

RECURSOS PARA MOSTRAR LO INVISIBLE. LA REALIDAD MÁS ALLÁ DE LA ÓPTICA EN LA PINTURA Y EN EL BAJORRELIEVE DEL ANTIGUO EGIPTO¹

SUSANA ALEGRE GARCÍA

Miembro de AEDE

RESUMEN:

La perspectiva, el sistema que generó la peculiar estética de las artes bidimensionales del antiguo Egipto, permitía la mezcla de proyecciones y generar imágenes en las que se combinan ángulos en planta (desde arriba) y en alzado (de perfil); o bien, lo representado aparece parcialmente desde un punto de vista frontal o lateral. Sin embargo, los recursos de la perspectiva no se restringieron a esta capacidad combinatoria, también hay que tener en cuenta que en su búsqueda de la realidad más esencial de lo representado, el arte egipcio generó múltiples artificios entre los que se encuentran los destinados a trascender la percepción óptica y adentrarse en lo invisible; recursos para hacer visible lo invisible.

En el presente artículo se hace un recorrido por los recursos que permitían a los artistas egipcios ir más allá de lo que óptimamente es accesible al ojo humano, que permitían sondear lo enterrado en una tumba o en un templo, lo oculto bajo una máscara o lo encerrado en el interior del vientre de una embarazada. Al realizar transparencias imposibles, traer hacia afuera lo que está oculto, mostrar en primer plano lo que podría quedar medio oculto en una superposición, al generar «globos» similares a los de los cómics, o al detener y hacer visibles las fases de las acciones, el arte egipcio fue más allá de la mera óptica y fue capaz de mostrar la realidad más profunda y esencial de lo representado.

PALABRAS CLAVE:

Arte, Perspectiva, Recursos estéticos, Iconografía.

¹ Este artículo es una ampliación de lo tratado en el Capítulo 22 (*Mostrar lo invisible*, pp. 299-310) de mi reciente publicación sobre la perspectiva egipcia y sus recursos: ALEGRE, S. *Arte en el antiguo Egipto. Claves para su interpretación*, Cuenca, 2013. Autor de los dibujos: José Luis López Fernández.

SUMMARY:

Aspectivity, the system that generated the peculiar aesthetic of two-dimensional art in ancient Egypt, allowed blending projections and generating images that combined angles in plan view (top to bottom) and raised view (profile). In other words, what is represented partially appears from a frontal or lateral point of view. However, the resources of aspectivity were not restricted to this ability to combine. It must also be kept in mind that in their search for the most essential reality of what was represented, Egyptian art generated many different artifices including those that aim to transcend optical perception and penetrate into what is invisible; resources that, in short, make visible what is invisible.

This article takes a look at all of the resources that allowed Egyptian artists to go beyond what is accessible to the human eye, and made it possible to fathom what was buried in a tomb or a temple, what was hidden behind a mask or tucked inside the womb of a pregnant woman. By creating impossible transparencies, bringing that which was hidden to the outside, showing what could remain half-hidden in a superposition to the forefront, generating «balloons» similar to those used in comics or freezing and making visible the phases of actions, Egyptian art went beyond mere optics and was able to show the deepest of reality and the essence of what was represented.

KEY WORDS:

Art, Aspectivity (or aspective), Aesthetic Resources, Iconography

El sistema que generó la peculiar estética del arte bidimensional egipcio se ha denominado *aspectiva*², debido a su capacidad para captar los elementos que componen una representación desde diversos puntos de vista o aspectos. De modo que en la pintura, en los relieves y en algunas formas de la joyería del antiguo Egipto, podemos encontrar una rica combinación de proyecciones: la imagen puede mostrarse mezclando ángulos en planta (desde arriba) y en alzado (de perfil); o bien lo representado aparece parcialmente desde un punto de vista frontal o lateral.

Las mezclas de proyecciones, características de la *aspectiva*, resultarían inaceptables y hasta aberrantes en el ámbito de la perspectiva lineal o caballera. Así que es lógico que para el espectador moderno, tan influenciado por la perspectiva lineal, la estética del arte egipcio pueda resultar un tanto desconcertante. No es raro, por ejemplo, que las imágenes pictóricas o relieves faraónicos puedan generar la sensación de que algunos elementos se encuentran como aplastados o que hasta desafían las leyes de la física. Pero estas impresiones únicamente se deben al profundo condicionamiento del espectador moderno a la perspectiva lineal. Ciertamente hay que ensalzar la *aspectiva* egipcia como un sistema extraordinario y muy complejo, que generó una estética altamente sofisticada y que conformó un lenguaje visual particular e inconfundible. Un sistema que dispuso de muchos recursos y que generó infinidad de artificios para poder captar la esencia de lo representado. Ese parece ser, de hecho, el desafío plástico fundamental al que se enfrentaron los artistas egipcios en sus pinturas y bajorrelieves: ahondar en lo característico para mostrar lo esencial.

² Sobre la aplicación de este término en egiptología ver BRUNNER-TRAUT, E., *Aspektive*, LÄ I, 1975, pp. 474-488.

No se trata de engaño óptico, muy al contrario, la perspectiva lo que buscaba era acceder a la realidad más profunda de lo representado y clarificar lo que podría resultar confuso. Y para conseguirlo, en sus pinturas y bajorrelieves fueron capaces de ir más allá de lo óptico, más allá de lo visible, penetrando incluso en lo invisible.

I. FALSAS TRANSPARENCIAS

El arte del antiguo Egipto utilizó el recurso de la transparencia; es decir, los artistas crearon procedimientos que les permitían generar la sensación de que algo representado resulta visible a través de otro elemento. Ya en el Imperio Antiguo se consiguieron transparencias tan notables como la utilizada en la mastaba de Ti al mostrar un rebaño cruzando una zona inundada, haciendo visibles las patas sumergidas de los animales y las piernas de los hombres que los azuzan (Fig. 1). Y son especialmente notorias las transparencias conseguidas en la pintura y relieve del Imperio Nuevo al mostrar el ropaje de moda en la época, con las capas y las telas plisadas dejando ver diversos grados de la piel de los individuos que las lucían (Fig.2). Aun-



Fig. 1. Rebaño cruzando zona inundada. Mastaba de Ti. Dinastía V. Saqqara. Foto: Víctor Rivas.

que se trata de interesantes recursos, extraordinariamente conseguidos en algunos casos, las transparencias forman parte de la óptica y estos procedimientos, de hecho, lo que hacen es plasmar una realidad visible y que forma parte de la percepción. Sin embargo, el arte egipcio también utilizó la «falsa transparencia», precisamente por estar el arte egipcio liberado del constreñimiento a las limitaciones de la óptica. Este recurso, consistente en mostrar lo que hay a través de lo no transparente, es lo que propongo denominar «falsas transparencias» o «secciones fingidas».



Fig. 2. Ramsés III luciendo ropas plisadas (KV11). Foto: Susana Alegre

Un magnífico ejemplo de falsa transparencia puede observarse en la mastaba de Qar³, en cuyos bajorrelieves se plasmó lo que parece ser el templo funerario de Pepi II (Fig. 3). La imagen permite visualizar las salas y los pasadizos, y hasta las zonas con diversas viandas almacenadas, así como elementos de mobiliario o recipientes cerámicos. El bajorrelieve, por tanto, muestra el interior del edificio, los distintos ámbitos que lo integran, lo que hay en sus estancias y hasta a los individuos que lo recorren de modo ceremonial. La iconografía, utilizando la falsa transparencia o fingiendo una especie de sección, hace visible la planta interna de la construcción y muestra lo que encierran los opacos muros. El artificio plástico, en definitiva, consigue así mostrar lo invisible y adentrarse en lo inaccesible.

³ PORTER, B. MOSS, R.L.B., *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings. Memphis III: Abu Rawash to Abusir*, Oxford, 1994, pp. 184-185.

En una presentación conservada en el Libro de los Muertos de Nebqed (Fig.4), aunque con una cronología muy distante de la mostrada en la tumba de Qar, también se puede observar el mismo recurso plástico. La escena muestra parte del cortejo fúnebre, el llanto de la viuda ante la entrada de la capilla de la tumba y la celebración ahí del ritual de Apertura de la Boca. Pero la representación también nos muestra el pozo que se adentra bajo la superficie y se hunde hasta la cámara funeraria donde se representó a la momia de Nebqed, rodeada de los objetos del ajuar que la acompañan en su eterno descanso. Incluso fue representado el *ba* del fallecido, con cabeza humana y cuerpo de ave volando por la profunda cavidad en el terreno.

Evidentemente esta representación en sección que ofrece el Papiro Nebqed no es un conjunto visualmente factible, ya que para conseguir esta percepción óptica se tendría que realizar un gigantesco corte en el terreno que partiera la tumba por la mitad y la tierra de la necrópolis hasta las profundidades; o, más imposible todavía, que el terreno donde se excavó la tumba se tornara transparente. De modo que quien realizó esta representación no plasmó una experiencia visual, ya que esa experiencia no puede darse en ninguna circunstancia. Su objetivo iconográfico era mostrar la realidad esencial más allá de lo sensorial; es decir, plasmar aquello que efectivamente existe pero que se encuentra más allá de lo que puede ser percibido por los sentidos. Desde la superficie no son visibles el pozo, la tumba, el sarcófago... aunque son realidades que están ahí. Pero lo más magnífico es que en la iconografía se puede incorporar lo que se cree o se desea que pueda haber, e incluso integrar entidades como el *ba* (invisible por su naturaleza a la mirada humana) o el momento intangible en que una iluminación reactiva la existencia. El arte, en definitiva, le otorgó visibilidad; y con ello, a nivel mágico, también le confirió realidad y eternidad.



Fig. 3. Representación del templo funerario de Pepi II. Tumba de Qar. Guiza. Dinastía VI (G7101).

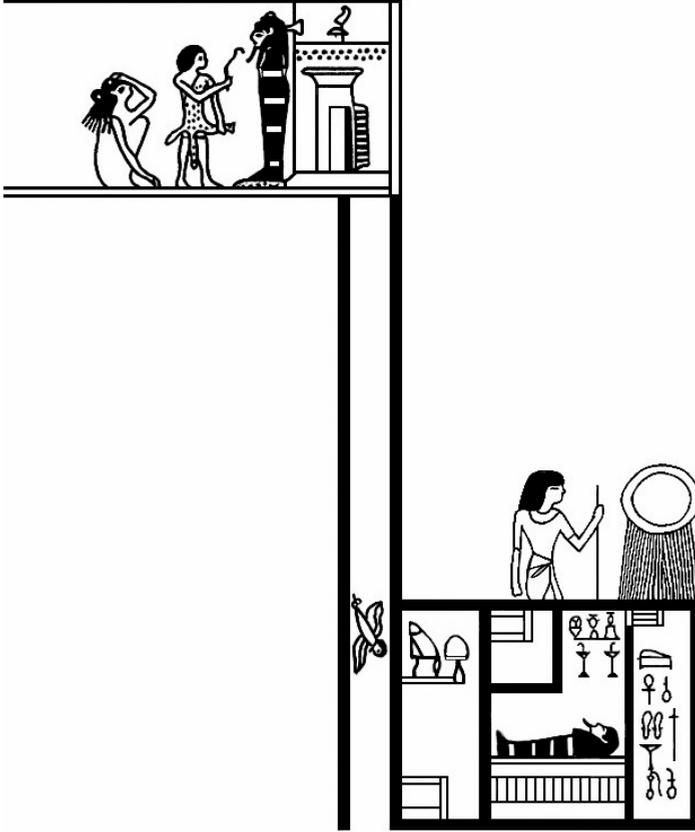


Fig. 4. Escena del Libro de los Muertos de Nebqed. Dinastía XVIII. Museo del Louvre. Louvre (N 3068).

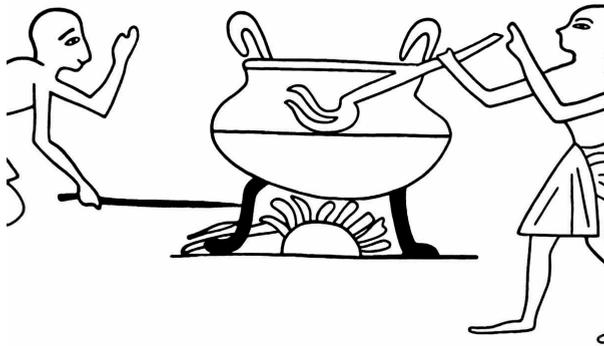


Fig. 5. Olla en la tumba de Ramsés III (KV11).

La tumba de Ramsés III en el Valle de los Reyes ofrece también un buen ejemplo de la capacidad del arte egipcio en lo que respecta a trascender la experiencia visual. Se trata de la representación de una olla en la que se hace perfectamente visible que existe un contenido que se está calentando al fuego, e incluso puede verse el instrumento utilizado para remover ese contenido (Fig. 5). Desde luego es evidente que el deseo del artista no era representar una gran olla de vidrio transparente o la fabulosa imagen de un puchero partido en sección y del que asombrosamente no se derrama el contenido. La naturaleza de la imagen responde al efecto plástico de falsa transparencia o de sección fingida, que permite mostrar lo que de otro modo habría sido imposible ver, y que, al hacerlo, enfatiza que hay un contenido cociéndose en el interior.

En lo que respecta al recurso de la falsa transparencia o sección fingida puede que uno de sus más llamativos ejemplos sea el mostrado en un ostracón conservado en el museo de El Cairo, que muestra lo que parece una deidad, quizá Nut o Hathor, claramente en gestación: dentro del vientre puede verse el vástago acogido en su interior (Fig. 6)⁴. El niño incluso se representó con el gesto tradicional de llevarse el dedo a la boca, tan característico e identificador de la iconografía alusiva a la infancia en el arte egipcio.

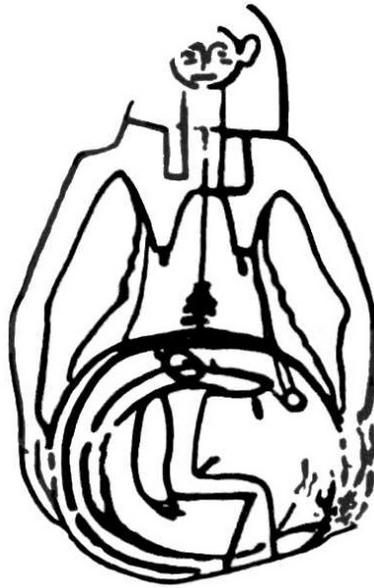


Fig. 6. Ostracón con representación de Nut embarazada localizado en el Valle de los Reyes. Imperio Nuevo. Museo de El Cairo (CGC 25074)

⁴ Ver en DARESSY, M.G., *Catalogue général des antiquités égyptiennes, Ostraca: Nos. 25001-25385*, 1901, PL.15 n°25075)

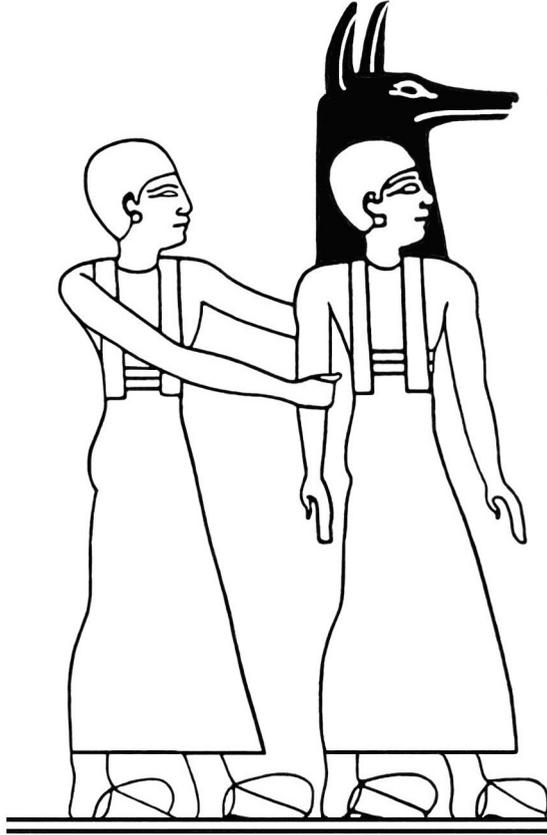


Fig. 7. Sacerdote portando máscara ritual.
Templo de Dendera. Época Ptolemaica.

En la Época Ptolemaica seguía vigente la falsa transparencia y de ello da testimonio la representación en el templo de Dendera de un sacerdote que porta una máscara ritual⁵. Pero a pesar de lucir este objeto el bajorrelieve muestra la cabeza y el rostro del individuo (Fig. 7). Lo cierto es que el arte egipcio en muchas ocasiones plasmó a deidades con cabeza de cánido, siendo, por ejemplo, un aspecto distintivo del dios Anubis. La posibilidad de trascender la experiencia visual, en este caso, permite clarificar que no nos encontramos ante la imagen de una divinidad, sino que, de manera inconfundible, la iconografía narra que se trata de un sacerdote que porta una máscara. De modo que hacer visible lo invisible, elimina aquí la posibilidad de equívoco y permite captar con concreción la auténtica realidad de lo representado.

⁵ Ver en MARIETTE, A. *Denderah, description générale du grand temple de cette ville*, Paris, 1873, v. IV, Pl. 31.

II. TRAER HACIA AFUERA Y ENCIMA

A la hora de mostrar lo oculto y para dar realidad en el arte a lo que queda escondido, los artistas del antiguo Egipto contaban con un recurso que puede resultar desconcertante ante los ojos del espectador actual, pues consiste en traer hacia afuera lo que está en el interior y, además, generalmente colocarlo encima. Así, representando encima lo que está dentro, los artistas egipcios podían desvelar ante la mirada y ante la propia magia del arte, lo que de otro modo habría sido tan invisible como mágicamente inexistente. No se trata de formular una sección como en el Papiro Nebqed (Fig. 4) o en la representación en la tumba de Qar (Fig. 3); de lo que se trata es de un auténtico código visual y de una convención plástica enormemente efectiva.

Un magnífico ejemplo de este recurso puede observarse en la tumba de Rekhmire, al representar una hilera de hombres que cargan con cofres (Fig. 8). Se trata de una imagen de temática tradicional y de historia milenaria en la imaginería egipcia, pero en esta ocasión fue dotada de un atractivo especial: el contenido de los cofres cerrados, a hombros de sus portadores, se hace visible. Gracias a ello podemos ver un espejo y un collar, así como distintos recipientes y mazas. Obviamente el objetivo era plasmar de manera inequívoca lo que un grupo de portadores acarrea para el disfrute eterno del difunto Rekhmire, y para conseguirlo se utilizó un recurso tan ingenioso como eficaz: traer hacia afuera y encima lo que se encuentra en el interior. Al hacer visible lo invisible, el artista dio realidad y notoriedad a lo oculto, haciendo inequívoca su presencia y hasta ofreciendo detalles de lo invisible⁶.

El mismo recurso puede observarse en el Templo de Millones de Años de Hatshepsut en Deir el-Bahari, al narrar la expedición al país de Punt y mostrar las riquezas que desde allí fueron trasladadas hasta Egipto. En esta ocasión observamos un cofre que permanece cerrado (Fig. 9), pero debido al recurso iconográfico de hacer visible lo invisible se posibilita que conozcamos con detalle el contenido, de ahí que podamos saber que se encuentra integrado por diversos collares, un hacha, un puñal y lingotes en forma de anilla.

En el Libro de los Muertos de Nebqed, al mostrar la momia del personaje colocada encima del sarcófago (Fig. 4), volvemos a encontrarnos con el mismo recurso. Aunque traída hacia fuera y colocada encima a nivel iconográfico, a nivel de semántica visual la lectura sería que la momia, en realidad, se encuentra dentro del sarcófago.

⁶ ¿Qué podrían haber hecho artistas como Rafael o Leonardo da Vinci si alguien les hubiera propuesto representar un collar situado dentro de un joyero de madera y con la tapa cerrada? ¿Qué habrían podido hacer estos artistas para representar ese collar? Pues realmente parece que el reto podría haber sido imposible en los límites más canónicos de la perspectiva lineal y en sus parámetros ópticos. Sin embargo, el lenguaje de la perspectiva sí hacía posible mostrar por el arte ese collar y desvelar sin conflictos esa realidad oculta.

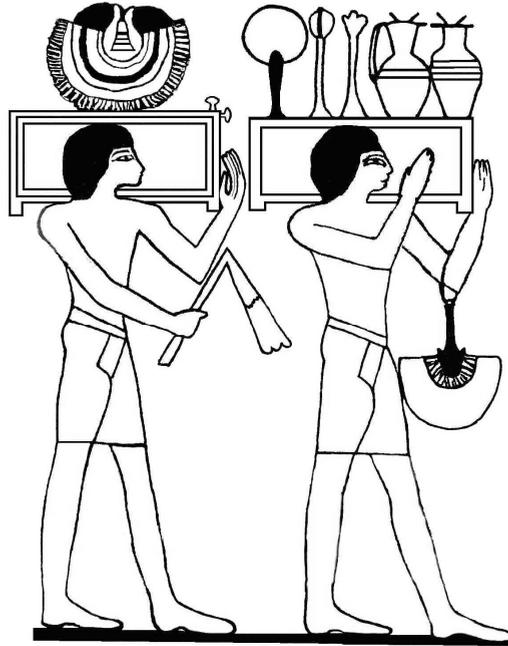


Fig. 8. Porteadores de cofres en la tumba de Rekhmire (TT 100). *Dinastía XVIII*.

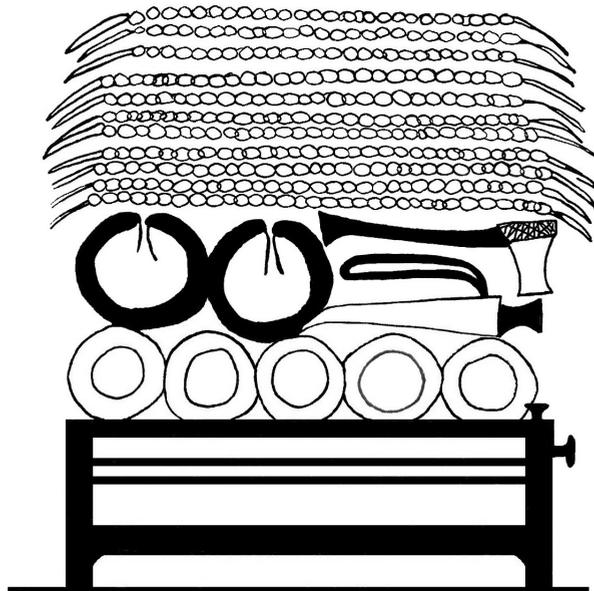


Fig. 9. Cofre. Templo de Hatshepsut en Deir el-Bahari. *Dinastía XVIII*.

III. TRAER A PRIMER PLANO

La posibilidad de hacer visible lo invisible contó con otro artificio muy útil e importante en la plástica egipcia: traer a primer plano lo que podría quedar oculto, y así hacer visible o facilitar que sea más visible lo que quedaría completamente oculto o medio oculto debido a una superposición. Un buen ejemplo de ello puede observarse en la representación de un asno cargado con alforjas que se conserva en la tumba de Ptahhotep (Fig. 10). En este caso se puede observar la carga que queda en primer plano, pero también la que quedaría colgada del otro lado del cuerpo del animal y, por tanto, oculta. Idéntico recurso puede apreciarse en la representación de otro asno igualmente cargado con alforjas en un fragmento mural de la tumba de Iti, conservado en el Museo Egipcio de Turín (Fig. 11)⁷. El recurso utilizado en las Figs. 10 y 11 fue elegido por los artistas que realizaron estas obras para evidenciar que los animales van cargados con alforjas cayendo a cada lado de su lomo, mostrando también en estos casos la carga que, teóricamente, quedaría fuera del ámbito de la visión. Traer a primer plano la alforja que quedaría oculta o parcialmente oculta por la superposición del cuerpo del burrito, dota al artista de la capacidad de desafiar lo óptico e incidir en la realidad más allá de lo visual.

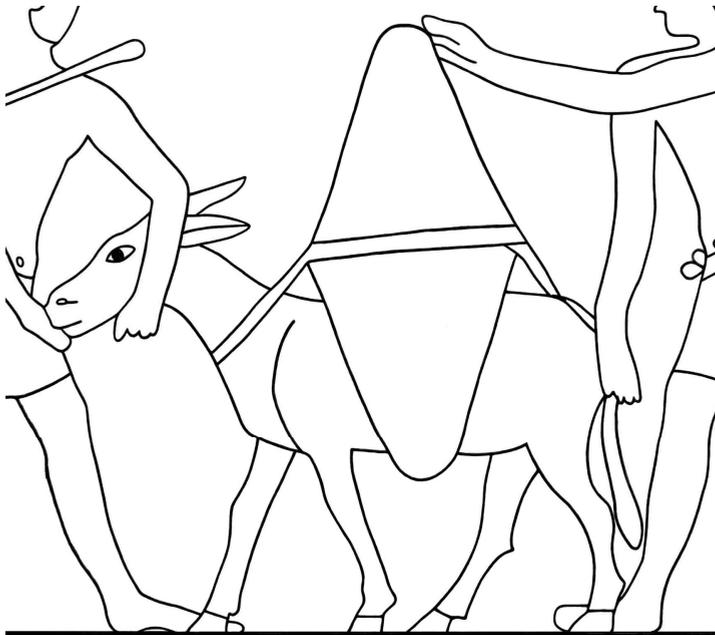


Fig. 10. Tumba de Ptahhotep. Saqqara. Dinastía V.

⁷ S.14354/15 en VASSILIKA E., *Les chefs-d'oeuvre du Museo Egizio de Turin*, Turin, 2009, pp. 20-23.

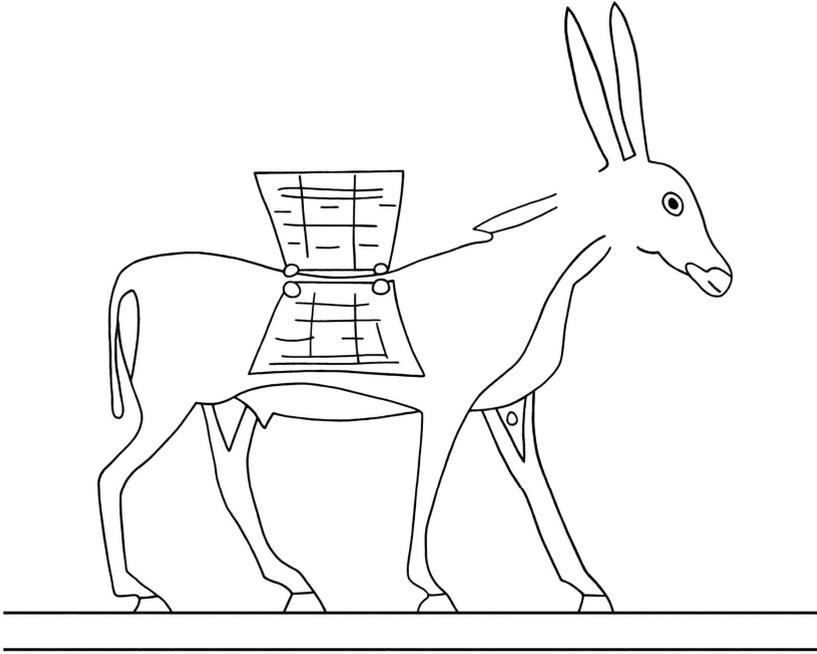


Fig. 11. Fragmento de pintura mural procedente de la tumba de Iti. Gebelein. Dinastía XI?. Museo Egipcio de Turín.

Traer algunas partes de objetos a primer plano, ya sean alforjas o cualquier elemento, es únicamente una faceta de las múltiples posibilidades que tiene este recurso. Su aplicación fue muy usual y es fácil encontrarlo cuando las artes bidimensionales egipcias muestran a grupos de personas o animales, intentando así clarificar a cada uno de los sujetos y eludiendo las superposiciones o los planos. Un ejemplo de ello podemos observarlo en la tumba de Minnakht, que muestra a unas plañideras (Fig. 12). Algunas de las mujeres se representaron en el registro principal y otras tres sobre un subregistro. Se trata de una típica perspectiva en altura⁸, planteada en este caso con un subregistro como elemento organizador. Si contemplamos la pintura desde el punto de vista de la perspectiva lineal podría parecer que las mujeres sobre el subregistro flotan de un modo extraño, como subidas en una mágica alfombra voladora. Pero eso nada tiene que ver con el lenguaje del arte egipcio, ni con lo que el artista egipcio quería expresar, ni con lo que un espectador egipcio podría decodificar con su mirada. Lo cierto es que esta manera de mostrar a las plañideras indicaba que las mujeres sobre el registro principal y ocupando la parte baja de la escena son las más cercanas; y las situadas sobre el subregistro, ocupando una zona más

⁸ Sobre la perspectiva en altura, con o sin subregistros, así como sus características y variantes ver ALEGRE, S. *op. cit.*, pp. 215 y siguientes.

próxima al margen superior, se encuentran más lejos. Por tanto, la plañidera que se muestra de pie y las mujeres sobre el registro inferior, ocupan un teórico primer plano; las otras tres se localizarían en un supuesto segundo plano, aunque en realidad han sido traídas a primer plano. Y traerlas a primer plano, de hecho, permite que se pueda ver a las plañideras de un modo completo y sin que ninguna de las partes de su imagen quede oculta. Traerlas a primer plano, por tanto, hace que sean completamente visibles; en definitiva, se consigue dar visibilidad a lo que podría ser invisible o entrañar alguna dificultad en su visualización⁹.

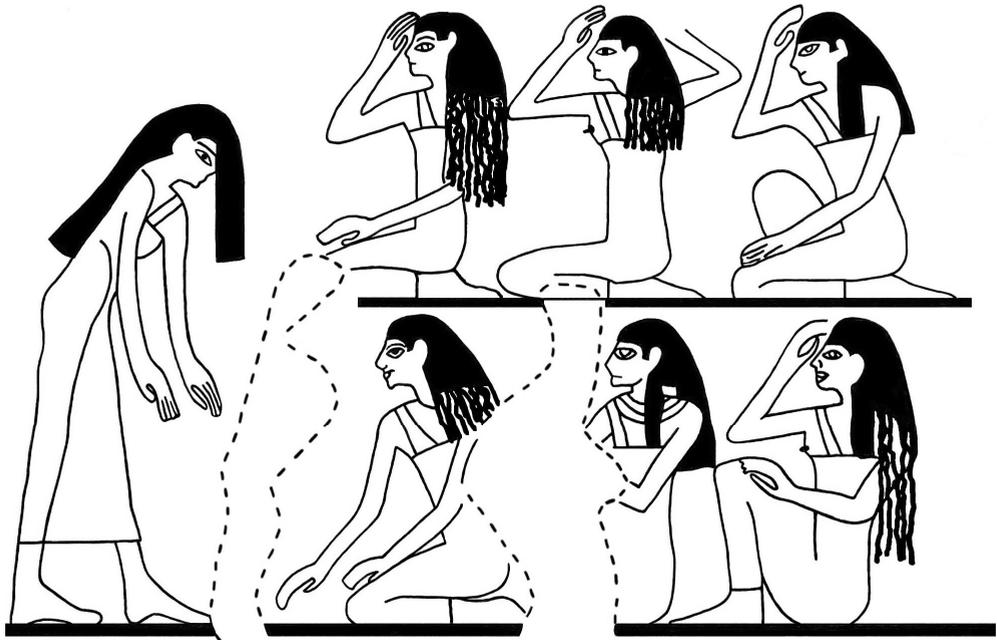


Fig. 12. Plañideras. Tumba de Minnakht (TT87). Dinastía XVIII.

También se estructura mediante perspectiva en altura, aunque esta vez sin subregistros, la imagen conservada en un fragmento mural que muestra a unos orantes en un fragmento mural de la tumba de Nebamón conservado en el British Museum (Fig. 13). Los hombres se plasman aquí con las rodillas en tierra y los cuerpos en

⁹ Las plañideras de la tumba de Minnakht conforman un tipo de grupo muy diferente al que puede observarse en las célebres plañideras conservadas en la tumba de Ramose, que ciertamente se encuentran superpuestas aunque también dispuestas en una perspectiva en altura. Pero además en el caso de la tumba de Ramose (TT55) el pintor no solo elevó a las mujeres más lejanas, también las mostró más grandes, precisamente para hacerlas más visibles. Con este procedimiento, agrandando algunos de los personajes, también se les dota de mayor visibilidad.

reverencia, con las cabezas bajas y próximas al suelo. Si observamos la escena con una mirada contaminada por los artificios de la perspectiva lineal podemos tener la sensación de que los tres orantes se encuentran extrañamente situados uno encima del otro, como realizando una especie de ejercicio circense. Pero si recurrimos al código que realmente produjo esa imagen, es decir, si desciframos lo que vemos utilizando el lenguaje propio de la perspectiva en altura, se hace evidente que el individuo que se encuentra abajo es el más próximo y el que se encuentra arriba es el que está más lejos. Además, la sutil superposición sugiere una muy leve distancia entre ellos, lo que podemos interpretar tridimensionalmente como si los hombres se encontraran situados uno junto al otro y alineados en el suelo, ocupando planos distintos en la distancia. De modo que en esta perspectiva en altura lo que hace es traer a primer plano a cada uno de los individuos y eliminar las superposiciones de un modo casi total. De este modo se hacen más plenamente visibles cada uno de los orantes.

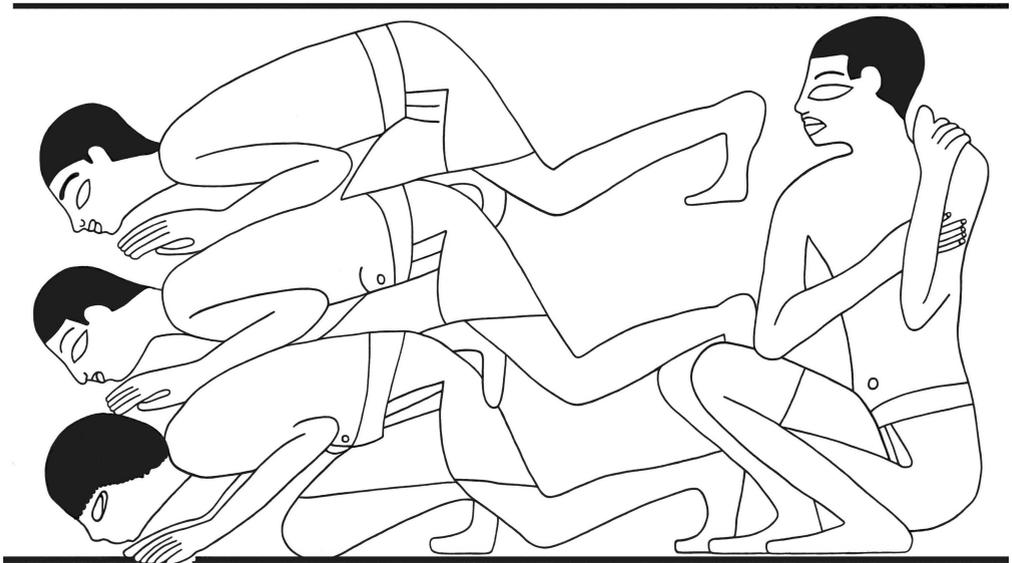


Fig. 13. Orantes en un fragmento mural conservado en el British Museum.
Tumba de Nebamón. Dinastía XVIII (EA 37978).

IV. VISUALIZAR MEDIANTE SUPERPOSICIÓN

Las escenas que muestran elementos sumergidos debajo del agua son un contexto en el que se utilizó recurrentemente el recurso de visualizar mediante superposición. Pero se trata de escenas en las que no se utiliza la transparencia en el sentido estricto, pues lo que se representa no se pretende plasmar visto a través del elemento líquido. Por el contrario, se trata de representaciones en las que una línea horizontal

separa lo que queda por encima y por debajo del agua, y en las que se suele sugerir la idea de inmersión utilizando el recurso de pintar con un fondo de color azul aquello que se encuentra dentro del agua, lo que se puede complementar con algún elemento zigzagueante que aluda al signo ; redundando así en la noción de agua. No se trata de transparencias, se trata de hacer visible y nítido lo que visualmente es complejo para la percepción por el hecho de situarse en las generalmente turbias aguas del Nilo y, a la vez, de algún modo, traerlo a primer plano. De hecho, el aspecto del recurso de visualizar mediante superposición para clarificar o dar visibilidad a lo invisible resulta muy similar estéticamente a la falsa transparencia y casi es equiparable con el recurso de traer a primer plano. En realidad, el uso de la superposición podría ser presentado como un matiz o variación, quizá simbiosis, de estos dos recursos.



Fig. 14. Escena de pescadores y mundo subacuático. Mastaba de Mereruka. Dinastía VI. Saqqara. Foto: Antonio Lobo

Un buen ejemplo de este recurso podemos observarlo en la tumba de Mereruka¹⁰, donde se representa una escena en la que se captaron diversas actividades des-

¹⁰ Hay que tener en cuenta que el hecho de que la policromía únicamente se conserve de forma parcial ha hecho desaparecer multitud de detalles, además estas ausencias desfiguran el efecto final y de conjunto de estos bajorrelieves.

arrolladas por unos pescadores (Fig. 14). Y justo bajo las barcas, bajo el agua, se muestra una variedad de capullos y flores de loto, así como peces y dispositivos listos para capturarlos. Incluso hay algunas ánades picoteando el fondo, en una actitud que parece un tanto anacrónica. Pero a diferencia de la sensacional transparencia en la tumba de Ti (Fig. 1), aquí el modo de representar la escena subacuática no parece pretender un efecto de transparencia. Aquí lo sumergido es perfectamente perceptible y no lo observamos a través del agua, sino como superponiéndose a ella.



Fig. 15. Fragmento mural. Tumba de Nebamón. Dinastía XVIII.
British Museum (EA 37977). Foto: Susana Alegre.

Del mismo modo que visualizar mediante superposición era un recurso muy presente en los bajorrelieves del Imperio Antiguo, también se encuentra de manera recurrente en el arte bidimensional del Imperio Nuevo. En uno de los más bellos fragmentos murales conservados en el British Museum se muestra a Nebamón cazando aves subido en una pequeña barca de papiro (Fig. 15). La conservación de la policromía evidencia aquí con claridad que el entorno subacuático se representó como un fondo pintado de azul en el que se trazaron zigzags, pero sin que esos zig-

zags afecten a los peces y flores situados bajo el agua (Fig. 16). De hecho, la sensación conseguida es que los peces no los vemos a través del agua, más bien parecen superpuestos a la zigzagueante superficie azul. De este modo, el mundo subacuático se hace nítido ante la mirada, sin interferencia alguna. La superposición, por lo tanto, consigue clarificar o dar visibilidad a lo que de otro modo habría sido verdaderamente complicado percibir. El efecto plástico, en definitiva, abre una ventana nítida en la que se eluden las distorsiones.



Fig. 16. Detalle de fragmento mural. Tumba de Nebamón. Dinastía XVIII.
British Museum (EA 37977). Foto: Susana Alegre.

V. «GLOBO» CLARIFICADOR

En un bajorrelieve de la mastaba de Ti puede observarse a un carpintero realizando su trabajo, y a su alrededor, como flotando, se representaron objetos propios de su oficio (Fig. 17). La imagen recuerda los globos o bocadillos de los cómics, donde por convención se colocan los diálogos o los pensamientos de los protagonistas de las historietas. Ciertamente algo similar hacía el arte bidimensional egipcio

miles de años antes, integrando los jeroglíficos para plasmar en algunos casos los diálogos entre los personajes representados y dando así plasmación visual a una realidad auditiva; sin embargo, lo mostrado en la mastaba de Ti no es un diálogo, se trata sencillamente de herramientas propias del oficio del artesano y ayudan a identificar la actividad que se realiza. Es como en un globo o bocadillo de cómic, aunque sin palabras y sin delimitación (no hay ninguna forma que lo enmarque), pero que ayuda a indicar y complementar la narrativa, permitiendo una mejor identificación de lo que sucede. Mediante este «globo», de hecho, se hacen visibles herramientas que no aparecen en este contexto escénico en las manos del artesano; generando así una especie de extensión narrativa (aludiendo a lo que no se representa de modo directo). A nivel mágico, además, la imagen propiciaría que teóricamente el carpintero pudiera contar con esas herramientas de forma inequívoca cuando en un momento indeterminado pudiera necesitarlas.



Fig. 17. Carpintero en la tumba de Ti. Dinastía V. Saqqara.



Fig. 18. Zapatero y sus herramientas. Tumba de Rekhmire (TT100). Dinastía XVIII.

El recurso que hemos visto en la mastaba de Ti fue muy exitoso en todas las épocas del arte egipcio y podemos encontrarlo de un modo bastante recurrente. Por ejemplo, cerca de mil años después de la muerte de Ti, en la tumba de Rekhmire (Dinastía XVIII), se mostró de un modo muy similar a un zapatero en plena tarea. A su alrededor, ligeramente elevados y como desafiando las leyes de la gravedad, se encuentran diversos utensilios esenciales para el desarrollo de sus quehaceres (Fig. 18).

VI. EFECTO VIBRACIÓN O ESTROBOSCÓPICO

Debido al interés por captar un mundo vivo y activo, en movimiento, en el arte del antiguo Egipto es habitual que tanto a los seres humanos como a los animales se les muestre en posturas ágiles, con extremidades que se estiran y con músculos en tensión. Ciertamente el arte faraónico fue capaz de plasmar de forma magnífica a personas saltando, bailando, corriendo o luchando; así como a leones en plena carrera, caballos al galope, gacelas huyendo entre dunas o pájaros volando en picado. En definitiva, los artistas egipcios fueron capaces de captar un instante de la acción, incluso la más trepidante, deteniendo los gestos para que a través de ellos se sugiera, de modo verosímil, la sensación de desplazamiento o, al menos, de inminente movimiento.

Pero además de recurrir a lo gestual, el arte del antiguo Egipto utilizó muchos recursos para dinamizar sus creaciones y para captar el movimiento de lo representado¹¹. Entre estos recursos uno de los más sorprendentes y sofisticados es el que podemos denominar efecto de vibración o estroboscópico, que consiste en mostrar los distintos procesos o tiempos de una misma acción en una misma imagen. Es como si se fracturaran los instantes o los gestos de un acontecimiento, multiplicándolos o descomponiéndolos en sus distintas fases, y a la vez deteniéndolos ante la mirada. De este modo se capta y se hace visible lo que se produce de una forma veloz, vibrante o apenas perceptible, y además se consigue mostrar manteniendo la sensación visual de dinamismo.

Un buen ejemplo de efecto de vibración podemos encontrarlo en la tónica representación que plasma a caballos que galopan tirando de un carro. El animal que queda en primer plano muchas veces prácticamente oculta al que queda en segundo plano, pero en la representación de las patas sí se suele hacer más visible la presencia del segundo animal (Fig. 19). Lo que sucede es que las patas de cada caballo se encuentran representadas en distintos momentos en el proceso del galope, de un modo secuencial, lo que consigue un efecto de movimiento continuado, como si el artista pudiera diseccionar los fotogramas del proceso de la acción y superponerlos en una sola imagen. Se trata de crear una ilusión estroboscópica que subraya el desplazamiento y la acción, y que tiene la capacidad de detener las distintas sensaciones ópticas implícitas en un movimiento. De hecho es el mismo recurso utilizado miles de años después por el pintor Marcel Duchamp en su célebre *Desnudo bajando por una escalera*¹².

Una temática en la que de manera reiterada se encuentra el efecto de vibración es en las imágenes que muestran a individuos sosteniendo con sus manos a animales como ánades u otras aves. El aleteo, la lucha por escapar, se captó superponiendo las figuras en instantes distintos de la acción. Es el caso de la imagen que muestra a Nebamón de cacería, representado manteniendo el equilibrio sobre la barca mientras atrapa con su mano unas garzas que aletean, que se sacuden luchando por escapar, que se agitan o «vibran» con cierta desesperación (Figs. 15 y 20). Esta reiterada superposición de figuras consigue subrayar la intensidad del instante, el movimiento, e, incluso, el patetismo.

¹¹ El arte egipcio estuvo bien surtido de infinidad de recursos para dotar a sus obras de ritmo y dinamismo. Sobre estos aspectos de la plástica egipcia ver ALEGRE, S. *op. cit.*, pp.245-268.

¹² Obra pintada por el pintor en 1912 y que se considera una de las obras más audaces de las primeras vanguardias del siglo XX. Es una obra a medio camino entre el futurismo, el dadaísmo y el cubismo, en la que la multiplicación de las formas sugiere una sensación de movimiento nunca vista en el arte; al menos desde tiempos faraónicos.

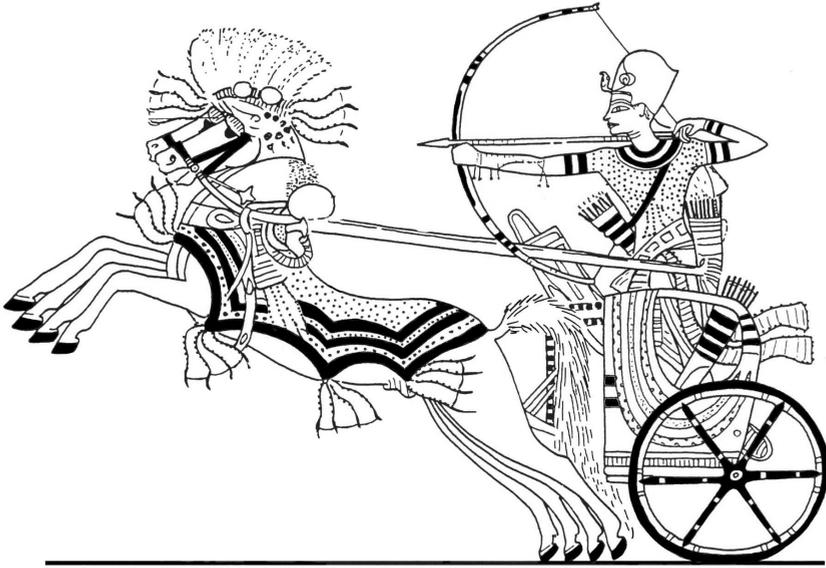


Fig. 19. Tutankhamón sobre un carro de caballos lanzando flechas con su arco. Imagen en uno de los cofres localizados en el interior de la tumba del rey en el Valle de los Reyes. Museo de El Cairo. Dinastía XVIII.

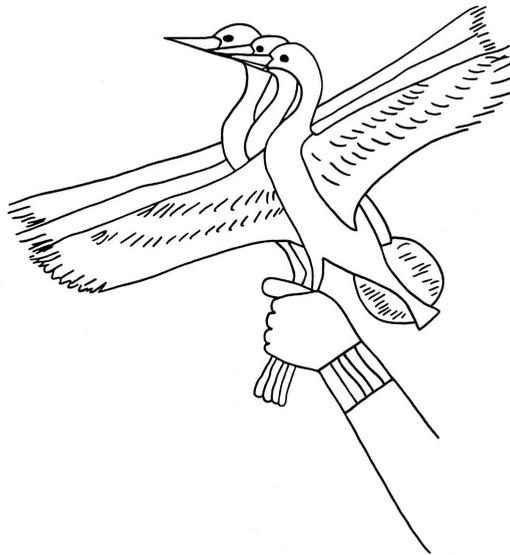


Fig. 20. Detalle de un fragmento mural de la tumba de Nebamón. Dinastía XVIII. British Museum.

En una de las viñetas del Papiro Hunefer, en el contexto del ritual funerario de la Apertura de la Boca, se mostró a uno de los hombres sosteniendo un recipiente de libaciones, cuyo perfil aparece repetido en varias ocasiones (Fig. 21). Es claramente el mismo objeto mostrado en instantes sucesivos, indicando un movimiento de balanceo que podía realizar el individuo con los brazos, posiblemente desplazándolos de arriba hacia abajo, o de abajo hacia arriba. De modo que quien realizó esta pintura sobre papiro no solo deseó plasmar esta fase del ritual, además tuvo la pretensión de subrayar el detalle de que el recipiente utilizado en este acontecimiento era movido de esa manera. También en la azuela sostenida por el otro individuo, un objeto tan característico en el ámbito de la Apertura de la Boca, se aprecia un doble perfil. Ello implica nuevamente el uso de un efecto de vibración, aunque menos agudizado que en el caso del recipiente.

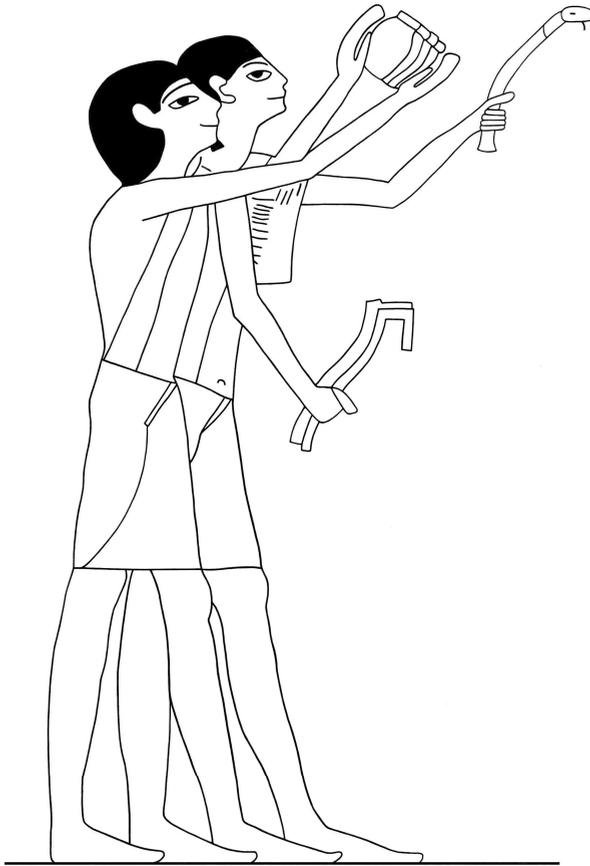


Fig. 21. Sacerdotes realizando un ritual.
Papiro Hunefer. Dinastía XIX. British Museum (EA9901).

Un sorprendente efecto estroboscópico fue plasmado en la tumba de Rekhmiré al mostrar tres figuras superpuestas en adoración, aunque lo cierto es que parece evidente que se trata del mismo personaje repetido en tres instantes propios de la acción de orar: el hombre eleva los brazos apoyándose en una rodilla, luego abalanza levemente el cuerpo hacia delante, para terminar postrándose completamente hasta llegar a reposar la barbilla en el suelo (Fig. 22). O quizá a la inversa: el hombre con la barbilla en tierra podría estar elevando poco a poco su cuerpo para terminar con la rodilla en tierra y los brazos elevados. Sea como sea, el artista egipcio fue capaz de mostrar tres momentos en el proceso de la oración o de la súplica, deteniendo los fotogramas de la gestualidad implícita al proceso y llamando además la atención sobre tan intenso gesto.

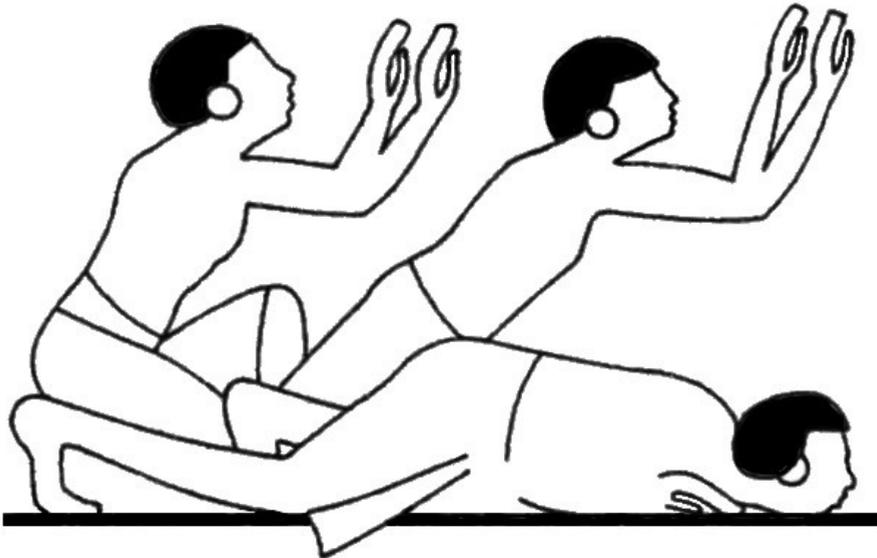


Fig. 22. Orantes en la tumba de Rekhmire (TT100). Dinastía XVIII.

De modo que el arte egipcio mediante el efecto de vibración o estroboscópico fue capaz de subrayar y hacer visibles las fracciones de un movimiento; algo que, obviamente, queda más allá de las posibilidades ópticas, aunque tiene mucho que ver con el fenómeno que acontece en la mirada humana al observar algo que se mueve de un modo tan veloz que es imposible fijarlo. Pero el arte egipcio no se mantuvo al margen de este reto y, efectivamente, consiguió fijar visualmente las fases del movimiento. En definitiva, los artistas egipcios contaban con recursos, de gran éxito y milenarios en su cronología, que les permitieron captar las sensaciones más sutiles y las facetas más invisibles de los actos, mostrando así aquello que constituye la realidad intrínseca y más profundamente definitoria de ciertas acciones.

VII. CONFLUENCIA DE TIEMPOS

Los artistas egipcios, como los artistas de todas las épocas y estilos, se enfrentaron a la difícil disyuntiva de tener que decidir qué tiempo deseaban captar en sus obras. Ya fuera narrando un proceso largo y mostrando distintos episodios de una actividad, o al captar un instante o un acontecimiento anecdótico, el tiempo era fundamental. También en las imágenes más solemnes de la imaginería egipcia, el tiempo fue un elemento muy relevante. Ello puede observarse, por ejemplo, en las representaciones de Juicio Supremo al que supuestamente debían someterse los individuos para acceder al Más Allá. La temática esencial de estas obras, que ilustran el Capítulo 125 del Libro de los Muertos, es siempre la misma: el pesaje en una balanza del corazón o conciencia del difunto, que debe alcanzar el difícil equilibrio con una pluma o figurilla que representa a Maat. Este juicio se celebra bajo la supervisión de diversos dioses, destacando generalmente la presencia de Osiris como deidad que debe acoger en el reino de la eternidad a los que superan positivamente el pesaje o *psicostasia*. En lo que respecta a la actitud del difunto es habitual que aparezca entrando en la sala del pesaje y saludando con cortesía a divinidades como Maat (Fig. 23). Se trata de instantes anteriores al pesaje y cuando el resultado está a punto de producirse. No obstante, en un buen grupo de escenas de *psicostasia* no fueron estos momentos los elegidos de cara a la iconografía y, por el contrario, lo que se plasma es justo lo que ocurre después de ser conocido el resultado, cuando ya el difunto puede exteriorizar su alegría y eleva los brazos como exhibición desinhibida de su reconocida pureza, adoptando un tradicional y simbólico gesto de alegría y celebración (Fig. 24).

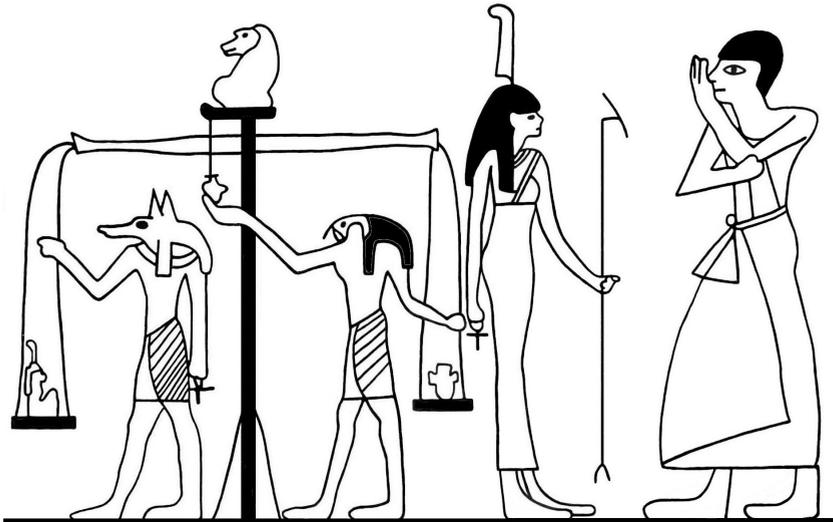


Fig. 23. Detalle de la Psicostasia del Libro de los Muertos de Horus. Copia.



Fig. 24. Psicostasia del Libro de los Muertos del Papiro Nesmin.
Baja Época. Museo del Louvre (N 3079)

De modo que en algunas escenas de *psicostasia* se trata lo previo, como subrayando la tensión ante lo que tiene que ocurrir; en otras se optó por el entusiasmo y la celebración ante las buenas noticias; y en otras, el arte egipcio incluso tuvo la asombrosa capacidad de aunar el antes y el después. Un buen ejemplo de ello podemos observarlo en la *psicostasia* del Libro de Muertos de Khonsumes (Fig. 25), que muestra al difunto accediendo y saludando a quienes le van a enjuiciar. Pero justo al lado de su propia figura se repite la imagen de Khonsumes, aunque mostrándole en otro tiempo: el momento en que la balanza ya ha dado un resultado positivo, de ahí que se muestre elevando los brazos en actitud celebrativa y hasta agitando plumas de avestruz. De modo que en la escena el enjuiciado es plasmado en dos ocasiones que aluden a dos tiempos: el momento en que el difunto entra en la sala del tribunal y el momento en que el individuo ya se sabe salvado y expresa su alegría. He aquí un ejemplo muy clarificador y clásico en la plástica egipcia del uso del recurso de la confluencia de tiempos.



Fig. 25. Psicostasia del Libro de los Muertos de Khonsumes. Dinastía XXI. Kunsthistorisches Museum en Viena (n° 3859).

Otro ejemplo interesante en lo relativo a la manera de mostrar distintos momentos cronológicos en una misma escena se encuentra en el Libro de los Muertos de Hunefer (Fig. 26). En este papiro se puede observar al individuo accediendo a la sala en la que debe producirse el pesaje en compañía del dios Anubis que le coge de la mano. Más allá, tras superar el pesaje y dejar atrás la balanza y a Tot haciendo sus anotaciones, Hunefer es presentado por Horus ante Osiris, que preside cuanto ocurre desde un baldaquín que comparte con Isis y Neftis. Hunefer, por tanto, aparece en dos puntos de la escena, repitiéndose su imagen y aludiendo así a dos momentos cruciales en su proceso de *psicostasia* y periplo de acceso al Más Allá: el momento en que afronta el Juicio Final y cuando, ya superado el trance, es presentado ante el rey de los muertos.



Fig. 26. Psicostasia del Libro de los Muertos de Hunefer. Dinastía XIX. British Museum (EA9901).

En el Libro de los Muertos de Nebqed también se puede observar diversas confluencias de tiempos en una misma escena (Fig. 4). En este caso el difunto aparece repetido en diversos momentos de la acción: como momia está recibiendo la despedida en la superficie y el ritual de la Apertura de la Boca; no obstante, la momia se muestra también ya dentro de la cámara funeraria (usando el efecto de traer hacia afuera y encima), localización que culmina la acción que está ocurriendo en la superficie. A ello se suma el momento de reactivación de la energía del difunto, con la luz bañándolo y devolviéndole a la existencia y, además, se plasmó la imagen que muestra el *ba* del difunto, que no solo ha tenido ya la capacidad de Salir a la Luz del Día, sino que hasta parece estar haciendo el viaje de regreso a través del pozo. Resulta evidente que en esta representación se produce una fuerte condensación narrativa y que ello implica una superposición muy intensa de tiempos. La perspectiva egipcia, sin embargo, pudo aunar armónicamente todos esos instantes y darles imagen en una misma escena.

Aunque la confluencia de tiempos es uno de los recursos más llamativos del arte egipcio, lo cierto es que ofrece algo tan excepcional como la posibilidad de mostrar el propio tiempo, diseccionándolo en su transcurrir y captando al unísono pasado, presente y futuro¹³.

La extraordinaria capacidad del arte egipcio de mostrar a la vez distintos tiempos permitió que se generaran representaciones tan singulares como la que se observa en la tumba de Tjanefer, al mostrar a una pareja que se deleita con la belleza de su jardín-huerto y con su estanque en forma de T (Fig. 27). Un estanque en el que Tjanefer pesca mientras que, a lo lejos y como tema secundario, mostrados sobre un subregistro y de dimensiones más pequeñas, se puede observar a unos hombres

¹³ Mostrar varios momentos de la acción en una misma escena no es algo exclusivo de la plástica egipcia; es un procedimiento ocasionalmente presente en el arte occidental, apareciendo en la pintura románica y gótica, perdurando en el Renacimiento y perviviendo hasta el Barroco o el Impresionismo, en obras como la de Velázquez de 1634 mostrando en un mismo cuadro diversos episodios de la leyenda de San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño o en *Les coquelicots* que Claude Monet pintó en 1873.

haciendo la vendimia. Pero lo que más llama la atención es lo que parece presentarse como una singular eficacia en las capacidades para la pesca de Tjanefer, ya que no solo utiliza una caña con dos hilos, sino que además, da la sensación de que se muestra utilizando dos cañas con la misma mano: una la mantiene baja, hacia el estanque, a la espera de que los peces piquen; la otra la proyecta hacia atrás, lanzando los peces hacia su esposa para que ella los recoja. Obviamente lo representado es un mero efectismo en el que se muestran dos momentos de la misma acción. De modo que no son dos cañas dobles, sino que nos encontramos ante la representación de dos tiempos concatenados de la acción: el momento de pescar y el de haber pescado; el de esperar que piquen y el de entregar a su esposa las preciadas capturas. Inevitablemente la imagen genera una sensación de aceleramiento, como si el individuo fuera capaz de atrapar los peces a una gran velocidad y lanzarlos a su acompañante con una habilidad extraordinaria.

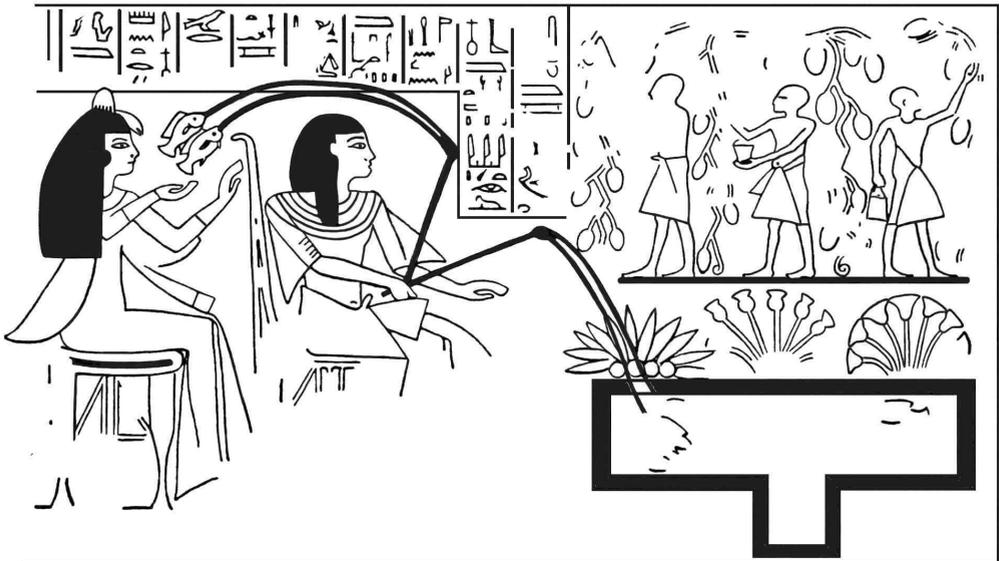


Fig. 27. Pesca en un estanque. Tumba de Tjanefer (TT 158). Dinastía XIX o XX.

La excepcional y rica capacidad para mostrar el tiempo en el arte egipcio, además permitió que en algunas temáticas se pudiera realizar algo sorprendente: plasmar dos líneas cronológicas paralelas, lo que permitía narrar los hechos que pueden producirse si se realiza o si no se realiza algún acto. Es lo que puede observarse en una escena de la tumba de Mena (Fig. 28). En este caso se trata de lo que puede sucederle a los individuos si pagan o si no pagan los impuestos: si los pagan podrán ser agasajados ante la imagen del alto dignatario; pero si no los pagan, en ese momento serán castigados o apaleados duramente.

El arte egipcio pudo mostrar instantes concretos en el tiempo, pero también plasmó secuencias y narró pormenorizadamente ciertos procesos. También en algunos contextos conseguía ralentizar la narrativa para hacer hincapié en algún acontecimiento de la acción, acelerándola o condensándola cuando se consideraba adecuado. Y como en la representación de la tumba de Mena (Fig. 28), incluso tuvo la capacidad de mostrar ucronías visuales; es decir, en una misma imagen lograr representar las distintas posibilidades temporales tras una secuencia de acciones, indicando hasta la posible divergencia de resoluciones o repercusiones futuras.



Fig. 28. Hombres elogiados y castigados ante Mena (TT 69). Dinastía XVIII.

VIII. DE LA FANTASÍA AL HUMOR

Más allá de los recursos plásticos que permitieron a los artistas egipcios mostrar lo invisible, lo que constituye la temática central de este artículo, creo que no es baladí señalar que en muchísimas ocasiones, por imperativos narrativos, el arte egipcio no podía estar de ningún modo vinculado a la estricta percepción. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando representó a entidades divinas, o episodios de leyendas mitológicas o de relevante naturaleza simbólica. Obviamente la imagen de una deidad con cabeza humana y cuerpo de animal, algo tan común en la iconografía egipcia, no puede corresponder a una experiencia sensorial; como tampoco lo es mostrar el *ba* o la creación del mundo. El artista, en estos casos, plasma temáticas que trascienden a la realidad y muestra aquello que forma parte de la tradición y de la imaginaria asociada a las creencias, pero que nunca nadie ha visto salvo quizá en sue-

ños o en algún tipo de delirio. En definitiva, por temática o contexto, el artista en ocasiones tiene necesariamente que mostrar lo invisible, lo impalpable o inconmensurable.

De modo que el arte egipcio podría mostrar realidades quiméricas o arquetípicas, ancladas en las tradiciones y en los mitos, pero también, en algunos contextos, la inspiración egipcia podía volar y dejarse llevar por la fantasía, llegando también a la comicidad¹⁴. En estos contextos, donde lo surrealista es inevitable, el artista egipcio pudo mostrar aquello que no es visible y que, además, es imposible. Un ejemplo de ello se conserva en un papiro de carácter humorístico en el que se muestra a un pesado hipopótamo subido a la copa de un sicomoro (Fig. 29)¹⁵. A su vez, un cuervo necesita utilizar una escalera para encaramarse al árbol y hasta parece hacer equilibrios abriendo sus alas. La circunstancia de plasmar a los animales en un contexto o actitud desconcertante, impropio de sus naturalezas, desafiando toda lógica, consigue que la representación resulte cómica. Pero también aquí, en este contexto, se utiliza un recurso para facilitar la visibilidad de lo que podría quedar oculto: se utilizó el efecto de visualización por superposición, como trayendo al hipopótamo de entre las ramas y las hojas, para hacerlo claramente visible en esa situación inverosímil.

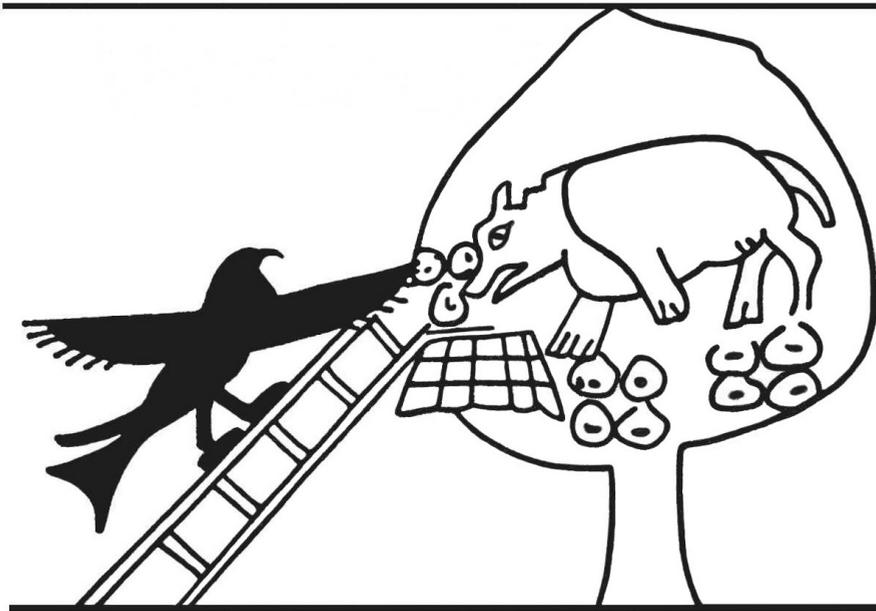


Fig. 29. Hipopótamo subido a un árbol en escena humorística. Imperio Nuevo. Papiro satírico. Turín.

¹⁴ Sobre el humor en la literatura y en la iconografía ver B.van de WALLE, *L'humour dans la littérature et dans l'art de l'ancienne Égypte*, Leiden, 1969.

¹⁵ Ver en ERMAN, A. *L'Égypte des pharaons*, Paris, 1952, p. 263. Fig. 53.

IX. BREVE REFLEXIÓN FINAL

Ciertamente la estética egipcia de la perspectiva, entre sus ricas y múltiples cualidades, tuvo la capacidad de captar la realidad más allá de lo que óptimamente es accesible al ojo humano. Era capaz de sondear lo enterrado en una tumba o en un templo, lo oculto bajo una máscara o lo encerrado en el interior del vientre de una embarada. La perspectiva en este sentido desafía la óptica, pero, a la vez, precisamente debido a ese desafío, consigue clarificar lo real y mostrar lo que en otros lenguajes plásticos habría sido imposible. Puede que con su capacidad para mostrar lo invisible el arte egipcio desafíe la apariencia, pero no desafía la realidad.

Al realizar transparencias imposibles, traer a primer plano lo que podría quedar medio oculto en una superposición, o al detener y hacer visibles las fases de las acciones, el arte egipcio lo que logra es trascender los límites de la mera óptica y mostrar la realidad más profunda y esencial de lo representado. En definitiva, mediante un rico abanico de recursos estéticos, el arte de la pintura y del bajorrelieve egipcio consiguió el reto de hacer visible lo invisible.