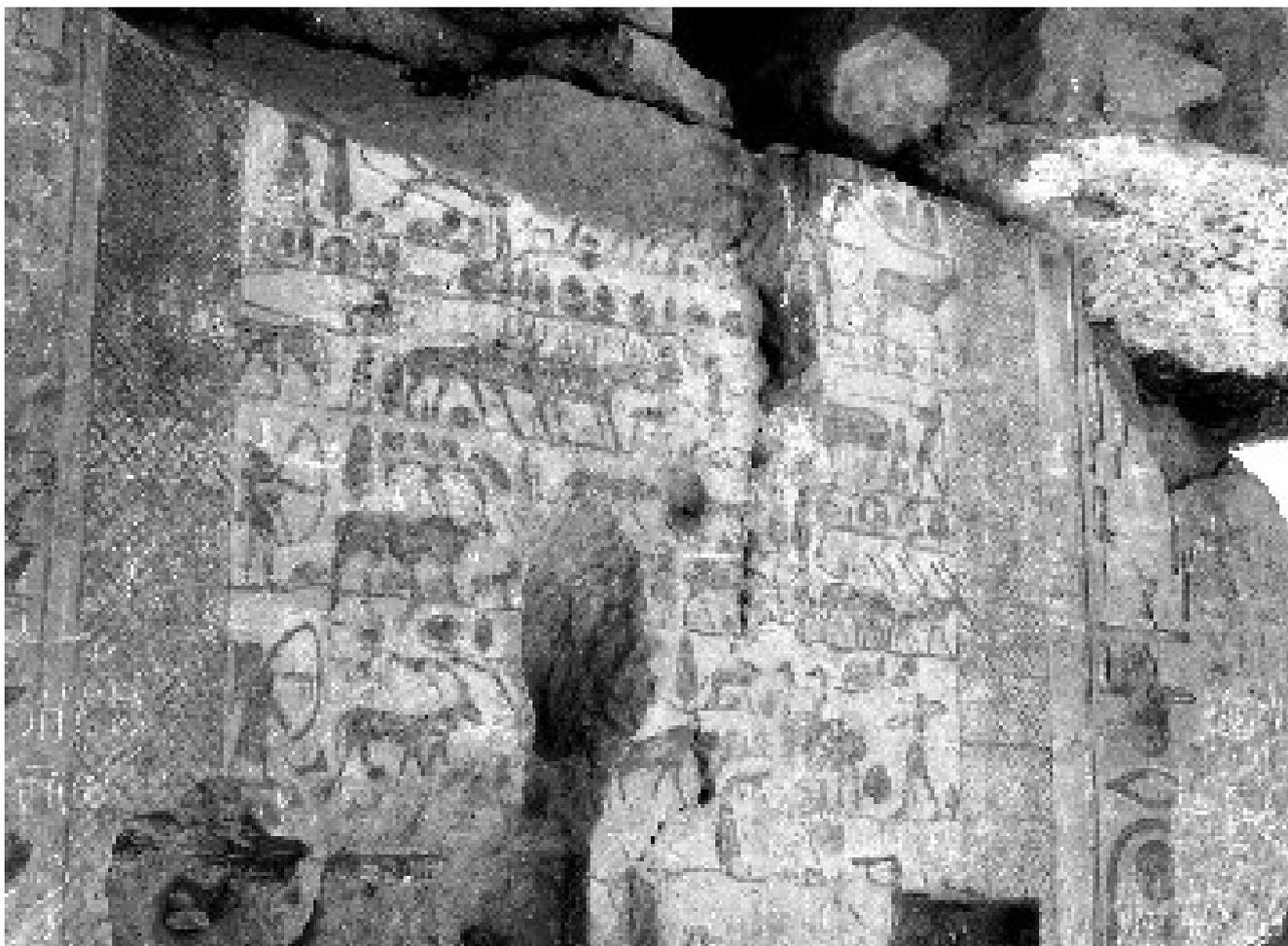


FIGURA 89. Pared pintada con la escena de caza en el desierto. Tumba del nomarca Djehutyhotep. XII dinastía.

Una extensión de lo anteriormente expuesto se patentiza en otra escena, muy común en las tumbas de todas las épocas faraónicas: la caza de aves mediante la red hexagonal. El funcionamiento de dicha trampa ya se vio en el capítulo 4 (véase Figura 51), por lo que ahora sólo resta aclarar «su otra intención», diferente de la del simple hecho de procurarse comida. Esta intención oculta que subyace en las pinturas es la misma que la de la caza con los bastones curvos: dominar a los agentes del caos. Cambia el sistema formal pero la finalidad mágico-religiosa permanece. Todo aquello que pueda significar un peligro asimilable al caos inicial debe estar bajo un control rígido.

Los peces, lo mismo que las aves, son seres asimilables a las malignas fuerzas del caos. Nadan en el agua fuera del dominio del hombre, escapando a su control. La única forma de paralizar sus rápidos movimientos es pescarlos. Llegados a este punto, es normal que se planteen dudas sobre la veracidad de lo explicado. Que se piense que, quizá, se ha exagerado en algo tan normal como pescar y cazar. Con independencia de los textos de los papiros religiosos, los mismos bajo-relieves y pinturas nos certificarán todo lo expuesto.

Hay que admitir, sin perjuicio de su «segunda lectura» (que podríamos llamar trascendente o teológica), que las escenas anteriormente comentadas servían también para proveer al *ka* del imprescindible alimento. Admitido este punto, ya se puede pasar a demostrar la otra vertiente de las representaciones: la relacionada con la lucha constante contra las fuerzas del caos. Es en absoluto normal que los hombres cacen y pesquen para alimentarse, y sigue siendo normal, aunque a otro nivel, que otro tanto haga el *ka* de los mismos hombres una vez muertos. Pero ¿qué necesidad tienen los dioses de cazar y pescar? Ninguna que sepamos. Entonces... ¿cómo explicar que en los templos aparezcan los dioses cazando con la red hexagonal? Pues por lo dicho: mantienen la *maat* en la tierra, o ayudan al faraón a hacerlo (Figura 90). Hay que recordar que los dos deberes que el rey debe cumplir como garante entre los dioses y los hombres son: rogar a su padre Ra para que la crecida anual sea benéfica, y mantener el orden (la *maat*) contra los enemigos extranjeros y contra las fuerzas malignas del exterior.



FIGURA 90. Ramsés II es ayudado por los dioses a cerrar la red hexagonal, en el registro superior. De izquierda a derecha: Horus, Ramsés II y Khnum. En el extremo de la derecha, Thot, con los brazos extendidos, da la señal de cerrar la red. Pared sur de la sala hipóstila del templo de Amón en Karnak.

En un bloque del templo de Medamud y en el pasillo abierto del templo de Edfú, entre otros lugares, se puede encontrar la respuesta a las dudas supuestamente planteadas. Los dos templos son tardíos, lo que además demuestra que estas creencias se perpetuaron hasta el final de la época propiamente faraónica. El bloque de

Medamud yace en el suelo, por lo que se pierde el conjunto de la escena grabada. Pero es suficiente para el propósito ahora sugerido (Figura 91 a).

El faraón, cuyos nombres no son legibles, ofrece la red a una divinidad por el momento desconocida. Si se observa con atención, se puede ver que la red está llena de aves capturadas. Ello indica que el rey ha conseguido, en lo posible, neutralizar el máximo de elementos negativos contrarios a la *maat*. Pero, según las creencias egipcias, el mal nunca queda eliminado del todo, lo que obliga siempre a estar en guardia; por ello se ven pájaros revoloteando fuera de la red. No hay problema, porque la magia lo tenía todo previsto. Los pájaros libres han sido cercados por una cuerda de la que penden dos amenazadores cuchillos. De momento, la seguridad está garantizada.

En el templo de Edfú (Figura 91 b y c), la red hexagonal está igualmente colmada de piezas. Pero no todas las piezas son aves, ¡también están presos unos extranjeros con las manos atadas a la espalda! Se trata de asiáticos y nubios que completan el fin previsto: mantener un Egipto seguro. En los encantamientos que practicaban los magos, por lo general sacerdotes y médicos, siempre se combatían los peligros visualizándolos con la apariencia de un extranjero maniatado. Una plaga o una enfermedad eran intangibles, y por ello se precisaba darles una forma corpórea sobre la que hacer el conjuro. Esta forma imaginada, un nubio o un asiático desnudo, arrodillado y con los brazos trabados, no representaba peligro alguno porque estaba indefenso. Si la amenaza por combatir era muy importante, se modelaba una estatuilla de cera con la imagen visualizada. Tras concluir el encantamiento se sometía la imagen a la acción de las llamas, ya que sólo el fuego era capaz de destruir los cinco componentes que conformaban a todo individuo.





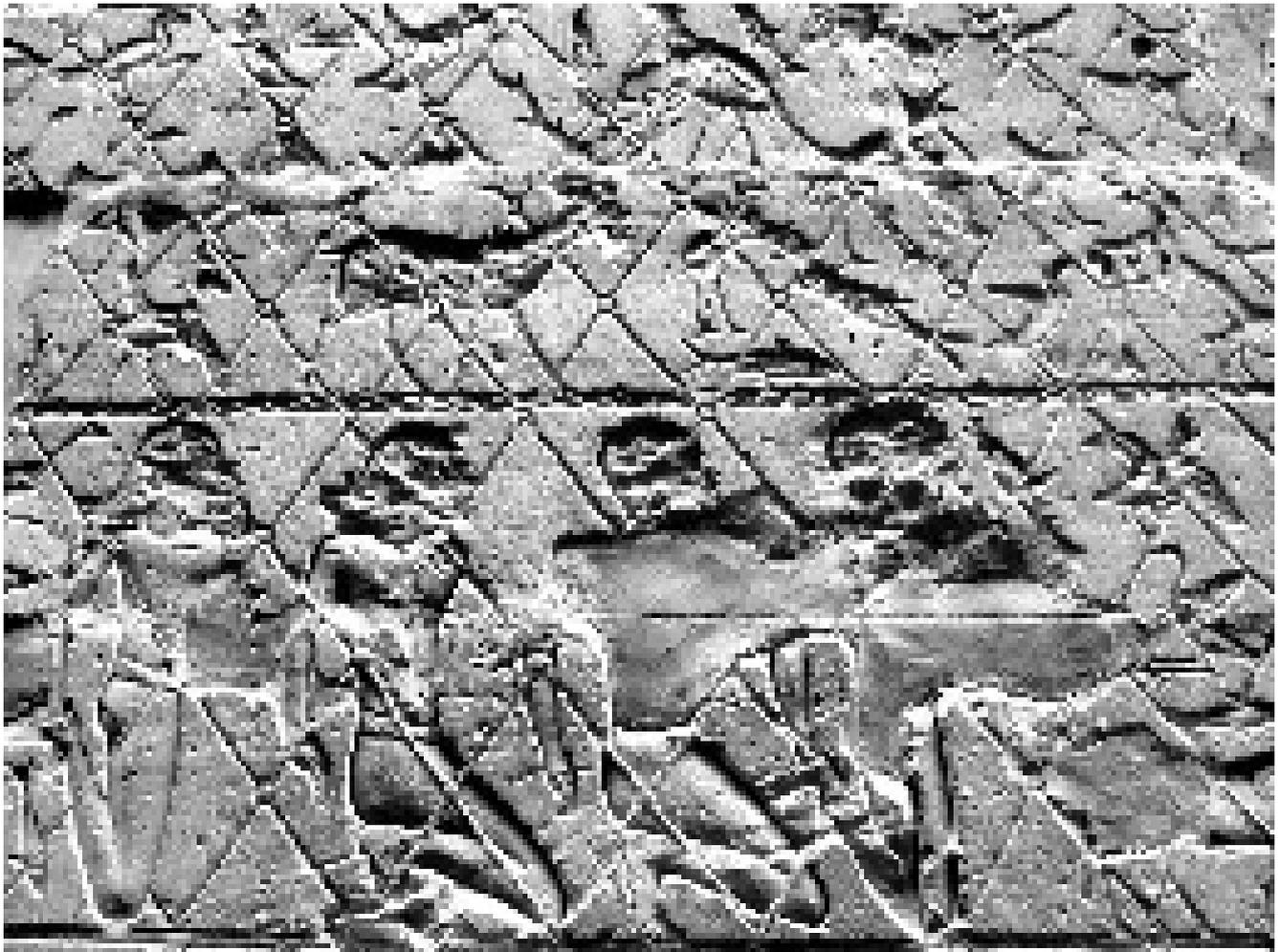


FIGURA 91. **a.** El faraón ofrece a la divinidad la red hexagonal. Bloque suelto del templo de Medamud. **b.** La red hexagonal del templo de Edfú. **c.** Detalle de la fotografía anterior.

APARIENCIAS ENGAÑOSAS

Las imágenes que percibe la vista, inmediatamente son interpretadas por el cerebro en función de los conocimientos ya adquiridos con anterioridad. En el insondable archivo de la memoria se han almacenado datos que, en fracciones de segundo, comparan la imagen visualizada y nos dan una respuesta lógica. Pero muchas veces es necesario recapacitar, desechar nociones aprendidas, y partir de cero para encontrar nuevas soluciones. Cuando contemplamos una obra de arte egipcia podemos rápidamente clasificarla, con más o menos exactitud, dentro del período al que pertenece. Es después, con un examen más minucioso, cuando se puede completar una descripción que damos por buena y definitiva. Pero podemos equivocarnos por falta de una documentación que, de forma directa o tangencial, influyó en la realización de la obra.

En la tumba tebana de Djehuty (TT 45), de la dinastía XVIII, una pintura muestra una escena usual en las capillas funerarias de todos los períodos, que se incluye en el grupo del llamado «banquete funerario». Dos damas sentadas sobre unas esteras son atendidas por una joven sirvienta (Figura 92). La primera impresión nos fija ya la pintura como perteneciente al Imperio Nuevo, por sus características generales. Luego, llama nuestra atención el cuerpo de la asistente, que vierte un unguento en las manos de la primera convidada a la fiesta funeraria. Su vestido largo y ajustado sólo deja al descubierto los antebrazos de la joven. Pero carece de toda definición. La pintura egipcia es plana: salvo excepciones, no contiene sombreados; se delimitaba un contorno y se pintaba el interior del mismo sin atender a diferentes tonalidades del color elegido. En la escena de Djehuty los vestidos de las dos damas responden a esa convención canónica, son absolutamente blancos sin que se acusen sombras de pliegues. En cambio, el vestido de la joven está como sucio; las pinceladas de un blanco grisáceo, se alternan con otras de color ocre pálido.

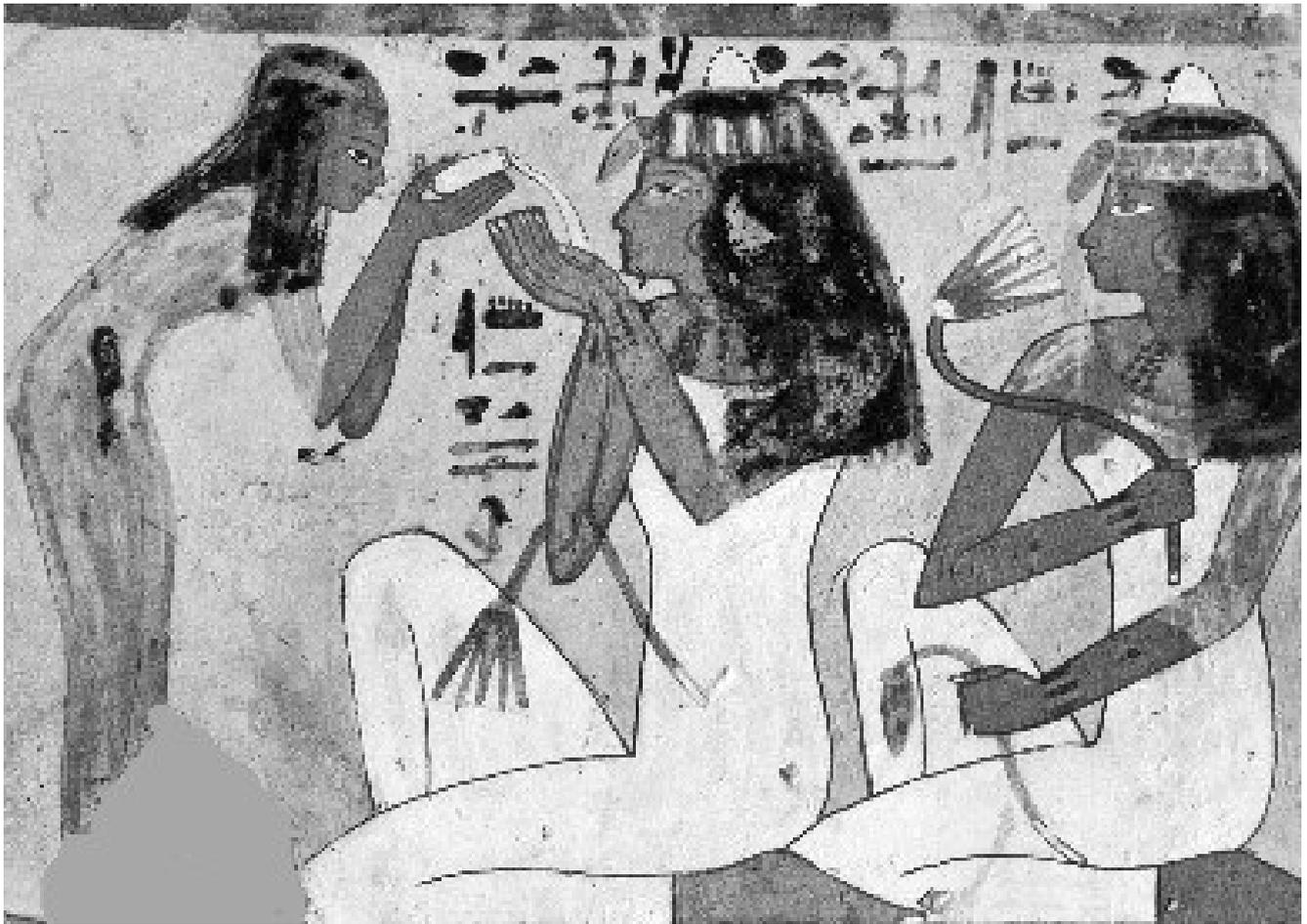


FIGURA 92. Damas en un banquete de la tumba de Djehuty. Dinastía XVIII.

En un paso adelante de nuestro intelecto, una idea factible parece darnos la solución: ¡Ya está! ¿Cómo no lo habíamos visto antes? No cabe duda de que la tumba ha sido usurpada. El nuevo propietario ha puesto nombre a las damas, que resultan ser dos cantoras de Amón, pero lo ha hecho descuidadamente, ya que la calidad del dibujo de las cantoras no está en consonancia con la mala «caligrafía» de los signos jeroglíficos. Además, el hombre que redecoró la tumba sería reacio a ciertas cosas y prefirió «vestir» a la sirvienta, que, sin duda, originalmente estaba desnuda. Al fin y al cabo, también en ciertas tumbas, como la del visir Rekhmira (TT 100), por citar la más conocida, las sirvientas aparecen totalmente vestidas.

Para muchos la cuestión estaría resuelta. Pero se equivocarían. En primer lugar, el semidesnudismo en líneas generales era habitual en un país tan caluroso y estaba asumido por la sociedad, lo que no debe tomarse como una regla sin excepciones ni mucho menos. Lo más chocante surge cuando se presta más atención a la pintura: la segunda dama también presenta restos de habersele aplicado pintura, sobre todo en su brazo izquierdo. En estos casos, conviene documentarse sobre lo que realmente pasó. La tumba fue construida para Djehuty, intendente del primer profeta de Amón. En la dinastía siguiente, ya en tiempos de Ramsés II, la tumba fue usurpada por un personaje llamado Djehutyemheb. Las diferentes pinturas del sepulcro muestran la evolución sufrida de la XVIII dinastía a la dinastía siguiente. Pero hasta que

indaguemos el oficio y rango del nuevo propietario, no podremos explicarnos la intención de los cambios operados. Ya lo sabemos. Resulta que Djehutyemheb era jefe de los artesanos fabricantes de lino fino! Ahora sí se entiende el mensaje del retoque. No es que Djehutyemheb tuviese algún prejuicio contra los desnudos. Es, sencillamente, que encontró la forma más directa de exhibir el trabajo que había desarrollado en vida. Una efectiva publicidad *post mortem*.

INTENCIÓN Y DELICADEZA

De idéntico modo que la escritura jeroglífica juega con los signos y las palabras, también en las artes plásticas los egipcios comunicaban mensajes subliminales revestidos de la mayor naturalidad. El erotismo subyace en muchas obras de arte, y no nos referimos ahora a los desnudos o transparencias, que, impregnando el arte egipcio, se consideraban naturales. Además, no se debe confundir sensualidad con erotismo, aunque muchas veces la diferencia sea tan sutil que no se perciba. Es en esa doble lectura del arte egipcio donde se puede descubrir una intención oculta. Doble lectura que no es otra cosa que la intención de mostrar algo íntimo, pero del modo más elegante y delicado. El erotismo nunca fue un tabú en el pensamiento de los egipcios, porque ni era malo ni ofendía; pero debía quedar de puertas para dentro.

La estatuaria del Reino Antiguo inaugura un estilo particular de representar los grupos familiares. En aquellas esculturas funerarias, los esposos se enfrentan a la eternidad juntos, perpetuando el amor que los mantuvo juntos en la tierra. Frecuentemente la esposa rodea con un brazo los hombros o la cintura de su marido; otras veces sus manos se entrelazan. En su caso, los hijos ocupan un lugar junto a las piernas de sus padres. Este modelo familiar se mantuvo, sin apenas cambios, durante cerca de tres milenios. Imágenes que, por repetidas, hacen que no nos fijemos en ciertos detalles tan particulares como interesantes.

El grupo familiar del sacerdote Tyiny y su mujer Tjenetimentet conservado en el Museo de El Cairo data de la XIX dinastía, y todavía mantiene parte de su colorido original (Figura 93). Es una estatua cincelada en piedra caliza de treinta centímetros de altura que muestra a una joven pareja sentada. Entre las piernas de los esposos, un bajorrelieve muestra a la hija del matrimonio que toca las piernas de sus padres en un gesto afectivo de unión familiar. La particularidad de la estatua, que se repite en otras cuatro estatuas conocidas, reside en que Tyiny sostiene una lechuga con su mano izquierda. Su esposa, en lo que parece un gesto repentino (a juzgar por su pie izquierdo adelantado, que denota movimiento), levanta el codo de su pareja. Hasta el momento, nada de particular, y más si se ignora que el objeto roto que sostiene Tyiny es una lechuga, como se ha podido atestiguar. Hay que recordar ahora el significado que daban los egipcios a dicha hortaliza. La lechuga, *Lactuca sativa*, era considerada afrodisíaca, ya que era la única planta crucífera cuyas hojas al romperse exudaban un líquido, que los egipcios asimilaban al semen. En los bajorrelieves representando a Min, detrás del dios itifálico suelen aparecer las lechugas, que la divinidad cultiva en su ciudad de Coptos.



FIGURA 93. Escultura de grupo familiar. XIX dinastía (época de Ramsés II). Museo de El Cairo.

No caben más aclaraciones. Si el rito de la «apertura de la boca» permitía a los muertos poder hablar, oler, ver y escuchar, Tyiny y Tjetimentet manifestaron así el deseo de que también otras importantes funciones persistiesen en el Más Allá.

En busca del esplendor perdido

LAS RUINAS SON SÓLO APARIENCIA

En Egipto, de forma tan habitual como impensada, asistimos al espectáculo de lo incompleto. En realidad, deberíamos decir: de lo incompleto y lo inacabado. Porque parece que todo está a medio hacer, que algún cataclismo insospechado suspendió la actividad a lo largo de todo el país y por muchas veces. Los egiptólogos, perplejos ante esta realidad, han buscado razones que justifiquen históricamente tal estado de cosas. Ya las hemos explicado en lo concerniente a las tumbas inacabadas, pero no disponemos de argumentos suficientes para entender esa paralización constructiva en las grandes obras de los templos. Cuesta comprender por qué permanecen inacabadas las columnas del patio bubástica del templo de Amón en Karnak. ¿Por qué nunca se terminó el primer pilono? ¿Por qué, en el impresionante santuario de las barcas de Filipo Arrideo, todavía están marcados sobre el granito los cuadros de encaje de su decoración exterior? Y así tantas y tantas cuestiones. Pero nunca se ha podido responder adecuadamente. ¿Será acaso (como se ha dicho) que los antiguos constructores quisieron dejar un testimonio de las fases que regían sus trabajos? Parece más que improbable. En cualquier caso, lo cierto es que nos va muy bien, de cara al aprendizaje de sus técnicas, que no se terminasen las cosas. Así ahora podemos seguir las etapas constructivas de los templos y analizar sus detalles sin necesidad de desmontar nada, porque, en gran medida, ya lo está.

Que nuestra retina capta una realidad que no es la que ellos vivieron exactamente, es un hecho asumido. A pesar de ello o quizá debido precisamente a ello, resulta excitante el intentar reconstruir con la imaginación, y partiendo de los datos disponibles, las realidades pasadas, aunque corramos el riesgo de caer en graves errores de bulto. Entonces, ¿qué hacer? ¿Cómo podemos acercarnos a esa realidad perdida? Bueno, de momento, no aceptando que esté perdida del todo. Y después, distinguiendo y analizando fríamente la documentación disponible. Observando cada vestigio de un monumento y situándolo en su lugar correcto tal y como lo harían aquellos que lo crearon. En resumen, hemos de modificar nuestras motivaciones, porque en lo demás somos hombres y mujeres idénticos, en lo esencial, a aquellos y aquellas que hicieron todo cuanto ahora admiramos.

¿POR QUÉ SE MUERE KARNAK?

No pretendemos establecer un análisis minucioso de las causas que, a través del tiempo, han destruido o degradado las piedras y desencajado los aparejos de los monumentos arquitectónicos. Tan sólo nos referiremos a los diferentes efectos de disgregación de los elementos constructivos o suntuarios, apreciables a simple vista, cuyas causas, de muy variada índole, se remontan a épocas muy distintas.

Entre las causas naturales que han contribuido a esta degradación, la porosidad de la piedra, en mayor o menor grado y según su naturaleza, facilita la absorción de agua (por capilaridad), que lleva sustancias disueltas de origen orgánico o mineral. Esta agua absorbida por los bloques pétreos vuelve a la superficie debido a la evaporación, liberando las sales (carbonatos, silicatos y sulfatos) que contiene y que se depositan en el exterior, consolidándose y formando una capa que altera la estructura y color natural de la piedra. Este proceso se ve agravado en el Alto Egipto debido a la escasez de lluvia, que, en otro caso, lavaría intermitentemente la superficie afectada. Estas incrustaciones, principalmente de carbonato cálcico y yeso, se concentran en cristales, y este proceso de cristalización comporta una presión que exfolia la superficie borrando las inscripciones, como punto de relieve más débil.

Gracias a los informes de G. Legrain sabemos que, por lo menos en el siglo XIX, la sala hipóstila del templo de Amón de Karnak estuvo cubierta de agua. La altura de las aguas de infiltración llegó a 1,35 metros sobre el suelo de la XVIII dinastía. El agua invadía el templo a principios de octubre y se retiraba a mediados de noviembre, dejando un depósito de salitre que confería a las ruinas el aspecto de un «vasto campo de sal». Esta invasión de las aguas, que procedía de las tierras de cultivo circundantes, no coincidía exactamente con la periódica inundación anual, sino que llevaba un marcado retraso respecto a ella. La crecida máxima del río se alcanzaba hacia el 15 de septiembre, y la afluencia al templo sobre el 5 de octubre. En esta fecha, las aguas del Nilo habían descendido dos metros, mientras que el nivel en el interior del templo aumentaba hasta el final del mes.

La explicación es lógica teniendo en cuenta que, desde los tiempos de la XVIII dinastía hasta nuestros días, el lecho del río ha aumentado de tres a cuatro metros en altura por acumulación de limo. Como consecuencia de esto, antes de la construcción de la presa de Asuán, el agua sobrepasaba la cota de los antiguos canales, propiciando la formación de lagunas que, posteriormente y de forma más lenta, vertían su agua al interior del recinto a través del subsuelo.

Este proceso físico-químico constituye el cáncer que ha mutilado las piernas de las estatuas y ha borrado definitivamente las inscripciones en las zonas inferiores de las columnas (Figura 94 a y b). Pero también el agua ha afectado a las gigantescas estructuras de otra manera: produciendo asentamientos diferenciales en los cimientos

y desequilibrando la estabilidad de los edificios. Estos efectos destructores del agua en las zonas inferiores de los edificios no se deben exclusivamente a causas recientes. Están atestiguados en muchos monumentos y escritos de diferente índole, que ya constituyeron en la Antigüedad un gran e importante problema. En las hiladas de base de muchos templos se aprecian unos pequeños bloques (a menudo sin desbastar y sobresaliendo del plano del muro) que son, en realidad, piezas repuestas en tiempos faraónicos en sustitución de los bloques originales afectados por el agua. Estos viejos trabajos de «mantenimiento» aseguraban la estabilidad de las estructuras ante posibles derrumbes por descomposición de los bloques de base (Figura 95).



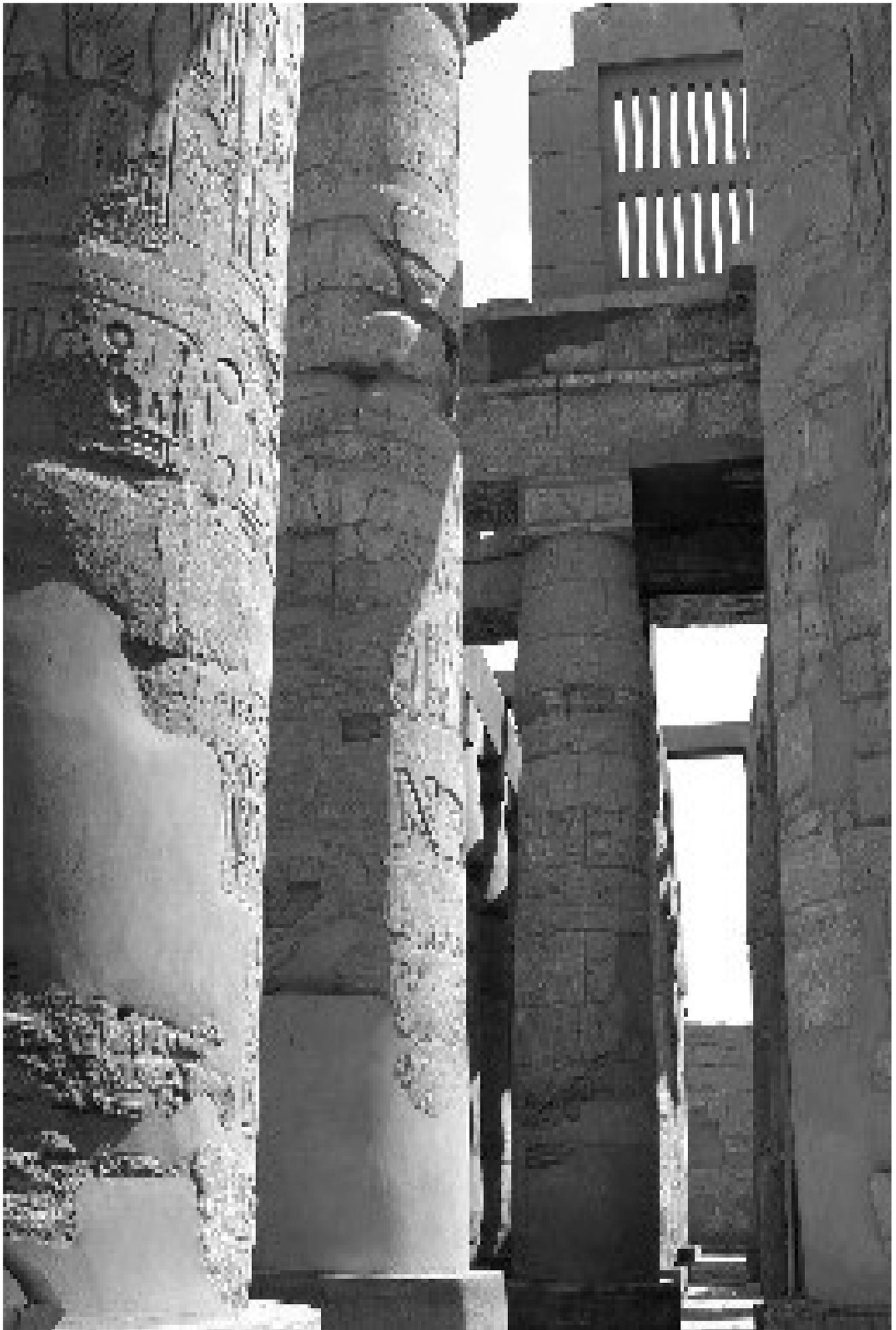


FIGURA 94. **a.** Deterioro en las piernas de las estatuas de Tutmés III (lado posterior del VII pilono). **b.** El mismo efecto en la parte inferior de los fustes de las columnas de la gran sala hipóstila.

Ramsés II construyó infatigablemente durante su dilatado reinado, pero construyó deprisa y mal. Parece como si su afán principal fuera aventajar, en tamaño y cantidad, a sus antecesores de la XVIII dinastía, e incluso a los del Reino Antiguo. Para la mayoría de sus templos prefirió el relieve inciso al relieve real, por su mayor rapidez de ejecución y, quizá también, pensando que con ello dificultaba una posterior usurpación de sus obras. Sistema rápido y cómodo, este de la usurpación de autor, al que él, precisamente, se sintió tan inclinado.

Los cimientos de la sala hipóstila (en gran parte obra de Ramsés) se organizan sobre un lecho de arena, en zanja casi superficial, con pequeños bloques calcáreos (*talatats*) ensamblados con yeso y sin ningún cuidado en su aparejo. Sobre esta base tan frágil se levantan las sólidas columnas del hipóstilo, que, sosteniendo el techo a veintitrés metros de altura, constituyen la estructura pétreo más grandiosa y atrevida de la arquitectura egipcia. No es raro, pues, que sólo durante el mes de octubre de 1899 se desplomasen once columnas y que los arquivados y dinteles se inclinasen peligrosamente, no sólo en esta sala sino también en otras estructuras vecinas del recinto (Sala de las Fiestas de Tutmés III).



FIGURA 95. Muro del templo funerario de Ramsés III (Medinet Habú). Los propios bloques de repuesto (por su tonalidad oscura) muestran, todavía hoy, la ascensión del agua por capilaridad.

Junto a la escasez de precipitaciones pluviales, otra de las características del Alto Egipto es la gran diferencia térmica existente entre el día y la noche. Las piedras poseen una elevada capacidad calorífica y un coeficiente de transmisión de calor muy bajo, lo que técnicamente supone una gran inercia térmica. Ello quiere decir, en términos más coloquiales, que la diferencia de temperatura entre el interior y el exterior de un bloque de piedra puede alcanzar los 50 °C, lo que ocasiona notables contracciones y dilataciones. Esta última acción se intensifica en aquellas zonas que tienen relieves agudos (bordes y aristas), separando las hiladas de los bloques pétreos tallados y escriturados.

Otro agente patológico importante que tener en cuenta es el debido al detritus animal. Las aves (falcónidas, murciélagos y palomas, básicamente), al anidar en los intersticios de las piedras, dejan grandes capas de excremento, que contiene azufre y constituye una fuente de hidrógeno sulfurado para las bacterias oxidantes. El guano de las palomas contiene, además, un 20 por 100 de ácido fosfórico, de intensa acción disgregadora sobre todo en la piedra caliza.

Pero, tristemente, el más feroz depredador de su propia obra es el hombre. Éste ha contribuido sistemáticamente a convertir en calcinada osamenta lo que antaño fue edificado, con los materiales más duros y a escala suprahumana, para «perdurar millones de años».

Los descendientes de aquella desaparecida raza de bronce recalentaron mediante fogatas las sagradas piedras, para después enfriarlas bruscamente con agua. De este modo consiguieron el demoledor efecto de resquebrajar hasta los más resistentes bloques de granito que, así desmenuzados, se convertían en un material fácilmente manejable. Estos bloques de menor tamaño han sido reutilizados, desde la Antigüedad, para construir las viviendas del campesino ribereño, que los extraía directamente del vecino monumento. Las tumbas y templos faraónicos han sido la cantera más cómoda y barata de que jamás se pudo disponer.

Con el paso del tiempo, los antiguos ladrillos sin cocer (adobes) se han transformado en un abono altamente nitrogenado (*sebakh*), excelente fertilizante que el campesino egipcio no ha dejado de aprovechar hasta épocas muy recientes. La tierra ha vuelto a la tierra, pero a un precio excesivamente caro. Quedarán inconclusas, y para siempre, páginas enteras de la arquitectura civil egipcia, y transformados en montículos informes los potentes muros de hasta doce metros de espesor del recinto exterior de Karnak.

Únicamente la benéfica arena del desierto egipcio, ocultando con su manto protector los antiguos estratos, nos ha preservado contados restos que nos permiten vislumbrar un pasado glorioso. Restos tan preciosos como los almacenes del Ramesseum o los arranques de muros de ciudades y pueblos como los actuales El-Amarna y Deir el-Medina entre otros.

También la constante histórica de las guerras se ha hecho sentir en Karnak de forma inevitable. Así, tenemos noticias del incendio sufrido durante la primera dominación persa a manos de Cambises (xxvii dinastía) y del posterior pillaje, bajo la dinastía lágida, llevado a cabo por Ptolomeo IX Sóter, preludio del desastre final ocasionado por el terremoto que sacudió la zona hacia el año 27 a. C.

Pero, independientemente de estas calamidades, los templos de Luxor y Karnak han sufrido otras destrucciones humanas que, a diferencia de las anteriores, tienen un marcado significado y, en cierto modo, forman parte de su milenaria historia. Requieren, por lo tanto, nuestra atención e, incluso, nuestro estudio de cara a su posterior conservación.

LAS ENIGMÁTICAS CICATRICES DE LAS PIEDRAS

Ya desde la época faraónica los bloques eran reutilizados para nuevas construcciones dentro del mismo recinto, por lo que el tajo de trabajo y la «cantera» se encontraban muy próximos. La labor de labra de los picapedreros exigía una constante puesta a punto de sus blandos cinceles de bronce, y el método más inmediato de afilarlos consistía, precisamente, en frotar la herramienta contra las piedras próximas. Lógicamente, la forma más cómoda era hacerlo en una dirección vertical, de arriba abajo. Las puntas de los cinceles dejaron su huella y quedaron impresas esas incisiones que con tanta frecuencia aparecen en las franjas inferiores de los monumentos egipcios. Paralelas y generalmente agrupadas en reducidos entornos, esas estrías se distribuyen en zonas horizontales y a la altura media del hombre.

Pero ¡mucha atención! Esas mismas señales, o muy parecidas, son visibles también en los antiguos templos y santuarios, y sin embargo su origen tiene muy distinta motivación (Figura 96). Porque en muchos casos estas misteriosas marcas tienen una significación menos funcional, pero de un gran contenido espiritual. Desde siempre se ha atribuido a las cosas antiguas propiedades terapéuticas y mágicas. Si bien dichas creencias alcanzaron su pujanza durante la Edad Media y el romanticismo, fue nuestra ignorancia histórica con respecto a Egipto la que nos impidió ver que el origen de tales creencias tuvo su cuna a orillas del Nilo. Aunque en esas dos épocas históricas innumerables momias fueron despedazadas y reducidas a polvo para obtener milagrosas pócimas salidas de la oscura alquimia, no es menos cierto que ya en la época faraónica se atribuían a las cosas antiguas ciertos poderes mágicos. Los templos, como moradas de los dioses, eran sagrados en todas y cada una de sus partes integrantes. Los peregrinos, en sus visitas a los viejos lugares de culto, rallaban las piedras «sagradas» de las venerables ruinas a fin de obtener el polvo con el que preparar amuletos y pócimas curativas.



FIGURA 96. Muro exterior del templo de Kom Ombo. Son visibles las incisiones alargadas hechas a la altura del pecho de una persona. En este caso, y por tratarse de un muro exterior sin representaciones inferiores y sin otras construcciones importantes próximas, se puede asegurar que se deben a ralladuras mágico-religiosas hechas por antiguos peregrinos.

El tema es de por sí apasionante. De entrada, hay que descartar la posibilidad enunciada por algunos estudiosos de que se deban a fenómenos naturales de degradación de la piedra: bien de origen físico, como la erosión eólica, o de origen químico, por descomposición de sus componentes. Y ello por una razón fundamental. Las huellas siempre son verticales y de una longitud limitada. Lo cual prueba que, siendo la naturaleza de las piedras afectadas (calizas, granitos y gres) homogénea en su composición, no tendría por qué producirse la supuesta erosión en una sola dirección y afectando una incisión a dos bloques yuxtapuestos. Hemos de pensar que, con anterioridad a la natural degradación de los bloques por humedad y temperatura, sus caras aparecerían lisas y sin acusar apenas las juntas de unión; es decir, que la pared se presentaría plana y apta para ser utilizada como piedra de pulir.



FIGURA 97. Ralladuras en la catedral de Barcelona. Bloques gastados por abrasión en la fachada exterior del claustro de la seo (calle del Bisbe).

Relacionado con este tipo de patologías, recuerdo que en mi época de estudiante, nuestro profesor, Juan Bassegoda i Nonell, catedrático de Historia de la Arquitectura y arquitecto conservador de la catedral de Barcelona, nos contó una muy divertida anécdota, como no podía ser menos viniendo de tan erudita como admirada personalidad. Resulta que en ciertas zonas del zócalo exterior de la fachada de la catedral barcelonesa, aparecían unas marcas muy semejantes a las de las edificaciones egipcias (Figura 97). Las diferentes circunstancias históricas sufridas por el edificio de la seo (remodelaciones, efectos de las guerras, etc.) no aportaban datos concretos tendentes a una explicación lógica del fenómeno. Finalmente, el enigma se aclaró gracias a «los viejos del lugar». Los ancianos que mataban sus forzados ocios en el barrio Gótico barcelonés contaron a nuestro profesor que, antes de que la moderna circulación convirtiera el rincón antaño apacible en el agitado enclave que es hoy día, los niños competían entre sí tratando de que su peonza girase en el suelo el mayor tiempo posible. La inventiva infantil les hizo intuir que a menor superficie de contacto con el suelo, menor sería el rozamiento y mayor el tiempo de giro. Era conveniente, pues, afilar la punta metálica de la peonza, y para ello, nada más fácil que su raspado contra las piedras del muro exterior de la iglesia. De esta manera el edificio incorporó a su propia historia, mediante la «patología del trompo»,

un ingenuo episodio de la Barcelona de principios del siglo xx.



FIGURA 98. Primer patio del templo de Luxor. En la parte posterior del pilono, tras la sala de las barcas de Hatshepsut, se ven los mechinales donde se alojaron las cabezas de vigas de viviendas adosadas al pilono posteriormente. Las alturas marcan niveles de ocupación, y no diferentes pisos de una sola vivienda.

Cuando viajamos a Egipto, a veces nos llaman la atención ciertas formas, agujeros o señales en los monumentos que incitan a indagar su origen. Sin duda, el estudio de la construcción del edificio es tan importante como el de esos, en apariencia, insignificantes *graffiti* de cantera o de orden de montaje rápidamente escritos sobre el reverso del bloque o en un simple *óstracon*. Solamente sobre los orificios observados en los templos de Luxor y Karnak se podría escribir un muy interesante volumen, porque los problemas que plantean son fascinantemente instructivos. Fijándonos en las aberturas simétricas practicadas en los pilonos podremos ampliar nuestros conocimientos sobre la sujeción de los mástiles portaestandartes de leño.

Las viviendas de varias épocas que, con posterioridad, se adosaron a los antiguos

muros dejaron la impronta de los mechinales donde se empotraron las vigas de sostén de los techos (Figura 98). La altura de estos agujeros sobre la cota cero inicial, lo mismo que la de las incisiones anteriormente descritas, nos dará ideas concretas acerca de los diferentes niveles de ocupación posterior, cuando ya los templos estaban semienterrados, tal y como los podemos ver en los preciosos grabados de la *Description de l'Égypte* o en las rancias fotografías de Teynard, Du Camp, y tantos otros (Figura 99).

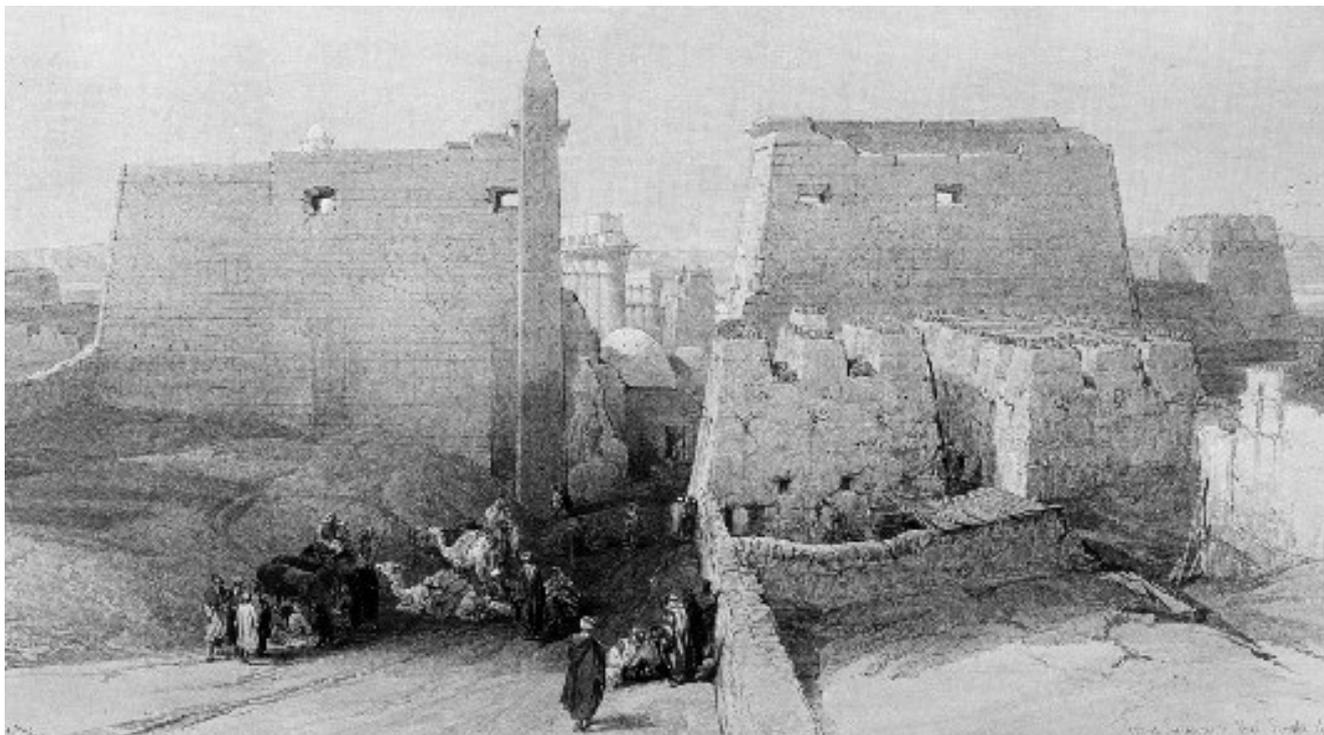


FIGURA 99. Ese Egipto romántico que todos llevamos dentro... El templo de Luxor, según una ilustración de David Roberts. De *Egypt and Nubia*, 1846-1850.

Salgamos por un momento de la inmensa sala hipóstila del templo de Amón por su lado norte. Frente a nosotros se extiende una zona limitada por el muro de cierre del recinto sagrado, ahora desierta. Si nos acercamos al ondulante muro, observaremos unas perforaciones dispuestas con un orden preconcebido. En el interior de estas oquedades circulares, que atraviesan transversalmente los macizos de adobe, podemos ver todavía restos de madera de los troncos de palmera destinados a dar rigidez al conjunto. Estos troncos desbastados actuaban, en el seno de la masa de ladrillos crudos, de manera similar a como lo hacen las armaduras metálicas que componen el hormigón armado de nuestras estructuras actuales.

Si buscamos soluciones a los sistemas constructivos de los egipcios, un estudio minucioso nos permitirá descubrir, en las perforaciones poco profundas de los pilonos sin decorar, los puntos de anclaje de los andamiajes de madera utilizados para alisar y decorar estas gigantescas entradas. Los andamiajes no siempre fueron tan ligeros, como lo prueban los restos de contrafuertes de adobe adosados a la parte suroeste del primer pilono de Karnak (Figura 100). Este sistema, que requería grandes masas de adobe perfectamente aparejado, fue el utilizado para construir este primer pilono que

los Ptolomeos nunca concluyeron.



FIGURA 100. Andamiaje de adobe en el primer pilono del templo de Amón en Karnak.

En numerosos bloques son claramente visibles unas entalladuras superficiales destinadas a su puesta en obra, por el sistema de descuelgue. No debemos confundir estas señales con otras más profundas, rectangulares y formando alineaciones, que servían precisamente para todo lo contrario: en estas oquedades se introducían cuñas de madera que, tras ser mojadas, rompían el bloque para su reutilización en piezas más pequeñas siguiendo el tradicional sistema de extracción en las canteras. Un ejemplo, desgraciadamente claro, de esta última operación lo tenemos en el pedestal del gigantesco escarabajo de Amenhotep III que, ahora, se encuentra situado junto al lago sagrado de Karnak (Figura 101 a).

Otro tipo de orificios, generalmente más pequeños, nos ayudarán a hacernos una idea de cómo eran realmente estos templos cuando estaban en el apogeo de su esplendor. Ciertas escenas grabadas en los muros exteriores de las salas consagradas a los dioses, principalmente estelas ofrendadas por el faraón, tenían un tratamiento excepcional. Sobre el bajorrelieve finamente esculpido en la piedra, se extendía una delgada plancha de oro que, golpeada con mazos de madera, se adaptaba a las formas escrituradas del soporte. De esta manera la piedra se revestía de oro, de la carne incorruptible de los dioses. Los bordes de estas planchas rectangulares se fijaban a la pared mediante clavos de oro y tacos de madera (Figura 101 b y foto 15 del pliego). Al ver esas sucesiones de taladros enmarcando una escena, la deberíamos imaginar resplandeciendo con el brillo del oro, porque así la vieron ellos, los sacerdotes del culto cotidiano. Este tipo de revestimiento fue estudiado en profundidad por Émile Chassinat y François Daumas. Fue precisamente este último quien me explicó que, en el tercer pilono de Karnak (construido por Amenhotep III), había encontrado, en el interior de los taladros de anclaje, minúsculos restos del oro antiguo.

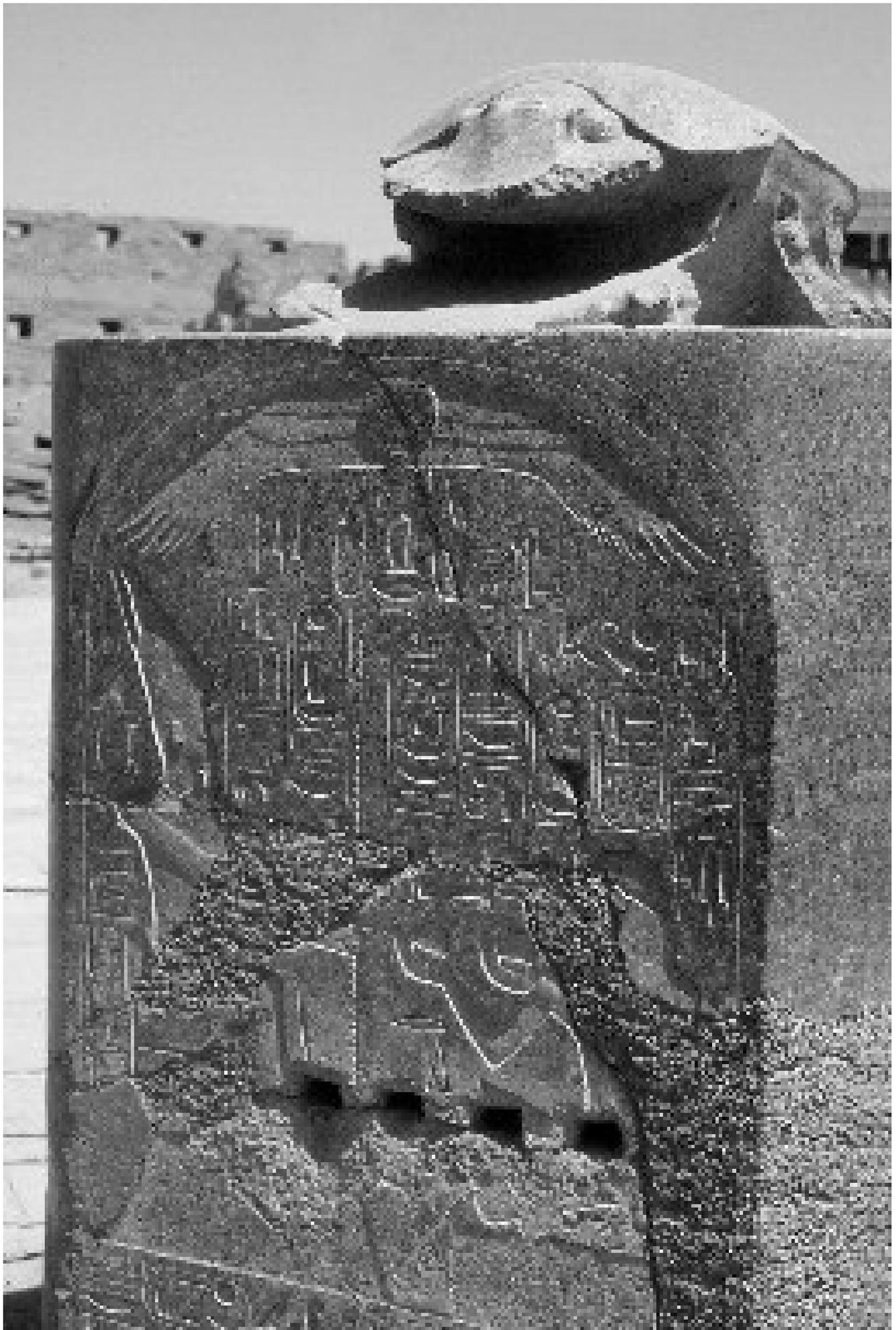




FIGURA 101. a. Escarabajo de Amenhotep III. Según Varille, originariamente estaba situado en el templo funerario de Amenhotep III (Kom el-Hettan), en la parte occidental del Nilo. b. Efigie de Hathor. Templo de Dendera.

Y ya que estamos hablando de los agujeros y cicatrices que muestran los templos de Egipto, no se pueden obviar aquellas modificaciones provocadas para cambiar la titularidad (usurpaciones operadas por los propios reyes) o con fines distintos. Es muy frecuente que en los templos anteriores al reinado de Amenhotep IV-Akhnatón el nombre de Amón aparezca martilleado para borrar su memoria. Aunque también es cierto que, en muchos casos, el nombre del dios tebano fue posteriormente «rehabilitado» (principalmente por Tutankhamón y Ramsés II) volviéndose a grabar. El rebaje de la piedra y la diferente «caligrafía» del nuevo escultor ayudan a reconocer la restauración operada.



FIGURA 102. Alejandro Magno en adoración ante Amón Kamutef (una manifestación de Amón-Min). Santuario del templo de Luxor. Obra atribuida al hermanoastro y sucesor de Alejandro, Filipo Arrideo.

Se deben conservar tal y como están ciertos agujeros que, con resultado muy

contrario a su intención, practicaron en su furor iconoclasta los primeros cristianos, que reutilizaron los templos faraónicos convirtiéndolos en basílicas. Pretendiendo «borrar» los agresivos penes erectos del dios Min, lo único que consiguieron, muchas veces, es potenciar todavía más el tan «infamante» atributo masculino (Figura 102).

PARA QUE LAS PIEDRAS SIGAN HABLANDO

Los monumentos antiguos han sufrido en el devenir de los tiempos numerosas destrucciones, así como modificaciones, restauraciones y también incorporaciones posteriores tendentes a que el edificio continuase siendo útil. Utilidad que bien pudo haber obedecido a una función bastante distinta de aquella otra para la que se construyó.

Fue a partir del siglo VII, tras la conquista de Egipto por los árabes, cuando comenzó la sistemática destrucción de los monumentos faraónicos al ser utilizados como cantera de bloques incorporados a nuevas construcciones. Si, hipotéticamente, intentásemos reconstruir las pirámides con sus piedras originales, tendríamos que buscarlas en los cimientos y muros de las primeras mezquitas caiotas. También se encontrarían allí bellos relieves escriturados procedentes de las mastabas de Guiza y Sakkara. Pero no todo sería idealmente tan factible, ya que nunca se podrán recuperar los millares de metros cuadrados de inscripciones parietales, ni las estatuas que desaparecieron en los hornos destinados a la fabricación de cal.

De menos dramática, aunque no por ello menos triste, hemos de calificar la obra de los cristianos coptos a partir del siglo II. Generalmente, los conventos se construyeron en parajes desérticos y con materiales pobres como el adobe. En los núcleos ya habitados se acondicionaron los monumentos antiguos, templos y tumbas, pero sin sustanciales modificaciones estructurales. En muchos casos, únicamente la decoración parietal delata, de forma a veces muy curiosa, la presencia de aquel incipiente cristianismo. Es usual que aparezcan cruces esculpidas en todos los templos levantados por los faraones. Sus nuevos ocupantes y, en mayor medida, los peregrinos querían así «santificar» aquellas estancias paganas en las que antaño se adoró a otros dioses (Figura 103 a). En alguno de los principales monumentos que jalonan el curso del Nilo, como el templo de Isis en File^[55], la cosa fue mucho más allá y hasta se repicaron las gigantescas efigies grabadas en los pilonos. Aunque no siempre fueron tan radicales en sus remodelaciones aquellos cristianos egipcios, acaso porque la pequeña comunidad piadosa no estaba del todo «por la labor», y gracias a ello hemos podido contemplar escenas verdaderamente divertidas y hasta chocantes. El templo de Uadi es-Sebua, que fue desmontado y reconstruido por el Servicio de Antigüedades egipcio en la década de los años sesenta^[56], es un buen ejemplo de lo anterior. Si se penetra en el interior del *sancta sanctorum*, se verá una curiosa escena. Ramsés II, que dedicó este templo al dios Amón, aparece grabado en bajorrelieve a ambos lados de una gran hornacina en actitud de ofrecer flores a una desaparecida estatua del todopoderoso dios tebano. Pues bien, cuando el templo fue consagrado como iglesia se destruyó la impía estatua y se pintó en su lugar una efigie de san Pedro con una gigantesca llave en las manos y su nombre escrito en copto, con

lo cual resultó que ahora tenemos al gran Ramsés, y por partida doble, en actitud de adorar ¡al fundador de la iglesia de Cristo! Ver para creer (Figura 103 b).





FIGURA 103. **a.** Cruces cristianas en el templo de Isis (File). **b.** Ramsés II ofrece flores a san Pedro. Templo de Uadi es-Sebua (Nubia).

De todas maneras, no es necesario ir tan al sur para comprobar estos sugestivos cambios de aspecto de los sufridos templos egipcios. En el templo de Amón de Karnak, y en las columnas de la Sala de las Fiestas que edificó Tutmés III, se puede también contemplar a varios santos, con corona aureolar y todo, pintados por y para el regocijo de los seguidores de la nueva fe (Figura 104). Más «bonito» todavía: si nos fijamos con atención, junto a los capiteles de alguna de las columnas se puede ver una especie de retorcida cenefa puntiaguda que rodea totalmente a los pilares. Se trata de la corona de Cristo, ¡la Pasión del Gólgota en el Karnak egipcio! Aquí sí cabe decir, y con el mayor respeto, aquello de: a dios muerto, Dios puesto, o algo así.



FIGURA 104. Efigies de santos cristianos junto a nombres faraónicos. Columna de la Sala de las Fiestas de Tutmés III. Templo de Amón (Karnak).

Vemos, pues, que nada es eterno. De aquellos templos de «millones de años» sólo quedan, en la mayoría de los casos, unas dispersas losas del pavimento de lo que fueron augustas salas. Pero, por fortuna, no siempre es así. Invariablemente se cumple que el monumento asume con el paso del tiempo estas modificaciones como propias, incorporándolas a su fisonomía y a su propia historia como un hecho natural. Aunque a veces ello resulta sumamente difícil, como en el caso del recinto de Karnak.

Porque Karnak está roto y revuelto, pero no muerto y extinguido.

Aquí, en los dominios de Amón, hace ya demasiado tiempo que el aroma del incienso de los sacrificios se cambió por otro más acre, que recuerda al que emana de las momias. De esas momias a las que ni siquiera se ha otorgado el piadoso derecho al sueño eterno y cuyos huesos, quebrantados por una insensata profanación, asoman por entre los jirones de sus mortajas.

Los siglos y los hombres, lenta pero inexorablemente, han ido sembrando la confusión y el caos en este sagrado lugar. Y ahora, la que fue maravilla de las maravillas del mundo entonces conocido, el templo más imponente que jamás se vio y al que afluían riquezas en cantidad tal que sólo la más refinada mente oriental

puede imaginar, se ve reducido a este informe cementerio de ciclópeos granitos que se confunden bajo el denominador común del desorden y el sempiterno polvo de Egipto (Figura 105). Ciertamente, el señor de este agónico dominio de la muerte y la locura ya no es Amón, el todopoderoso dios tebano. Ahora es el sol, ese hiriente disco de fuego, el que se enseñorea del lugar calcinando, día tras día y así durante milenios, los bloques caídos y desmoronados, e invadiendo, insultante, el santuario donde en otro tiempo su presencia le fue vedada. Ese sol que, en su ocaso, convierte en púrpura las puntas de los dos obeliscos aún erectos que, en el fondo, son un símbolo de esperanza, de que todavía no es demasiado tarde y de que es posible una postrera resurrección.

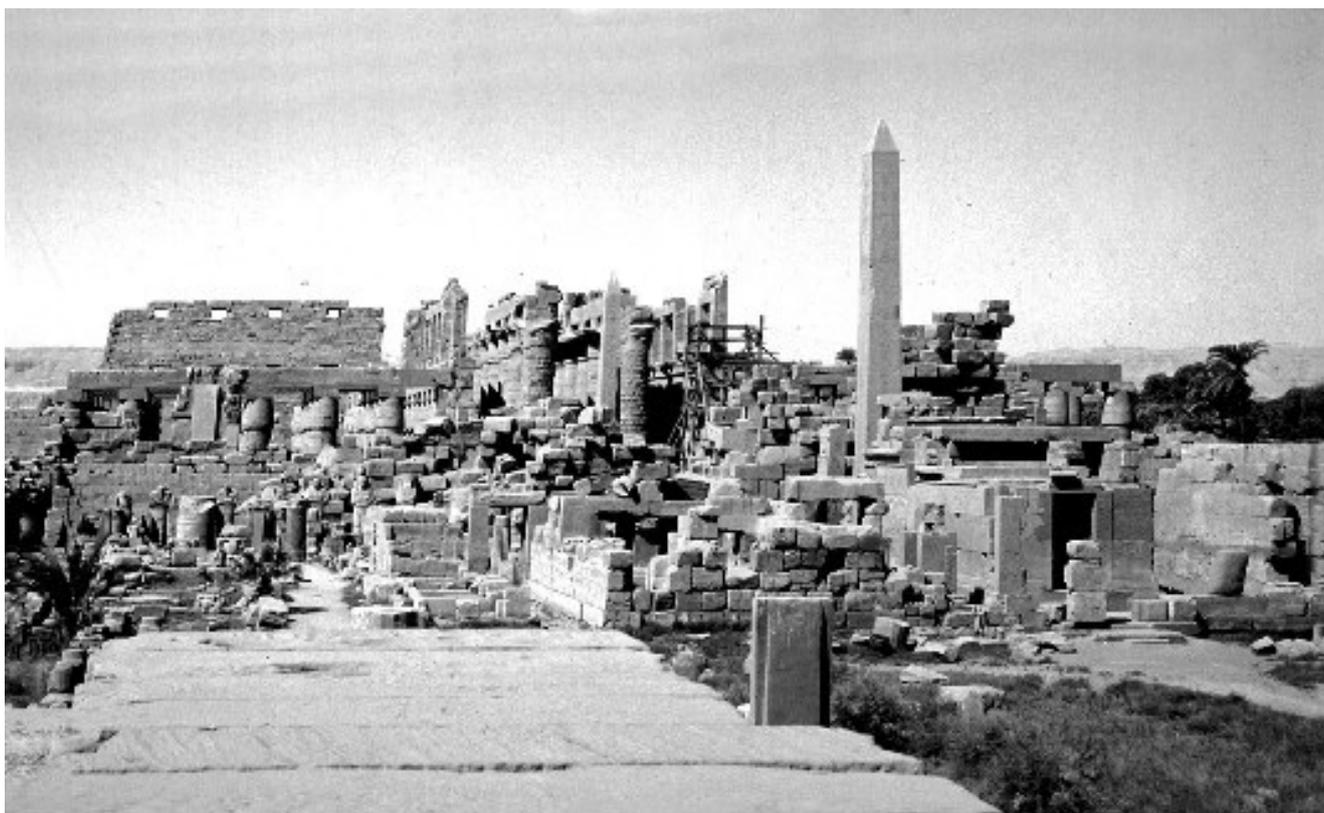


FIGURA 105. Las ruinas de lo que fue el templo de Amón en Karnak, el mayor templo de la Antigüedad.

El recorrido por Karnak se nos antoja laberíntico e irracional. Demasiados años separan las piedras que se amontonan en un disparatado aparejo, fruto muchas veces de una reconstrucción más disparatada si cabe. Muchos bloques, primorosamente escriturados, se han reemplazado con los caracteres invertidos, y muchos otros también sirven de relleno a inconclusas edificaciones que se fueron anexionando, desvirtuando el primitivo planteamiento si es que alguna vez lo hubo.

Parece como si la justicia de la muerte hubiese querido unir, en una macabra paradoja, lo que en vida fue irreconciliable. La sala hipóstila dedicada a Amón descansa sobre pequeños bloques que portan la impersonal efigie atoniana del disco solar y, de esta manera, el brillante sol pétreo yace enterrado, mientras los rayos del astro eterno inundan de luz la estancia en la que sólo fue permitida la tenue penumbra filtrada por las estrechas celosías. También Tutmés III y Hatshepsut están, en sus

nombres, más cerca que nunca, como esperando, en la impotencia de la materia, esa hora final que no llega...

No se puede evitar. Siempre que uno abandona las ruinas de Karnak, se apodera del ánimo una profunda tristeza y un profundo cansancio moral, nacidos de la incapacidad material de reconstruir, siquiera en parte, una etapa de su unidad perdida. Las piedras, nuevamente, nos han contagiado su melancolía. Sensación ésta, sólo comparable a la que sentimos al deambular en solitario por la desértica necrópolis de la otra orilla.

Pero al mismo tiempo, al contemplar los obeliscos desafiando al cielo, sentimos como propio el reto. Si ellos, pese a todo, están ahí, inmóviles desde su colocación, ¿qué derecho tenemos nosotros a renunciar? Si otros empeños más difíciles y antiguos, como llegar a la Luna, han sido vencidos, ¿no es más apasionante acaso resucitar nuestro propio pasado? Sería demasiado cómodo abandonar a tantos otros que dedicaron sus vidas a la ilusión de su renacimiento. Y entonces la lógica del arquitecto, imponiéndose al cansado viajero, nos dice que sí, que algún día, técnicos y poetas, artistas y artesanos, podremos emprender todos juntos la común tarea. Quiera Dios que así sea.

El ideal de todo aquel que escucha la llamada del pasado (y, en nuestro caso, la llamada de Egipto) es poder llegar a «sentir» como un egipcio. Es decir, llegar a experimentar como propias las motivaciones de nuestros antepasados. Para ello es necesaria una inhibición total de las circunstancias de nuestra civilización actual, que condiciona nuestra forma de ser (que no nuestro fondo) y nos hace ver como extrañas cosas y actitudes que no tienen otra diferencia de las nuestras que su relación íntima y natural con el entorno en que nacieron.

Desde siempre, el tema de la reconstrucción de monumentos ha sido motivo de enconadas discusiones. Es un asunto que generalmente se ha llevado al terreno personal y sobre el que no ha existido un mutuo entendimiento entre técnicos y amantes del pasado. Admitamos, pues, que el tema es difícil y polémico, y que muy a menudo se ha visto influenciado por intereses de tipo político y económico. Por tanto, mi personal modo de ver la cuestión es necesariamente subjetivo, basado en la realidad observada y anteponiendo mi amor a Egipto a la más fría circunstancia de mi condición de arquitecto. Circunstancia que, por otro lado, me ha sido de gran ayuda para evaluar el mérito de las construcciones de nuestros antecesores nilóticos en función de los medios disponibles.

Muchos de los irreversibles desastres achacables a pasadas reconstrucciones de monumentos se han debido, precisamente, al afán de protagonismo de sus autores. Protagonismo que les ha llevado a ampliar fuera de límites el trabajo emprendido o a «terminarlo» excesivamente para que, así, la gloria personal se incorpore para siempre al monumento tratado.

En el terreno más amplio de la arqueología de campo, y pese a los logros obtenidos, hay que desterrar la idea protagonista de los Belzoni, Mariette y tantos

otros que, llevados por su entusiasmo, operaron de modo individualista y contra reloj para obtener resultados espectaculares en la salvación de piezas de arte únicas. Con su actuación negaron a la posteridad la posibilidad de conocer con detalle las especiales circunstancias (tan importantes como el propio objeto) de su exacta ubicación y de su verdadero sentido en el emplazamiento original.

En el futuro, que ya es hoy, se impone una labor de equipo a nivel internacional y, por supuesto, una muy ponderada meditación sobre el camino que seguir en cada caso concreto.

Un ejemplo de esto último, tal vez el más elocuente, es la campaña internacional para la salvaguarda de los templos nubio-egipcios que la UNESCO llevó a feliz término en los pasados años sesenta. Y de forma más concreta, en el rescate de los dos templos de Abu Simbel. Ahora, después de casi medio siglo, podemos sacar unas conclusiones bastante claras de los diferentes trabajos efectuados en el templo rupestre que excavara Ramsés II. La vertiente esencialmente positiva del empeño es de doble naturaleza. Por una parte, la solidaridad de respuesta internacional a la llamada de la UNESCO, y, por otra, el propio resultado de la solución adoptada. A unos pocos años de su culminación, los resultados obtenidos ya me parecieron prácticamente perfectos. La solución adoptada se ha revelado como la más adecuada. La vertiente, no negativa, pero sí más desconcertante de la campaña consistió en la disparidad de los proyectos presentados. ¿Cómo fue posible que en una época de nivel tecnológico más o menos unificado (merced a la facilidad de intercambios y comunicaciones científicos) se llegasen a barajar propuestas de solución tan esencialmente diferentes que sólo serían admisibles en un tanteo previo del problema planteado? Todo hace pensar que también aquí existió, al principio, una rivalidad nacional que en el fondo es la eterna pugna individualista a la que antes aludimos, y que por fortuna pudo ser superada. Pero que sirve, no obstante, de parámetro comparativo y de motivo de reflexión para actuaciones futuras. Hay que tener en cuenta que en dicho proyecto contaba, y mucho, el factor tiempo de ejecución^[57], y el tiempo es un enemigo peligroso en la reconstrucción de monumentos.

En lo que afecta a Karnak, la situación es considerablemente más dramática, porque cada elemento, dentro de una misma unidad constructiva, puede necesitar tratamientos distintos en función de su específico diagnóstico. En el templo de Amón coexisten, entremezclados, componentes arquitectónicos tan variados como bloques del templo original (perteneciente al Reino Medio) junto a otros de época ptolemaica, con más de un milenio de distancia entre ellos.

El primer problema que solventar ya está esbozado. ¿Qué templo de Amón debemos reconstruir? ¿El templo como lo vio Amenhotep III? ¿O es quizá más interesante el conjunto tal y como era en tiempos de su antepasado Tutmés III? ¿O acaso el posterior, ya en el reinado del gran Ramsés? La pregunta es obvia e intencionadamente absurda. Karnak no admite este tipo de planteamientos, porque ello equivaldría a desmantelar lo poco que aún queda en pie. Habría que desdeñar el

resto y ni siquiera así conseguiríamos ningún objetivo práctico. Nadie puede restituir las piedras fundidas en los hornos de cal, ni aquellas desmenuzadas en fino polvo o fragmentadas y dispersadas por los museos y colecciones del mundo entero.

Consideramos que, excepto en casos muy especiales, hay que olvidarse de las palabras «restauración» y «reconstrucción», y cambiarlas por «conservación».

La celeridad galopante del progreso técnico en todos los campos es sólo comparable a la velocidad con que día tras día, y gracias a nosotros mismos, se degradan los vestigios arquitectónicos de Egipto. Urge, pues, tomar serias medidas que frenen, de momento, los procesos patológicos detectados. Empleando los medios actuales, pero siempre que no supongan, en ningún caso, un proceso irreversible de cara al futuro.

A los hombres y mujeres del nuevo milenio nos toca cumplir una importante misión, no muy brillante en su planteamiento pero esencialmente necesaria si queremos que exista un futuro para los templos. Los medios han de ser ventajosamente distintos, pero el espíritu debe ser el mismo de aquellos oscuros amanuenses que quemaron su existencia en la paciente copia manuscrita de textos antiguos. Porque gracias a ellos no se rompió, del todo, el puente con el pasado.

La fotografía, la fotogrametría y los ordenadores deben ser nuestra pluma de hoy. Es necesario copiar y archivar, hasta en sus más insignificantes detalles, edificios, estatuas y objetos antes de que desaparezcan definitivamente. Es lo que hicieron Lepsius, Champollion y Rosellini, principalmente. Y es lo que ya están haciendo varias misiones en Egipto, como hasta ayer lo hizo el desaparecido François Daumas, que, junto con Chassinat, centró sus esfuerzos en la exhaustiva descripción del templo de Hathor de Dendera. Del posterior estudio de esta documentación pueden surgir las respuestas a preguntas que todavía no podemos contestar. Algún día será posible extraer esos bloques (que esconden su preciosa documentación) de los cimientos del hipóstilo sin atentar contra su estabilidad. Hay que operar sin prisas, darle tiempo al tiempo, tal y como lo está haciendo el Centro Franco-Egipcio de Karnak en la recuperación de la documentación atoniana de los pilonos IX y X. El procedimiento más viable de restauración ya lo implantó, hace muchos años, Jean Philippe Lauer en Sakkara con la restitución de los antiguos sillares y el cuidadoso aporte de los nuevos, trabajados como antaño pero diferenciados de los originales. Verdaderamente, Lauer ha resucitado Sakkara, y todos estamos en deuda con aquel ya legendario arquitecto que dio lo mejor de sí mismo a Egipto.

Finalmente, debería tenderse al regreso a Egipto de piezas arquitectónicas únicas. Al contemplar los obeliscos de París o Londres, pensamos que nunca debió ser, que nunca se acostumbrarán a su nuevo emplazamiento esas gigantescas reliquias. Porque no fueron creadas para estar circundadas por nubes contaminantes y sonidos estridentes, y porque su espíritu (sin duda lo tienen) debe añorar todavía el suave murmullo de las aguas del río querido y las cálidas caricias de otro sol. De ese otro sol que recorre, como siempre, su eterna trayectoria por el inigualable cielo egipcio.

Es hora, pues, de comenzar la callada labor para que, nuevamente y en lo posible (aunque nosotros tal vez no lo veamos), los templos recobren el grandioso esplendor de antaño y recuperen la magnificencia que nunca debieron perder.

Agradecimientos

Una vez más debo agradecer a mi querido amigo Virgilio Ortega que haya puesto a mi disposición lo mejor de su dilatada experiencia de editor. A mí admirada amiga Carmen Esteban, directora editorial de Crítica, por su apoyo e interés tras leer mi manuscrito, y por su cordialísima profesionalidad en nuestras reuniones de trabajo. A Joaquín Arias, del equipo editorial, por su excelente buen hacer y por la paciencia que demostró conmigo.

Casi la totalidad de dibujos y fotografías son míos, pero siempre en un archivo falta precisamente esa foto que no se hizo o que quedó desenfocada. Por ello, debo citar ahora a mis buenos amigos que me cedieron algunas. Paulino Amat me facilitó la n.º 91 a; la n.º 87 es de Josep M.^a Güell; la n.º 75 a y la 75 b son de Jaume Vivó, y finalmente, la 91 b y la 91 c, son de Joan Miralles. Mi reconocimiento más sincero, porque todos, en vuestra medida, habéis hecho posible que este libro sea una feliz realidad.

Bibliografía

Abreviaturas

SAE *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*.

IFAO *Bulletin de l'IFAO*.

IFAO *Fouilles de l'Institut Française d'Archéologie Orientale du Caire*.

IFAO *Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire*.

EA *Journal of Egyptian Archaeology*.

MIFAO *Mémoires publiés par les membres d'IFAO*.

RdE *Revue d'Égyptologie*.

Adam, J. P. y C. Ziegler, *Les pyramides d'Égypte*, Hachette, París, 1999.

Adams, W. Y., *Nubia, Corridor to Africa*, Londres, 1977.

Adams, M., *The Book of the Master*, Putnam and Sons, Londres, 1898.

Adred, C., *Arte egipcio*, Destino, 1993.

– *The Egyptians*, Thames & Hudson, Londres, 1961.

– *Akhenaton, le pharaon mystique*, Tallandier, París, 1973.

Adred, C. et al., *El Egipto del crepúsculo*, Aguilar, Madrid, 1980.

Albert, J., *Statuettes Égyptiennes Chaouabtis Oucheptis*, A. Maisonneuve, París, 1974.

Aufrère, S., *L'univers minéral dans la pensée égyptienne*, IFAO, El Cairo, 1991.

Bagnall, R., *Egypt in Late Antiquity*, Princeton, 1993.

Baines, J., *Practical Religion and Piety*, JEA, n.º 73, Londres, 1987.

Barguet, P., «Essai d'interprétation du Livre des Deux Chemins», *RdE*, n.º 21, pp. 7-17, París, 1969.

– *Les Livres des Morts*, Editions du Cerf, París, 1967.

Baud, M., *Les Dessins Ébauchés de la Nécropole Thébaine, au temps du Nouvel Empire*, MIFAO (LXIII), El Cairo, 1935.

Bevan, E., *Histoire des Lagides (323-30 av. J.C.)*, Payot, París, 1934.

Bonhême, M. y Forgeau, *Pharaon. Les secrets du pouvoir*, Armand Colin, París, 1988.

Bourriau, J., *Pharaohs and Mortals. Egyptian Art in the Middle Kingdom*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

Breasted, J., *Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*, Londres, 1912.

Bresciani, E., *I Grandi Testi magici demotici, La magia in Egitto ai tempi dei faraoni*, A. Roccati y A. Siliotti, Milán, 1987.

Capart, J., *Thèbes la glorie d'un grand passé*, Fondation Égyptologique Reine Elisabeth, Bruselas, 1925.

Castel, E., *Egipto, Signos y símbolos de lo sagrado*, Aldebarán, Madrid, 1999.

Cauville, S., *Le temple de Dendera*, IFAO, El Cairo, 1990.

– *Edfou*, Les guides archéologiques de L'Institut Français du Caire, El Cairo, 1984.

Cénival, J. L., *Le Livre pour sortir le jour, Le Livre des Morts des anciens Égyptiens*, Réunion des Musées Nationaux, París, 1992.

Chassinat, E., *Le Temple de Dendara*, IFAO (I-IV, 1934-1952), El Cairo.

Clark, R., *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, Londres, 1959.

Clarke, S. y R. Engelbach, *Ancient Egyptian Masonry*, Londres, 1930.

Cooney, J. D., *Amarna Reliefs from Hermopolis in American Collections*, Brooklyn Museum, 1965.

Copenhaver, B., *Hermetica*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

Daumas, F. et al., *El Egipto del crepúsculo*, Aguilar, Madrid, 1980.

– *La civilización del Egipto faraónico*, Juventud, Madrid, 1976.

– *Les mammisis de Dendara*, IFAO, El Cairo, 1959.

David, R., *The Pyramid Builders of Ancient Egypt. A Modern Investigation of Pharaoh's Workforce*, Londres, 1986.

Davies, N. M. y A. Gardiner, *Ancient Egyptian Paintings I-III*, Chicago, 1936.

Derchain, Ph., «Le lotus, la mandragore et le perseu», *CdE L*, n.º 100, 1975.

Desroches Noblecourt, Ch., *Poissons, tabous et transformations du mort*, Kemi XIII, 1954.

– *Las ruinas de Nubia*, Destino, Barcelona, 1992.

– *Les religions égyptiennes*, Quillet, París, 1947.

Diodoro de Sicilia, *Naissance des dieux et des hommes*, trad. M. Casevitz, Belles Lettres, París, 1991.

Donadoni, S. et al., *L'Égypte, du mythe à l'égyptologie*, Milán, 1990.

Drioton, C., y J. **Vandier**, *L'Égypte*, Presses Universitaires de France, París, 1942.

Edwards, I. E. S., *The pyramids of Egypt*, Harmondsworth, 1947; ed. rev. 1961.

Eliaze, M., *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona.

Estrella, F. et al., *Història de l'Art Universal. L'art occidental des de les primeres civilitzacions fins a les tendències actuals*, Enciclopedia Catalana Universitat Oberta de Catalunya, 1998.

– *Los obreros de la muerte*, Planeta, Barcelona, 2001.

– «¿Dónde vas Tutankhamón?», catálogo de la exposición «Tutankhamón. Imágenes de un tesoro bajo el desierto egipcio», Fundació Arqueològica Clos, Barcelona, 1995.

Etienne, Marc, *HEKA*, Les dossiers du Musée du Louvre, París, 2000.

Fahmy, W., *La Tombe de Sen-Nedjem*, IFAO, 1959.

Fakhry, A., *The Oases of Egypt. I, Siwa Oases*, The American University in Cairo Press, El Cairo, 1973.

Faulkner, R. O., *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, 2 vols., Oxford, 1969.

Franco, I., *Mithes et Dieux*, Pygmalion, París 1996.

– *Rites et croyances d'Éternité*, Pygmalion, París, 1993.

Frankfort, H., *Ancient Egyptian Religion*, Harper, Nueva York, 1961.

– *The Mural Painting of El Amarnah*, F. G. Newton Memorial Volume (The Egypt Exploration Society), Londres, 1929.

Gardiner, A., *Egyptian Grammar*, Oxford University Press, Londres, 1973.

– *Egyptian Letters to the Dead*, Egypt Exploration Society, Londres, 1928.

Gilbert, P., *La conception dramatique de la salle hypostyle de Karnak (Mélanges Mariette, p. 71)*, IFAO, 1961.

Giedion, S., *El presente eterno, Los comienzos de la arquitectura*, Alianza, Madrid, 1981.

Golvin, J. C. y J. C. **Goyon**, *Les Bâisseurs de Karnak*, Presses du CNRS, 1987.

Goyon, J. C., *Rituels Funéraires de L'Ancienne Égypte*, Les Éditions du Cerf, París, 1997.

Grimal, N., *Historia del Antiguo Egipto*, Akal, Madrid, 1996.

Guilhou, N., *La vieillesse des dieux*, Institut d'Égyptologie, Université Paul Valéry, Montpellier, 1989.

Hunn, B., «The Religion of the Poor in Ancient Egypt», *JEA*, n.º 3, 1916.

Jari, R., «La religion amarnienne et la tradition polythéiste», en *FS Westendorf*, Gotinga, 1984.

Jawkes, J., *Man and the Sun*, Cresset Press, Londres, 1962.

Jornung, H., *Les Dieux de l'Égypte. Le Un et le Multiple*, Editions du Rocher, Mónaco, 1986.

Jons, V., *Egyptian Mythology*, Paul Hamlyn, Londres, Nueva York, Sydney, Toronto, 1968.

Jervison, E., *Canon and Proportion in Egyptian Art*, Londres, 1955.

Jemp, B., *El Antiguo Egipto*, Crítica, Barcelona, 1996.

Jees, H., *Ancient Egypt. A Cultural Topography*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.

Joenig, Y., *Magie et Magiciens dans l'Égypte ancienne*, Pygmalion, París, 1994.

Juentz, C., «Bas reliefs saïtes», en *Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires*, n.º 33, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, París, 1933.

Jamy, L., *Egyptian Mysteries*, Thames & Hudson, Londres, 1981.

Jauer, J. P., *Histoire Monumentale des Pyramides d'Égypte*, IFAO, El Cairo, 1962.

– *Saqqarah: La Nécropole Royale de Memphis*, Tallandier, París, 1977.

Jefevre, G., *Histoire des Grands Prêtres d'Amon de Karnak jusqu'à la XXI dynastie*, París, 1929.

Jegrain, G., «Le logement et transport des barques sacrées et statues des dieux dans quelques temples égyptiens», *BIFAO*, XIII, El Cairo, 1916.

Jehner, M., *The Complete Pyramids*, Thames & Hudson, Londres, 1997.

Jéxa, G., *La Magie dans l'Égypte antique*, P. Geuthner, París, 1925.

Jucas, A., *Ancient Egyptian Materials and Industries*, 4.ª ed. revisada por J. R. Harris, Londres, 1962.

Janniche, L., *El arte egipcio*, Alianza, Madrid, 1994.

– *The Tombs of the nobles at Luxor*, The American University in Cairo Press, El Cairo, 1989.

Jartin, G. T., *The Hidden Tombs of Memphis*, Thames & Hudson, Londres, 1991.

Jaspero, G., *Études de mythologie et d'Archéologie égyptiennes*, 8 vols., París, 1893-1916.

Jathieu, B., «Que sont les Textes des Pyramides?», *Égypte, Afrique et Orient*, n.º 12, Aviñón, febrero de 1999.

Jekhitarian, A., *La Peinture Égyptienne*, SKIRA, 1954.

- Mercer**, S., *The Religion of Ancient Egypt*, Luzac & Co., Londres, 1949.
- Mertz**, B., *Red land, black land*, Peter Bedrick Books, Nueva York, 1990.
- Montet**, P., *Hathor et les papyrus*, Kêmi XVI, 1957.
- Moret**, A., *Les mystères égyptiens*, Imago Mundi, París, 1973.
- Moydler**, J., *El templo del cosmos*, Siruela, Madrid, 2003.
- Nelson**, M. et al., *Reconstitution de la Tombe aux Vignes*, Kodak-Pathé.
- Neugebauer**, O., *The Exact Sciences in Antiquity*, Princeton University Press, Princeton, 1952.
- O'Callaghan**, J., *Las raíces religiosas del hombre*, Atenas, Madrid, 1990.
- O'Connor**, D., *The status of early Egyptian temples: an alternative theory*, Oxbow Books, Oxford, 1992.
- Odró**, J., *Historia del Egipto faraónico*, Alianza, Madrid, 1996.
- Orkinson**, R., *Cracking Codes*, Trustees of the British Museum, Londres, 1999.
- Peet**, T., *The City of Akhenaton*, 4 vols., Egypt Exploration Society, Londres, 1923-1941.
- Petrie**, F., *Tools and Weapons, Les Arts et Métiers de l'Ancienne Égypte*, Bruselas, 1915.
- Pirenne**, J., *Historia del Antiguo Egipto*, Océano-Éxito, Barcelona, 1983.
- Plutarco**, *Isis et Osiris*, trad. M. Meunier, La Maisnie, París, 1985.
- Pochan**, A., *El enigma de la gran pirámide*, Plaza & Janes, Barcelona, 1976.
- Robins**, G., *The Art of Ancient Egypt*, British Museum Press, Londres, 1997.
– «Problems in interpreting Egyptian Art», n.º 17, 1990.
- Romer**, J., *Valley of the Kings: Horizon of Eternity*, Nueva York, 1990.
- Rundle Clark**, R., *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, Harper Torchbooks, Nueva York, 1966.
- Russmann**, E., *Egyptian Sculpture. Caire and Luxor*, Londres, 1990.
- Sadek**, A. L., «Popular Religion in Ancient Egypt», *HÄB*, n.º 27, 1927.
- Sauneron**, S., *Nous partons pour l'Égypte*, Presses Universitaires de France, 1965.
– *Le temple d'Esna*, IFAO, 3 vols., El Cairo, 1959-1968.
– *The Priests of Ancient Egypt*, Grove Press, Nueva York, 1960.
- Siliotti**, A., *El Valle de los Reyes*, Martínez Roca, Barcelona, 1997.
- Smith**, H. S., «Les catacombes des animaux sacrés». *Les Dossiers d'Archéologie*, n.º 146-147.
- Smith**, E., *Egyptian Architecture as Cultural Expression*, D. Appleton Century Co, Nueva York, 1938.
- Smith**, R. y D. **Redford**, *The Akhenaten Temple Project, I-II*, Warminster, 1982.
- Spencer**, P., *The Egyptian temple. A lexicographical study*, Kegan Paul International, Londres, 1984.
- Stadelmann**, R. et al., *The Temple in Ancient Egypt*, The Trustees of the British Museum Press, Londres, 1997.
- Stevens**, W., *Ideas of Order*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1936.
- Thomas**, E., *The Royal Necropolis of Thebes*, Princeton, 1966.
- Tosi**, M., *Riti e Testi Funerari Nelle Necropoli Tebane*, Cambridge College, Turín, 1988.
– *Una stirpe di Pittori a Tebe*, Fratelli Pozzo, Turín, 1972.
- Traunecker**, C., *Les dieux de l'Égypte*, Presses Universitaires de France, París, 1992.
- Vandier**, J., *La Religion Égyptienne*, Presses Universitaires de France, París, 1944.
– *Egyptian Sculpture*, A. Zwemmer, Londres, 1951.
– «Hemen et Taharqa», *RdE*, n.º 10, París, 1955.
- Versluis**, A., *The Egyptian Mysteries*, Arkana, Londres, 1988.
- Vainright**, G., *The Sky Religion in Egypt*, University Press, Cambridge, 1938.
- Vaite**, A. E., *The Ocult Sciences*, Londres, 1911.
- Vallis Budge**, E. A., *The Gods of the Egyptians*, Dover, Nueva York, 1969.
– *Egyptian Religion*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1975.
- Veeks**, K., *El Valle de los Reyes*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.
- Vente**, E., *Late Ramesside Letters*, Chicago, 1966.
- Whitehead**, A. N., *The Making of Religion*, Cambridge, 1927.
- Vilkinson**, Ch. K., *Egyptian Wall Paintings*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1983.
- Vilkinson**, R. H., *Cómo leer el arte egipcio*, Crítica, Barcelona, 1995.
– *Todos los dioses del Antiguo Egipto*, Oberon, Madrid, 2003.
– *Todo sobre el Valle de los Reyes*, Destino, Barcelona, 1998.
- Wilson**, J., *The Culture of Ancient Egypt*, University of Chicago Press, Chicago, 1956.
- Vitt**, R. E., *Isis in the graeco-roman World*, Thames & Hudson, Londres, 1971.
- Yoyotte**, J., «Le jugement des morts dans l'Égypte ancienne», *Sources Orientales*, n.º 4, 1961.
– «Les pèlerinages dans l'Égypte ancienne», *Sources Orientales*, n.º 3, 1960.

Mayed (Abd el-Hamid), «Painted Wooden Stelae in the Cairo Museum», *RdE*, n.º 20, París, 1968.



FERNANDO ESTRADA LAZA es un arquitecto nacido en Barcelona que simultanea su profesión con su actividad como egiptólogo.

En 1974 ingresó como miembro efectivo en la Fondation Egyptologique Reine Elisabeth de Bruselas y pertenece, desde 1979, a la Egypt Exploration Society de Londres.

Desde 1994 es asesor científico de la Fundación Arqueológica Clos de Barcelona y arquitecto de la misión que, desde 1997, dicha fundación lleva a cabo en Meidum.

Es también, presidente de la Asociación para el Estudio del Antiguo Egipto (ASPAE), Fernando Estrada imparte clases sobre la civilización faraónica y la lengua jeroglífica de los antiguos egipcios.

Notas

[1] Palabra árabe que significa «banco», utilizada para designar a la mayoría de las tumbas menfitas por su similitud de forma con los asientos situados en el exterior de las viviendas. <<

[2] Inerkhau, el propietario del sepulcro, fue un jefe de equipo de los «Servidores en la Sede de la Verdad», los obreros que agrupados en cofradías religiosas excavaron las regias tumbas del Valle de los Reyes. <<

[3] Recientes estudios de la inscripción aventuran atribuir a los nombres de los autores una antigüedad mucho menor. Al Segundo Período Intermedio e, incluso, a la época saíta. <<

[4] Así eran llamados, en la lengua jeroglífica, los dibujantes y pintores. Pero a lo anterior se debe añadir una importante aclaración, ya que los auténticos escribas, los que sabían leer y escribir, siempre gozaron de un destacado estatus social, mientras que los artesanos (pintores y escultores), por muy hábiles que fuesen en su oficio, eran considerados simples obreros especializados. Es muy frecuente contemplar inscripciones bellamente ejecutadas, por estos últimos, en las que abundan faltas de ortografía elementales. Al no saber leer, confundían unos signos con otros de semejante diseño, pero cuyo significado no tenía nada que ver con el texto original facilitado por el verdadero escriba. <<

[5] Institución cultural, eminentemente religiosa, anexa y dependiente del templo al que pertenecía. Las *Casas de Vida* eran lugares de formación de los futuros escribas, pero también constituían las universidades de perfeccionamiento en las distintas disciplinas profesionales que la administración del estado demandaba. En las principales *Casas de Vida* se guardaban los escritos heredados del pasado, lo que las convertía en las más dotadas bibliotecas. <<

[6] Lo que no deja de ser un contrasentido, pero cargado de optimismo. Aunque admitiendo que la separación del cuerpo y el *ka* (la vida) significaba la muerte, la frase de «unirse al *ka*», equivalía a un reencuentro de las partes, a un renacimiento. <<

[7] Heliópolis, situada en la zona ocupada por el actual aeropuerto de El Cairo, fue uno de los más importantes centros religiosos y culturales desde las primeras dinastías. <<

[8] La *maat* resumía un amplio concepto que englobaba las ideas de verdad, justicia y equilibrio universal de todas las cosas. Era el orden jurídico y material que permitía la continuidad de la vida en contra del desorden representado por el caos. Se personificaba en una diosa, del mismo nombre, cuyo distintivo era una pluma de avestruz situada en su cabeza. <<

[9] En el antiguo Egipto no existió el casamiento tal y como lo entendemos nosotros. Ninguna ceremonia (civil o religiosa), ni tan siquiera un acta especial regulaba los «matrimonios», que se constituían de hecho por la simple convivencia en común de la pareja. Es a partir de esta convivencia cuando comenzaban las inscripciones en los censos y catastros oficiales, y tenía aplicación el derecho regulado por las leyes. <<

[10] Compuesto natural de carbonato, bicarbonato sódico y cloruro sódico que se recogía principalmente en el *uadi* Natrum y tenía múltiples aplicaciones. <<

[11] El nombre «Libro de los muertos», con el que el egiptólogo Richard Lepsius bautizó la primera edición moderna, no es del todo correcto. En realidad dicho libro, que en el Imperio Nuevo se denominó *Conjuros para salir a la luz del día*, era una recopilación ampliada y actualizada de los antiguos *Textos de los sarcófagos* del Reino Medio, que, a su vez, provenían de los llamados *Textos de las pirámides* del Reino Antiguo. <<

[12] En el hipogeo del hijo y sucesor de Ramsés II, Merenptah (KV 8), la escena aparece dos veces: una en la pared izquierda del pasadizo de entrada, en que Atum con forma antropomorfa y cabeza de carnero está junto al escarabajo Khepri en el interior del globo solar, y la otra, casi idéntica, se repite sobre el arquitrabe de la entrada a la tumba. En la tumba de Ramsés X (KV 18), a ambos lados del mismo grupo solar anterior, el faraón arrodillado ofrece un ojo *udjat* al sol como ofrenda de regeneración. <<

[13] Estas terminaciones de las palmas dieron lugar a la especie de cornisa, impropriamente denominada «gola egipcia», que desde los tiempos de Imhotep, y hasta la época grecorromana, sirvió de remate de coronación a los templos. <<

[14] En egiptología, se denominan así los protocolos reales que, ya en las dinastías tinitas (I y II dinastías), incluían, junto al nombre de Horus del rey, una fachada de palacio. <<

[15] El signo determinativo (en la escritura jeroglífica) del festival del *heb sed* consiste en dos tronos opuestos representativos de la realeza del Norte y del Sur, situados sobre una escudilla grabada y que significa «fiesta». <<

[16] Tura y Massara son dos localidades situadas a unos veinte kilómetros al sur de El Cairo. Son célebres por sus canteras de caliza blanca y muy fina. <<

[17] Palabra árabe que significa «lugar subterráneo», «sótano». En los *serdabs* de las mastabas menfitas se depositaban las estatuas que servían como soporte al *ka* del difunto. <<

[18] La escritura hierática es una forma simplificada de la jeroglífica. Por su rapidez de trazado fue utilizada, desde los primeros tiempos, para todo tipo de documentos y escritos excepto para textos lapidarios de tipo religioso en los que siempre fue de uso obligado la escritura jeroglífica. <<

[19] Sistema tradicional usado desde la primera dinastía para afianzar la permanencia en las dos partes de Egipto.

<<

[20] Smith, H. S., «Les catacombes des animaux sacrés», *Les Dossiers d'Archéologie*, n.º 146-147. <<

[21] Tutmés IV, dinastía XVIII. <<

[22] Como, presumiblemente, tampoco lo son las restantes, puesto que se puede ver marcada, en una fotografía de satélite y con plena nitidez, la apotema de la cara oeste. <<

[23] Equinoccios son las dos épocas anuales en que durante un día, del 20 al 21 de marzo (equinoccio de primavera) y del 22 al 23 de septiembre (equinoccio de otoño), el día es de idéntica duración a la noche, por hallarse el sol exactamente sobre el ecuador. <<

[24] En la zona de Guiza se producen unas neblinas matinales que, antes de disiparse totalmente, dejan huecos por los que la luz solar penetra formando haces de luz. Estas formas luminosas, más o menos cónicas, a cierta distancia se asemejan a un conjunto de fantásticas pirámides. <<

[25] El de la *apertura de la boca*, principalmente. Este rito fundamental era practicado (en un principio) en los talleres de escultura anexos a los templos. Destinado en su origen sólo a dioses y reyes, se extendió con el tiempo a las estatuas funerarias de todos aquellos que, por su nivel económico, pudiesen permitírselo. <<

[26] Gilbert, P. *et al.*, *Mélanges Mariette*, IFAO, 1961. <<

[27] La tumba de Mereruka, visir del rey Teti (VI dinastía) es la mastaba privada más grande de toda la necrópolis de Sakkara. Dispone de 32 salas, distribuidas en los tres espacios familiares que integran el sepulcro. <<

[28] *Ka*, 𐎧, signo D 28 de la lista de A. Gardiner. <<

[29] Existen, no obstante, contadas excepciones. La tumba de Pepiankh, perteneciente al Reino Antiguo, y las tebanas de Thuy y Amenemhopet, del Imperio Nuevo, dan al menos indicios del proceso de embalsamamiento. <<

[30] Reciben este nombre las figurillas que, en número variable, «respondían» (de ahí su nombre) por el muerto cuando éste era llamado por Osiris, para realizar los trabajos en el Más Allá. Estos trabajos (una especie de impuesto, que llamamos «corveas») consistían principalmente en transportar la arena del este al oeste y reparar los canales de ultratumba. Lo aconsejable era disponer de trescientos sesenta y cinco *ushebtys* (uno para cada día del año), a efectos de que no se cansasen ni protestasen, y de treinta y seis *ushebtys* capataces para poner orden en los turnos y evitar revueltas. En rigor, deberíamos poner *ushebtys* (plural del egipcio clásico). <<

[31] En la pared de la izquierda, en el sentido de la entrada, se representa la escena de «la pesada del corazón». Roy y su esposa Nebettauy están juntos, como comparecientes, al lado de Horus (en lugar de Thot o Anubis). Y lo más curioso: sus dos corazones (*ib*) y dos plumas (*maat*) figuran en los platillos de la balanza para ser pesados conjuntamente (Figura 34 b). <<

[32] El sistema utilizado para reproducir, en la pared y a gran tamaño, un dibujo hecho sobre papiro consistía en cuadrangular el dibujo que se quería reproducir y, a continuación, pintar en la pared otra cuadrícula (generalmente con tinta roja) con igual número de cuadros aunque mayores. Sólo bastaba ir dibujando en cada cuadro de la pared la parte del dibujo pequeño comprendida en el correspondiente cuadro del papiro. Cuantos más cuadros tuvieran las cuadrículas, mayor precisión tendría la copia final. <<

[33] *Óstraca* es el plural de la palabra griega *óstrakon*, y sirve para designar aquellos fragmentos de piedra caliza o de cerámica doméstica utilizados por los artesanos y sus alumnos como soporte barato para realizar sus bosquejos y apuntes. En Egipto la elaboración de hojas o rollos a partir de la planta del papiro, así como su recolección, constituyó un monopolio estatal. De hecho, el papiro fue un material de lujo destinado únicamente a escritos importantes y, desde luego, una considerable fuente de ingresos para el Estado. <<

[34] Manniche, L., *El arte egipcio*, Alianza, Madrid, 1994. <<

[35] El también llamado «cono tebano» (aunque ha aparecido pintado en otros lugares de Egipto) nace en el Imperio Nuevo como un ejemplo más del refinamiento de la moda imperante en esa época. Estaba formado (aunque no nos ha llegado ningún ejemplar) por una masa de grasa aromatizada con ungüentos, generalmente de importación. Según todos los indicios, el cono, colocado sobre las pelucas de hombres y mujeres, tenía una doble finalidad: la de actuar como un desodorante del olor corporal en el transcurso de las fiestas y, también, la de contribuir, a medida que se iba disolviendo por efecto del calor, a hacer más transparentes los vestidos de las damas con una finalidad de elegante erotismo. <<

[36] El fruto de la mandrágora era muy utilizado por los antiguos egipcios. Pero no para su consumo, como erróneamente se ha llegado a decir, ya que es venenoso. Era el aroma expelido lo que apetecía, en gran manera, a los egipcios a partir de su aparición durante el Imperio Nuevo. En todo lo relacionado con el antiguo erotismo, el sentido del olfato parece que privaba sobre los otros a la hora de la atracción sexual. Con sus raíces y frutos se preparaban pócimas medicinales y filtros amorosos. <<

[37] Estrada, F., *Los obreros de la muerte*, Planeta, 2001, p. 350. <<

[38] Forma que en las parras sólo es adoptada por las hojas, como en la tumba de Sennefer (TT 96), por citar un ejemplo conocido. <<

[39] En teoría, todas las tierras de Egipto eran propiedad del faraón. Pero, en la práctica, las diferentes parcelas afectadas por la irrigación se cedían a los arrendatarios que las trabajaban, los cuales estaban obligados a dar cuenta exacta del trigo recolectado, según las previsiones anuales de la crecida y de acuerdo con las mediciones de los agrimensores estatales. <<

[40] Nombre actual del antiguo poblado de los obreros del faraón, textualmente «El convento de la ciudad», situado en un *uadi* (antiguo cauce ya seco) de la montaña tebana al occidente de Tebas. <<

[41] Nefertum fue un dios niño. Es el sol Ra en su infancia y adolescencia. Según la doctrina menfita, era hijo de Ptah y Sekhmet. En época ptolemaica fue identificado con Horus niño. Su figuración más frecuente es la de un joven con una flor de loto sobre su cabeza. Una forma de llamar al loto fue, precisamente, *nefer* (bello); el nombre de Nefertum se forma con esta palabra y el signo *tm*, «estar completo» en el sentido de ser autosuficiente, en clara alusión a su asociación con Atum, el dios primigenio (forma de Ra) que «surgió de sí mismo». <<

[42] Franco, I., *Rites et croyances d'Éternité*, Pygmalion, París, 1993. <<

[43] Estrada, F., *Los obreros de la muerte*, Planeta, 2001, p. 236. <<

[44] Mathieu, B., «Que sont les Textes des Pyramides?», *Égypte. Afrique et Orient*, n.º 12, Aviñón, febrero de 1999. <<

[45] Nos referimos al grupo escultórico de Nofret y su esposo Rahotep (principio de la IV dinastía) que, descubierto en Meidum, conserva el Museo de El Cairo. <<

[46] En la lengua jeroglífica, el corazón se denominaba *ib*; pero también poseía otro sinónimo: *haty*, que significa «el principal», «el que está delante». <<

[47] Capart, J., *Thebes, la gloire d'un grand passé*, Fondation Égyptologique Reine Elisabeth, Bruselas, 1925. <<

[48] Se llaman así, en egiptología, los pequeños bloques profusamente decorados, calizos o de arenisca egipcia (gres), utilizados por Akhnatón en sus construcciones. Su reducido tamaño y peso los hacía muy manejables por una sola persona, con el consiguiente ahorro de tiempo. La palabra *talata*, en árabe, significa tres, y como cada tres de estos pequeños bloques equivalía en tamaño a uno de los usualmente utilizados, se convino en llamarlos *talatats*. <<

[49] Tras la muerte de Alejandro Magno (323 a. C.), un general y amigo del conquistador llamado Ptolomeo, hijo de Lagos, se convirtió en sátrapa de Egipto y luego se proclamó rey (305 a. C.). Del nombre del padre de este primer Ptolomeo (Lagos) deriva la denominación de «lágida» con que distinguimos a la dinastía. <<

[50] El primero construido por Nectanebo, en Dendera (xxx dinastía). <<

[51] El olíbano era el principal compuesto para elaboraciones más complejas de productos odoríferos usados en la cosmética de todos los períodos faraónicos, utilizándose también en el proceso de momificación más costoso. Recordemos aquel *graffiti*, escrito sobre el muro de la Casa del Sur de Sakkara, en el que el escriba Ahmés deseaba que sobre el templo de Djeser lloviese olíbano fresco. <<

[52] Wilkinson, R. H.: 1995, pág. 89. <<

[53] Wilkinson, Toby.: 2011, pág. 78. <<

[54] Castel, E.: 1999, pág. 339. <<

[55] Al igual que otros importantes templos del Egipto tardío, File fue oficialmente convertido en iglesia cristiana en el año 557, bajo el emperador Justiniano. Este enclave del sur egipcio fue el último santuario en el que se practicaron los antiguos ritos y donde se «entendió» por última vez la escritura jeroglífica. <<

[56] Uadi es-Sebua fue uno de los monumentos trasladados fuera de las aguas del embalse de la gran presa de Asuán (en los años sesenta del pasado siglo), durante la campaña internacional de la UNESCO para salvaguardar los templos de Nubia. <<

[57] Desroches Noblecourt, Ch., *Las ruinas de Nubia*, Destino, Barcelona, 1992. <<