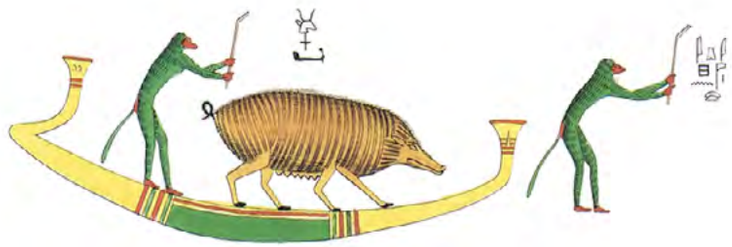
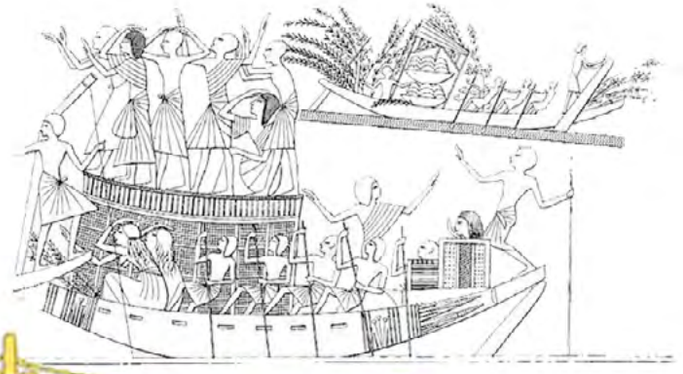
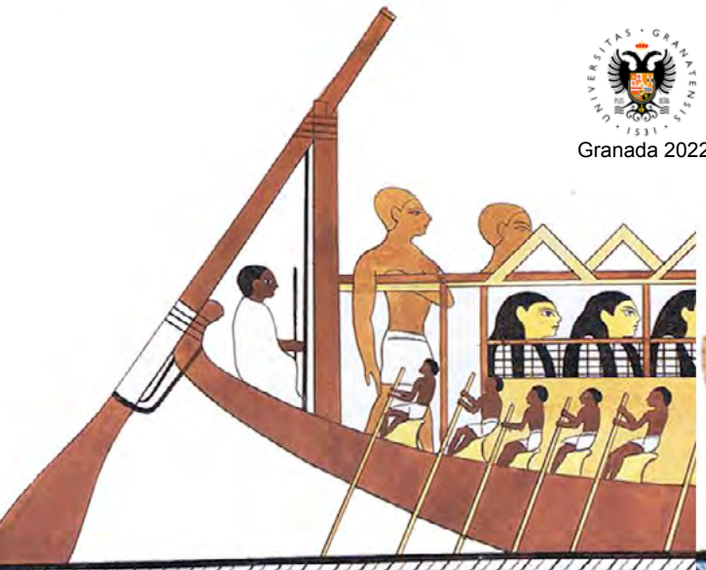
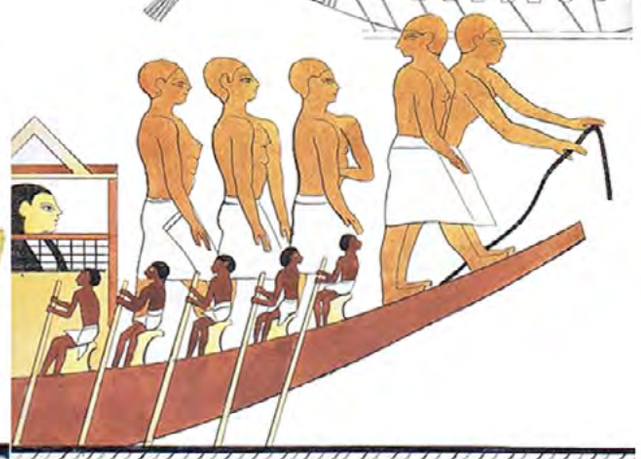
DIBUJANTES Y DIBUJOS SOBRE EL ANTIGUO EGIPTO:

UNA REFLEXIÓN SOBRE LOS DIBUJOS REALIZADOS ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XX









Granada 2022

Granada 2022

Tesis realizada por Nieves Fernández de Cañete Rodríguez
Dirigida por Asunción Jódar Miñarro

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Nieves Fernández de Cañete Rodríguez
ISBN: 978-84-1117-349-0
URI: http://hdl.handle.net/10481/75424

DIBUJANTES Y DIBUJOS SOBRE EL ANTIGUO EGIPTO:

UNA REFLEXIÓN SOBRE LOS DIBUJOS REALIZADOS ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XX

TESIS DOCTORAL
Granada 2022

Realizada por Nieves Fernández de Cañete Rodríguez
Dirigida por Asunción Jódar Miñarro

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Programa de doctorado en Artes y Educación

AGRADECIMIENTOS

A la directora de esta investigación Asunción Jódar Miñarro, por darme la idea, introducirme en el arte del Antiguo Egipto y abrir esta gran puerta a la belleza y al arte más puro.
A las personas que me han acompañado en todo este tiempo, algunas de ellas indispensables en esta dura y apasionante labor.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE 10 y 11

INTRODUCCIÓN 11

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO Y MARCO TEÓRICO 16

I. 1. Justificación 16

I. 2. Objetivos 17

I. 3. Metodología y Estructura 17

CAPÍTULO II

ANÁLISIS SOBRE EL DIBUJO COMO LENGUAJE EN EL ANTIGUO EGIPTO

II. 1. Trazadores de perfiles. Los óstrakas y papiros 23

II. 2. Material y técnicas de representación 26

II. 3. Dibujos sobre ostrakas y papiros. Bajorrelieves 52

II. 4. Representación de las manos y los pies, focos llenos de diálogos 64

CAPÍTULO III

DIBUJANTES SOBRE EL ANTIGUO EGIPTO ANTES DEL DESCUBRIMIENTO DE CHAMPOLLION: LA PIEDRA DE ROSETTA

III. 1. El dibujo antes del desciframiento de los jeroglíficos: introducción 76

III. 2. Los dibujantes antes y después del descubrimiento del significado del lenguaje jeroglífico de Champollion. Características 80

III. 2.1. Dibujantes desconocedores del significado de los jeroglíficos 80

III. 2.2. Dibujantes conocedores del significado de los jeroglíficos 81

III. 3. Los primeros dibujantes descubridores 82

III. 4. Athanasius Kircher. Alemania, (1602-1680) 84

III. 5. Alessandro Ricci. Italia, (1795-1834) 97

III. 6. James Bruce de Kinnaird. Escocia (1730-1794) 101

III. 7. Sonnini. Francia, (1751-1812) 107

III. 8. Jean-Jacques Rifaud. Marsella, (1786-1852) 110

III. 9. Giovanni Battista Belzoni. Italia, (1778-1823) 111

III. 10. Von Minutoli. Ginebra, (1782-1784) 114

III. 11. Girolamo Segato. Belluno, (1792-1836) 115

III. 12. Linant De Bellefonds. Francia, (1799-1833) 117

III. 13. Frederick Catherwood. Londres, (1799-1883) 118

III. 14. Napoleón y la expedición a Egipto. La Description de L'Egypte 119

III. 15. Descubrimiento de la Piedra Rosetta 129

III. 16. Cronología 132

CAPÍTULO IV

RELACIONES SIMBIÓTICAS ENTRE ILUSTRAR Y NARRAR: ESTRATEGIAS GRÁFICAS EN LA OBRA *A TRAVÉS DEL EGIPTO*, ILUSTRADA POR JOSÉ RIUDAVETS Y NARRADA POR EDUARDO TODA

IV. 1. Introducción 134

IV. 2. Fotografía o grabado 137

IV. 3. Las ilustraciones del dibujante José Riudavets. Estructura y composición de los capítulos 138

IV. 4. Letras capitulares 140

IV. 5. Primera página ilustrada de los capítulos 148

IV. 6. Las ilustraciones entre páginas de capítulos 155
IV. 7. Conclusiones 159

CAPÍTULO V

ÉMILE PRISSE D'AVENNES - IPPOLITO ROSELLINI.
DESCUBRIMIENTO DEL ANTIGUO EGIPTO EN EL SIGLO XIX:
DOS PROPUESTAS DE DIBUJO SOBRE EL ANTIGUO EGIPTO

V. 1. Introducción 163
V. 2. Características de los dibujantes 164
V. 2.1. Prisse D'Avennes 164
V. 2.1.2. Canon de 18 partes y de 21 partes 177
V. 2.1.3. Le Corbusier y el Modulor 180
V. 2.2. Ippolito Rosellini 182
V. 3. Conclusiones 200

CAPÍTULO VI

CREACIÓN A PARTIR DE ORÍGENES IDEALES
EL ARTE DEL ANTIGUO EGIPTO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN

VI. 1. Introducción 204
VI. 2. Egipto visto por los artistas contemporáneos 209
VI. 3. John Davies 209
VI. 4. Francis Bacon 213
VI. 5. Odilon Redon 217
VI. 6. Yves Klein 219
VI. 7. Wassily Kandinsky 220
VI. 8. Pepe Espaliú 222

VI. 9. Alexander Calder 225
VI. 10. Alberto Giacometti 228

CAPÍTULO VII

TUTMOSIS III TEMPLE PROYECT.
PROYECTO DE EXCAVACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL YACIMIENTO EN EL TEMPLO DE MILLONES DE AÑOS DE TUTMOSIS III EN LUXOR

VII. 1. El dibujo como huella arqueológica 232

CAPÍTULO VIII

EXPERIENCIA PERSONAL FRENTE AL ARTE DE EGIPTO

VIII. 1. Exposición *Del Nilo al Mediterráneo*,
Museo Casa de los Tiros, Granada 283
VIII. 2. El arte de Egipto desde la propia intronspección 295

CAPÍTULO IX

CONCLUSIONES FINALES 314
BIBLIOGRAFÍA 321

RESUMEN

Esta tesis recoge un estudio detallado de las interpretaciones que los dibujantes hacen de las obras de arte originales del Antiguo Egipto.

El objeto del análisis es ver cómo interpretan los dibujantes de distintos países y épocas el arte del Egipto faraónico, antes y después del descubrimiento de la Piedra de Rosetta y en qué afecta el conocimiento del significado del lenguaje jeroglífico en el planteamiento de sus interpretaciones.

Es necesario empezar presentando los primeros dibujos realizados por los trazadores de perfiles sobre piedra caliza o arenisca, los ostracas, para conocer las características tanto técnicas como artísticas y entender cómo se ha ido desarrollando el dibujo hasta llegar a cubrir las paredes y techos de los principales templos y tumbas.

Hay un largo periodo de tiempo que separa a los dibujantes que originan el arte del antiguo Egipto sobre los ostrakas y bajorrelieves, y los dibujantes del siglo XIX que interpretan esos dibujos. Y aunque hay otros dibujantes a los que no se cita, o solo se nombra sin profundizar en su trabajo, es necesario hacerlo por acotar y centrar la atención en el carácter de la investigación.

El estudio continúa con el análisis de los dibujos interpretados, que cumplen la función de ser documentos, lo que ven en los referentes los dibujantes situados entre los siglos XVII, XVIII y XIX. Esta investigación focaliza la obra de Kircher, los dibujos de la Description de l'Egypte, los de José Riudavets, Prisse d'Avennes y Rosellini. Trabajan sobre la época más brillante, el Imperio Nuevo, las dinastías XVIII-XX, y el periodo que abarca desde el 1539-1075 a.C.

Kircher (1602-1680), no conoce el significado de los jeroglíficos. Por la forma de tratar el referente en sus dibujos, se hace notorio el desconocimiento del contenido de lo que interpreta, sin embargo se anotan puntos interesantes en su obra que atañen al campo artístico, y es esa libertad de acción que escapa a la imitación y explora la propia creación.

Pierre François Bouchard encuentra la piedra Rosetta el 15 de julio de 1.799, su contenido es un decreto sacerdotal en honor del faraón Ptolomeo V del 196 aC. en jeroglífico, demótico, y griego.

Jean Francois Champollion descifra los jeroglíficos en 1822.

A partir de este conocimiento, los artistas que dibujan el arte original de Egipto incluyen en sus trazos un campo visual lleno de connotaciones personales en el que se reflejan los datos históricos, estéticos y críticos. Y lo llevan al grabado para su difusión en atlas que contienen lo más representativo de su arte, reproducido en sucesivas ediciones.

PALABRAS CLAVE

Antiguo Egipto, Description de l'Egypte, dibujo, grabado, José Riudavets, Kircher, ostrakas, Piedra de Rosetta, Prisse d'Avennes, Rosellini, Tutmosis III Temple Proyect.

INTRODUCCIÓN

El arte del Antiguo Egipto no es solo una moda pasajera que descubren exploradores y científicos del siglo XVI en adelante, es un referente necesario al que hay que acudir para convertir en nuestros los hallazgos ya encontrados entonces en el arte; un motor que inspira, impulsa y forma parte de la creación del arte de nuevas épocas.

Antes que nada presentar el dibujo, el principio, el paso previo a la creación de los grandes templos y tumbas. Se dibuja sobre los ostracas, testigos que modelan una etapa que ensaya los inventos gráficos, alimentados con el pensamiento y las creencias culturales.

Es aquí donde se desarrolla un lenguaje que trasmite al lector de forma fácil el mensaje principal, cuyo destino no es solo terrenal, su fin es la vida

de ultratumba. Este lenguaje figurativo es el material con el que trabajan los grandes dibujantes que se estudian en esta tesis doctoral, situados en una época muy lejana a los artífices primeros. Comparten el interés que suscita el origen del arte egipcio, atraídos por su belleza y particularidad.

La manera individual con que se enfrenta un autor a un mismo referente, (su mirada, su pensamiento), está supeditada a la época a la que pertenecen y a los acontecimientos que viven, reflejados en las versiones realizadas a partir del dibujo original, con ellas se da a conocer el Egipto faraónico y se divulga su arte. Mediante un estudio pormenorizado, este arte antiguo se ve trasladado utilizando varias disciplinas artísticas y es interpretado de múltiples formas.

El conocimiento del lenguaje jeroglífico descubierto por Champollion marca dos bloques muy diferenciados: el dibujante que trata el referente como un conjunto enigmático al que añade sus propias ideas, intuye el misterio y lo engloba en el marco de lo esotérico, o el que lo trata como un conjunto ornamental; y en el otro bloque, las interpretaciones realizadas por los artistas conocedores del significado del lenguaje jeroglífico, actúan con respeto al original y tienen en cuenta su contenido simbólico.

En estos dos apartados se distinguen estilos en las reproducciones, desde el carácter más formal hasta el más desinhibido: los dibujantes trasladan el original siguiendo intereses personales. Influye además el grado de sensibilidad de su intérprete, su formación artística y académica y la implicación que tiene con el referente. Hay que añadir que cada dibujante actúa siendo su propio director y él mismo pone sus limites, sobretodo cuando se trata de un dibujante independiente.

Kircher realiza su obra antes del conocimiento del significado del lenguaje jeroglífico, que intuye y no consigue descifrar; se basa en la obra original traída por expedicionarios desde Egipto, al entorno del artista. Elije sus referentes condicionado con lo que hay a su alcance. Sus dibujos, muy interpretados, están cargados de misterio.

Los dibujantes de la expedición de Napoleón, un grupo de cientificos y artistas, recogen en la *Description de l'Égypte* numerosas estampas, la

primera edición de 1809, en la que se cataloga lo más destacado del Egipto antiguo y moderno.

Un acontecimiento marca un antes y un después en la forma de enfrentarse un dibujante al referente egipcio: El hallazgo de la piedra de Rosetta y el descubrimiento que Champollion complementa con el conocimiento del leguaje jeroglífico.

José Riudavets se coloca entre los dibujantes posteriores al conocimiento del lenguaje jeroglífico. Su obra está basada en las fotografías y el relato del expedicionario con el que colabora, Eduardo Toda. Para acompañar la narración realiza grabados en los que da más énfasis a los elementos que considera necesario como artista. José Riudavets, junto al expedicionario y narrador Eduardo Toda, confeccionan el atlas *A través del Egipto*, en el que se da a conocer el Egipto de dos tiempos, el antiguo y el que vive el expedicionario.

Es posterior la obra de los dibujantes Prisse d'Avennes y Rosellini, incluida en atlas o tratados sobre arte, en los que se recopila lo más esencial del arte del antiguo Egipto. Al profundizar en sus dibujos y confrontarlos, se establecen relaciones de coincidencias y también de diferencias, planteamientos en los que predomina la narrativa en el dibujante Rosellini, para Prisse d'Avennes es la cuestión estética.

La tesis se divide en nueve capítulos en los que se analiza la evolución del dibujo a lo largo de periodos muy separados en el tiempo y a la vez que acercan al dibujante y al artista mediante su obra.

Con ese fin se inicia, abordando cuestiones metodológicas a las que hacer frente y que articulan el análisis.

Se examina el comienzo del dibujo, la técnica y el aprendizaje sobre los ostracas de los primeros dibujantes, las características generales y la forma plástica en la que se expresa el arte.

1. Primeros dibujantes y dibujos antes de Champollion. 2. Descubrimiento del desciframiento de la piedra de Rosetta. 3. Expediciones napoleónica, prusiana y francotoscana. 4. Expedición del español Eduardo Toda, ilustrada

por José Riudavets. 5. Análisis comparativo entre los dibujos interpretados por Prisse d'Avennes y Rosellini. 6. El arte del Antiguo Egipto como fuente de inspiración. 7. Tutmosis III Temple Proyect. 8. Experiencia personal frente al arte de Egipto. 9. Conclusiones finales.

La experiencia vivida en la excavación de Tutmosis III, gracias a la beca del Máster de Dibujo, Creación Producción y Difusión, me acerca a los grandes templos y tumbas situados en el Valle de los Reyes y las Reinas. Es entonces cuando surge la necesidad de conocer, de observar y buscar en otros dibujantes y en sus interpretaciones lo que yo quisiera entender desde mi propia experiencia, utilizando distintas técnicas y soportes. Esa forma experimental de trabajar materializa, desde la propia introspección, figuras dibujadas de forma automática.

CAPITULO I

PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO Y MARCO TEÓRICO

I.1. Justificación

¿Cómo eran los dibujos antes de Champollion y el desciframiento del lenguaje jeroglífico? A partir de ese conocimiento, ¿de qué manera cambia la forma de dibujar y de describir el arte de Egipto?

Al estudiar a los artistas aquí recogidos también se constata la relevancia del arte como medio de comunicación, la técnica del dibujo como lenguaje independiente y autosuficiente, corroborado con los ejemplos aportados por los descubridores del arte del Antiguo Egipto, del siglo XVI en adelante, los métodos que utilizan y su adaptación a la época en la que se éstos se sitúan. El interés hacia Egipto siempre ha existido como lugar de referencia por sus múltiples focos de interés artístico. En este estudio se incluyen varios artistas entre los muchos que ha habido, conocidos y anónimos, que han dibujado Egipto; se recalca la importancia de estos dibujos desde la óptica del arte, cuya finalidad es la de difundir este conocimiento entre las colectividades humanas.

Se compara la mirada que dirigen varios artistas al mismo enfoque, seleccionado entre los que se hayan en los templos y las tumbas del Egipto ancestral. Esta plena dedicación y esfuerzo quedan recogidos en sus múltiples dibujos, documentos que responden a factores y circunstancias ocurridas a lo largo de su realización.

Se puede apreciar la diferencia entre los dibujos realizados in situ y los dibujados a partir de la descripción narrada o las fotografías de un expedicionario. La fotografía se incorpora como técnica y fuente de información sobre la que trabajan los dibujantes, en su contenido acentuan lo que consideran más relevante.

Mediante la observación se interpreta lo que se ve y se piensa, y así se da a conocer, entendiendo que este campo visual es moldeable, lo que resulta es una obra que incluye el propio criterio y el carácter del autor.

I.2. Objetivos

1. Analizar los comienzos del dibujo como lenguaje en el Antiguo Egipto realizados sobre los ostracas. Configuración de los recursos gráficos y las convenciones del dibujo.

2. Examinar la forma de enfrentarse al original egipcio de los dibujantes antes del descubrimiento de la piedra de Rosetta.

3. Después del desciframiento del lenguaje jeroglífico de Champollion, observar la manera de interpretar el referente egipcio de los dibujantes, una vez adquirido ese conocimiento.

4. Establecer las diferencias en la forma de actuar de los dibujantes y a qué es debido, qué cambios se producen en las interpretaciones con respecto al arte del original egipcio: ver si se respeta el canon, el color; cómo es la traducción del referente a otra técnica, y si se pierde alguna parte de la información valiosa original en la intepretación.

5. ¿Cómo se relacionan las obras de los artistas contemporáneos con el legado del arte del Antiguo Egipto?

6. Dibujar e interpretar los fragmentos originales en la misma excavación donde se encuentran, acercar ese espíritu de anteriores dibujantes al nuestro y actuar en esa memoria colectiva que salvaguarda el arte de los ancestros egipcios. Poder vivir en primera persona la experiencia y compartirla, contribuir con nuestros dibujos en la catalogación de lo que pertenece al mismo conjunto artístico, cómo nos afectará en el terreno del arte.

7. La versión del dibujo original, ¿se puede desvincular de su verdadero significado y descontextualizar su grafismo?

8. Partiendo del referente, ¿se pueden crear nuevos dibujos, procesar el conjunto de elementos que lo componen o solo algunos, hacer una nueva creación perdiendo la consciencia del original y dejando que sirva como fuente de inspiración y permita formar una nueva obra?

9. Finalmente, hacer un estudio del proceso de interpretación desde la propia introspección, experimentando con nuevos soportes y técnicas. Realizar una serie de obras dibujadas y añadiendo color, con un contenido concreto, y utilizar las estructuras, el grafismo y la paleta de colores del arte ancestral egipcio y de las versiones de dibujantes posteriores.

I. 3. Metodología y estructura

Esta tesis se ha realizado mediante un trabajo de investigación documental, teórico, empírico, práctico y comparativo entre la obra gráfica existente de los dibujantes de Egipto, usada en investigaciones artísticas por ir acompañada de imágenes y otra información que sustente la información encontrada durante la investigación. Incluye un análisis pormenorizado, basado en una proceso sistemático, organizado y objetivo.

Análisis de conceptos buscados en fuentes profesionales y acreditables, para que la información sea lo más objetiva posible.

Enfoque teórico-práctico. El uso de imágenes como elemento descriptivo/comparativo (para alcanzar los objetivos), y también como objeto de análisis. Se ha ido incorporando material fotográfico, ampliando el contenido bibliográfico a medida que lo ha ido requiriendo el desarrollo del trabajo. De ese modo, se ha hecho uso de varios grupos de fotografías realizadas en el Museo del Cairo por parte de la misma directora de esta tesis, Asunción Jódar y que forman parte de su material de investigación. El arqueólogo Antonio Guío, en sus largas estancias como colaborador en la excavación de Tutmosis III, posee un fondo de fotografías del cual ha cedido su uso en unas determinadas, a petición mía, para la realización de esta tesis. Estas fotografías están tomadas en repetidas visitas al Valle de los Reyes y Valle de las Reinas, además del Rameséum y otros lugares relevantes cercanos a la excavación de Tutmosis III, situada en las inmediaciones de Medinet Habu.

La forma de análisis es poliédrica y experimental, se lleva a cabo desde

varias materias para abordar el trabajo de una forma interdisciplinar y también transdisciplinar ya que se opera conjuntamente, integrando conocimientos, medios y procesos.

Presentamos esta tesis doctoral como una investigación que engloba diferentes modelos epistémicos concibiéndola desde una metodología de trabajo global, evolutiva, integradora y concatenada, con aspectos secuenciales y simultáneos que trabajan los procedimientos que tienen que ver con la invención, la descripción y la clasificación, un proceso que considera la creación, las teorías y los modelos existentes.

Las técnicas metodológicas empleadas para abordar problemas y conceptos de distinta naturaleza son (Ortiz, 2013):

Históricas - Estudia la evolución, etapas y desarrollo de los procesos artísticos.

Dialécticas y sintéticas en el conjunto de los estudios artísticos, su visión en cada obra de cada artista, enfrentados y estableciendo conexión entre distintos planteamientos.

Fenomenológicas, al partir de los hechos tal y como son experimentados por el ser humano, en este caso por los creadores.

Sistémicas, contribuye a analizar la relación existente entre los elementos que integran una imagen en la base técnica del dibujo.

Estadísticas - Establece conclusiones por el análisis de múltiples ocurrencias de un hecho.

Hermenéuticas - Estudia la coherencia interna de los textos y formulaciones.

Por último en este apartado añadir que aunque nos hayamos basado e incluso buscado respuestas a nuestras preguntas en otras disciplinas, lo hemos hecho como lo fundamenta Marín Viadel (2011), utilizando el gran bagaje de conocimientos y estrategias de análisis, representación y persuasión que son característicos de la creación artística, que es nuestra disciplina, para abordar de forma holística y flexible, como la presente

investigación, atreviéndonos a decir que la visión de un artista es más completa y real que la de aquellos que no traspasan sus estrictas disciplinas.

La presente tesis doctoral se articula en nueve capítulos o partes, desarrollados del resumen y la introducción. En ellos se recogen fuentes documentales, visuales y gráficas (propias y ajenas).

Son los siguientes:

a) Capítulo I. PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO Y MARCO TEÓRICO. Se incluye la justificación, los objetivos, la metodología y la estructura.

b) Capítulo II. ANÁLISIS SOBRE EL DIBUJO COMO LENGUAJE EN EL ANTIGUO EGIPTO. Profundizar en el estudio del dibujo egipcio y estudiar las partes de la figura y sus características.

c) Capítulo III. DIBUJANTES SOBRE EL ANTIGUO EGIPTO ANTES DEL DESCUBRIMIENTO DE CHAMPOLLION: LA PIEDRA DE ROSETTA. Tipología gráfica de los dibujantes antes del conocimiento de los jeroglíficos. Los dibujos de Kircher. Interpretación sin tener en cuenta el modelo, el canon, el color y la técnica.

d) Capítulo IV. RELACIONES SIMBIÓTICAS ENTRE ILUSTRAR Y NARRAR: ESTRATEGIAS GRÁFICAS EN LA OBRA A TRAVÉS DEL EGIPTO, ILUSTRADA POR JOSÉ RIUDAVETS Y NARRADA POR EDUARDO TODA.

e) Capítulo V. ÉMILE PRISSE D'AVENNES, IPPOLITO ROSELLINI. DESCUBRIMIENTO DEL ANTIGUO EGIPTO EN EL SIGLO XIX. Analizar la forma de dibujar: Ver si se respeta el canon y su modelo. Comparar la forma de dibujar y los planteamientos gráficos de los dos dibujantes.

g) Capítulo VI. CREACIÓN A PARTIR DE ORÍGENES IDEALES. EL ARTE DEL ANTIGUO EGIPTO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN. Relacionar la obra artística y las reflexiones de varios artistas contemporáneos, con la de los ancestros egipcios.

h) Capítulo VII. TUTMOSIS III TEMPLE PROYECT.

PROYECTO DE LA EXCAVACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL YACIMIENTO EN EL TEMPLO DE MILLONES DE AÑOS DE TUTMOSIS III EN LUXOR. Testimonios y dibujos de los dibujantes profesionales formando equipo con los miembros de la excavación.

i) Capítulo VIII. EXPERIENCIA PERSONAL FRENTE AL ARTE DE EGIPTO. Entender la interpretación de los artistas desde la propia introspección, con este material realizar un proyecto de exposición. Experimentar con otras técnicas y soportes para realizar, mediante el dibujo automático y los recursos gráficos aprendidos del arte del Egipto ancestral, una serie de dibujos y pintura que sigue un discurso y formaliza una serie.

j) Capítulo IX. CONCLUSIONES. Se inicia con un análisis concreto del arte original de Egipto para desembocar en una búsqueda personal.

k) Documentación de la tesis. BIBLIOGRAFÍA.

CAPÍTULO II

ANÁLISIS SOBRE EL DIBUJO COMO LENGUAJE EN EL ANTIGUO EGIPTO

Figura 1 y 2. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Según Gerdy, (…) el artista ve mucho mejor y mucho más rápido…, convirtiendo sus obras en una generalización que sintetiza varias realidades. (Bordes, 2003).

Los ostrascas son los múltiples testigos a los que tenemos acceso para conocer los inicios del arte del Egipto ancestral, sobre este soporte se dibujan imágenes por las que se conoce el entorno, la cultura y la forma de vida. Son los antecedentes del dibujo en Egipto, el origen de los primeros dibujantes y su forma de trabajar.

II.1. Trazadores de perfiles. Los óstrakas y papiros

La práctica del dibujo es el ejercicio de los primeros dibujantes en Egipto, llamados entonces trazadores de perfiles. Un ostraca u ostracón es un fragmento de piedra caliza, usado por los dibujantes y los estudiantes para escribir y dibujar con tintas y una caña, inscripciones o dibujos.

Estos dibujantes actúan como artesanos o anónimos artistas de una obra que no les pertenece, son servidores al ritual de la vida del más allá. Hacen de la perfección y la belleza del dibujo tributos constantes a los dioses, a los que adoran con una fe absoluta.

Se han encontrado muchos ostracas en el Valle de los Reyes y en Deir el Medina, Luxor.

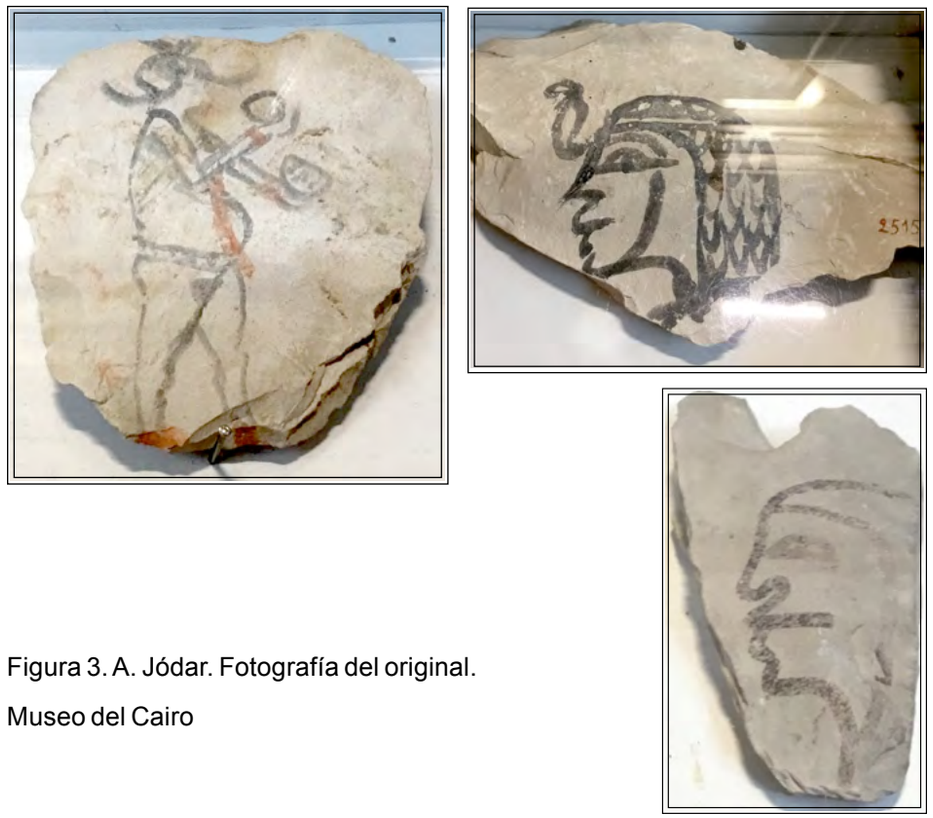


Figura 3. A. Jódar. Fotografía del original.
Museo del Cairo

En el antiguo Egipto el dibujo es una práctica normalizada, metódica, sigue un orden estrictamente jerárquico. Los sacerdotes, en primer lugar, elaboran las cuadrículas y los cánones, seguidos por los dibujantes o trazadores de perfiles, que los interpretan. Estos artistas dibujantes ocupan una posición ordenada laboral y socialmente, que Sánchez define como sigue:

La sociedad del antiguo Egipto estaba estructurada jerárquicamente, es decir, cada individuo tenía un lugar específico dentro del sistema, que dependía en última instancia del faraón, quien llegó a ser considerado un dios en vida durante el Reino Nuevo. (Sánchez, 2017: p.3)

La realización de un dibujo precisa del dominio de la técnica y de los procedimientos artísticos, los elementos representados que componen las conocidas convenciones en de este arte son ensayos constantes de línea de contorno que define figuras en las que a veces se incluye el color.

Figura 4. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Los dibujantes crean imágenes de amplia temática que esbozan en los ostracas, retratos de muy diversa índole que incluyen incluso caricaturas, escenas que incorporan varias figuras, decoraciones cuyo destino es representarlas en templos y tumbas; también se hacen contratos y planos.

Figura 5 y 6. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Los elementos que componen estos dibujos, practicados repetidas veces, se desarrollan y maduran hasta establecerse como lenguaje.

Este es un arte de figuración. Los trazos realizados sobre ostraca, desde el más rudo y primitivo al más sofisticado y bello, tienen el carácter de ser bocetos. Se pueden ver representadas formas grotescas que corresponden tal vez a caricaturas (fig. 3), líneas de cuidadoso trazo que perfilan a personas de alto rango y que formarán parte de los frisos de templos y tumbas, rostros reconocidos por la riqueza de sus joyas y accesorios; símbolos distintivos de faraones y dioses, como el ureo, las coronas del alto y bajo Egipto, entre otros (fig. 5 y 7).

El tipo de dibujo que aparece sobre un ostraca y la fragmentación de los bordes en la piedra cuestiona si la figura que aparece inacabada se ha configurado así desde el principio, como parte de un estudio, o el dibujo se ha deteriorado por el paso del tiempo (fig. 8).

II. 2. Material y técnicas de representación

El dibujante busca la conexión entre el suave pincel, el lápiz y la dura superficie de la piedra. Estas "hojas de bocetos" agrupan estudios de distintas partes del cuerpo y porciones de escenas definidos con trazos que cambian de grosor y componen dibujos que se van a utilizar en el interior y exterior de numerosos templos y tumbas. La técnica del dibujo sobre piedra remite a lo más primitivo, al origen del arte y a su verdad. Como explica Jódar (2006): *el término dibujo apela a lo sublime, a la intuición, al pensamiento más profundo*.

Los trazos sobre la piedra crean imágenes espontáneas y llenas de frescura, liberadas de la presión del error y de la posible pérdida de un soporte de material preciado, como pudiera ser un papiro. La elección de la pieza a utilizar puede estar condicionada por la necesidad del dibujo a realizar, o tal vez la pieza condicione la obra. Cada fracción posee una serie de características que influyen sobre la configuración del dibujo, un diálogo previo por el que camina el artista y la técnica.

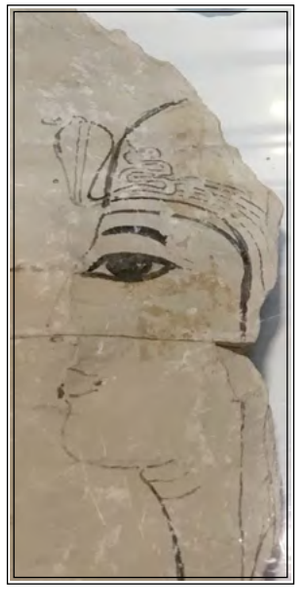


Figura 7 y 8. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Las fracturas y la orografía de la superficie de la piedra delimita los elementos de la composición, la escala, la proporción, incluso el color, de modo que para una pieza existe un dibujo original. Contemplando las obras de los óstrakas comprendemos cómo se introduce el observador/artista en el entorno gráfico y cómo éste va madurando el proceso artístico.

Para que estas primeras representaciones desemboquen en un lenguaje muy sofisticado, el dibujante egipcio repite las conclusiones acertadas y corrige los errores; de ese modo mejora sus habilidades; el anónimo artista experimenta con este soporte hasta familiarizarse con él y adquirir la experiencia necesaria para poder confeccionar los bajorrelieves y los dibujos de los grandes templos y tumbas.

Los dibujantes del Egipto faraónico establecen un método de trabajo basado en múltiples experiencias sobre ostracas y papiros, para llegar a un estilo propio y un lenguaje identitario, crean unas convenciones que se van a ir adaptando a los cambios que provoca cada época.

Para el espectador la visión de estos primeros dibujos tiene una apariencia onírica que hace posible conectar dos mundos, el de la vida terrenal y la vida de ultratumba.

Figura 9 y 10. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Gómez, Cabezas y Copón, (2005) afirman que, *en el proceso de re-presentación, ciertas imágenes tienen el poder de diferenciarse del resto, hasta adquirir ese valor significativo que las transforma en un modelo de modelos, en una imagen ejemplar que se interpone, definitivamente, en todo intento posterior de definir esa visión, creando un <topos>, un lugar, desde donde organizar el repertorio del propio artista, y una tipología de patrones desde donde actúan sus seguidores, en una doble cita a esa realidad y a la autoridad ejemplar de aquella resolución*.

El arte egipcio crea un tipo de academia con un repertorio de elementos concreto, cuyo fin no tiene como objetivo el público terrenal: los espectadores son dioses. Los iconos egipcios recogen una visión propia del cielo, la tierra y el universo, encuadrados en el marco del cosmos y la vida de ultratumba. La muerte como un telón de fondo, un acercamiento presente en la obra de Kafka de un modo simbólico, una fenomenología de la muerte, un tránsito que conduce a la liberación, y que Franz Kafka describe en su relato *El sueño*, en el que se pierden las fronteras entre la muerte, el sueño y la vigilia.

Los dibujos realizados en el arte del antiguo Egipto tienen una estética fuertemente codificada. La aplicación de escalas sobre las figuras se justifica siguiendo un orden jerárquico: se representan con mayor tamaño las personas que tienen más rango. La representación en los miembros de un mismo nivel social no se ordena por figuras de personas altas o bajas (fig. 9 y10).

Su lenguaje se establece a partir de figuras resueltas con formas geométricas, construidas con trazos que se reducen a los mínimos hasta quedarse en zonas acotadas, limpias, a las que se añaden colores de forma calculada y que se relacionan con el paisaje que recorre el Nilo y la exhuberancia de los colores de la tierra; la zona desértica a un lado del río y la de cultivo al otro. Las referencias están tomadas de esa naturaleza, de los animales y de las plantas más emblemáticos de su arte, completan el lenguaje gráfico hasta llegar a ser definitivo y servir de patrón.

Figura 11. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo. Dibujo sobre ostraca.

Figura12. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo. Siluetas realizadas en bajorrelieve.

El dibujo es el protagonista en la superficie gráfica, además fija la estructura de la escena y la composición (fig.11). Sobre los ostracas una línea desnuda define la figura en un solo trazo, establece un canon, las proporciones, las ropas y atuendos de las figuras; expresa las acciones sin salir del característico modo de representación hierático. Los elementos guardan entre sí distancias calculadas y se reparten en el espacio gráfico para guardar un orden en favor de la narrativa.

Los colores de la piel de los principales dioses están relacionados con una simbología. La figura humana recoge la belleza de los rasgos egipcios, la expresión de su vocabulario gráfico asigna el color de la piel clara a la mujer, la del hombre se representa oscura (fig. 13 y 14).

Figura 13 y 14. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Como explica Westerndorf (1978):

Un contenido simbólico tenían los colores rojo (violencia) y negro (muerte y resurrección); utilizaban los siguientes colores minerales: ocre para el rojo, amarillo y marrón, malaquita para el verde, azurita para el azul, yeso o cal para el blanco, carbón vegetal u hollín para el negro; como sucedáneo para el azul o el verde empleaban óxido de cobre. Cola, clara de huevo y goma arábiga eran los elementos aglutinantes. (p. 14).

La línea de contorno en el dibujo egipcio acompaña la figura en todo su recorrido, define cuidadosamente los brazos y las piernas. En la superficie gráfica, esta línea fina de color negro separa el fondo de la forma, acompañada con frecuencia de una línea ocre que esboza las figuras antes de ser trazadas definitivamente.

Un trazo grueso marca los ojos y las cejas, en rostros que no miran ni expresan sentimientos, solo trasmiten la solemnidad del acto: los ojos se dibujan de frente en una cara dibujada de perfil. Se acentúa la comisura de los labios y la oreja se deja ver, de no ser porque el tocado la esté cubriendo.

El discurso del arte egipcio se resuelve hasta llegar a sintetizar las formas, propio del hieratismo. Su gran sentido estético no permite expresiones de dolor. Tampoco hay un estudio anatómico con un fin descriptivo, los cuerpos son simbólicos.

En los dibujos no hay juegos de luces y sombras, si se trata de un bajorrelieve el propio modelado mural esculpido hace que la luz natural y sus sombras marque el volumen.

Los colores se aplican planos, sin tonalidades que modulen el volumen, su relación se ajusta en términos geométricos para armonizar el conjunto.

La diversidad de animales rodean sus vidas, los observan y estudian; se muestran en escenas de pesca, caza o se dibujan en jardines. La descripción del entorno en el que se vive viene reflejada en los dibujos, sobretodo en las escenas de la vida cotidiana.

Se pueden establecer conexiones entre el sistema del lenguaje jeroglífico, que refuerza el mensaje con la imagen que lo acompaña, y el sistema del arte contemporáneo, que enriquece la obra conceptual con textos que guían al observador. En el Egipto ancestral se origina una relación obra-sociedad que hace posible descifrar el conjunto de la obra de arte con lecturas diferentes, creadas para lectores capaces de interpretarlas.

El lenguaje jeroglífico incluye animales como fonemas, tienen significación y calificativos que cambian dependiendo de las combinaciones gráficas de las que forman parte, con ellos crean mensajes destinados a ser eternos. Unos animales en concreto de aspecto antropomorfo son elegidos para ser sus dioses y protagonizar numerosos rituales, convirtiéndose en sagrados.

Son múltiples las combinaciones entre humano y animal, los dioses adoptan la forma de animal completamente o toman una parte del aspecto humano y otra de animal en su figura, dioses que tienen partes vegetales, mezclando especies y géneros, a los que se les otorgan conductas humanas y dialogan entre sí. El dios Sobek (fig. 17), con cabeza de cocodrilo y cuerpo humano se representa dos veces en este ostraca, provisto de una poderosa mandíbula, dientes y escamas, portador de cetro y corona.

Figura 15, 16 y 17. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Figura 18 y 19. A. Jódar. Fotografía del original.
Museo del Cairo

Figura 20. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Las divinidades, como la diosa Isis (fig. 21), se presenta en forma de árbol. En sus distintas apariencias es un Sicomoro, mitad árbol y mitad humana, también se convierte en árbol del que salen brazos humanos. Los animales y plantas están representados tal y como son en la realidad, como afirma Gombrich (1999, p. 65), *cada pájaro, pez o mariposa está dibujado con tanta fidelidad que los zoológos pueden reconocer su especie*.

Figura 21. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

El rico repertorio de significados que ofrece el mundo animal fue ampliamente utilizado por los egipcios, que jamás dejaban de observar con atención el entorno natural y de identificar con precisión las características de los animales (Guichard, 2015).

No es un arte que represente el paisaje solo por embellecer la obra, la naturaleza que rodea al hombre se incluye, pero estos elementos participan llenos de significación, dibujados en perspectiva plana o frontal. De ese modo, la representación del agua es una línea de trazo grueso en zig-zag, que recorre el friso en función de la composición; puede separa los registros y adapta su geometría hasta ser un río, como se dibuja en la pared norte de la tumba KV14 de la reina Tawosret, o el dios Hapi que cubre con líneas quebradizas todo su corpulento cuerpo.

Los escenarios cotidianos representados en la tumba responden al interés de conocer las riquezas y hacer un inventario de lo que posee el soberano o el noble, sus propiedades en la tierra, para llevarlas al otro mundo.

Como referente de amplias posibilidades creativas se combinan distintas partes de las figuras, y sus tamaños pueden cambiar, para crear un collage de elementos muy elaborado que va a constituir el diccionario iconográfico único y definitivo en el lenguaje del Egipto faraónico: los brazos, las piernas y los torsos se alargan en función del mensaje.

Figura 22. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Las formas se van adaptando al conjunto al que pertenecen en busca de fórmulas mágicas para superar las dificultades del trayecto, por la ruta que les llevará hasta alcanzar su destino: el más allá. El icono del ojo Ugiat, del que salen dos brazos, es más grande que Pashedu y se coloca por encima de éste; o la corona al dios Ptah-Sócares con forma de halcón. Otro claro ejemplo de la libertad con que se puede adaptar una figura a su emplazamiento y alcanzar una gran belleza, son las dos figuras doradas de la diosa del cielo, Nut, que se extienden a lo largo del techo de la cámara funeraria de Ramsés VI.

En cuanto a la posición que ocupan las figuras entre sí, responde al tipo de actividad que están realizando: se alinean, desfilan o ejercen oficios (fig. 24). Tratándose de las figuras de dioses y faraones, ambos enfrentan sus caras para establecer diálogos que pueden incluir gestos de afecto, acercar los cuerpos y los rostros, entrelazar las manos y abrazarse (fig. 23).

La posición que guardan los reyes cuando hacen ofrendas a los dioses al ser representados, es a su mismo nivel, recibiendo de ellos poderes desde el más allá.

Figura 23 y 24. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Los mensajes vienen definidos por la orientación de las figuras, dirigiendo la lectura en una dirección determinada.

Se representa a los extranjeros, cuando hacen tributo al dignatario, a reyes y gobernantes, haciendo una reverencia y entregándoles regalos. Los esclavos se arrodillan ante éstos, atados con tallos de loto (fig. 24).

Figura 25. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

El patrón de presentación de una figura sigue un orden: el cuerpo se gira a la izquierda, el torso se muestra de frente, mientras que el pie izquierdo se adelanta para iniciar el paso. El hieratismo permite inclinar el torso, extender los brazos y separar los pies, indicando el sentido de avance de la figura.

Los jeroglíficos generalmente ocupan la parte superior de los registros, encabezando la ilustración. Acompañan a la figura humana, presentados en columnas separadas por una línea fina.

En este arte de infinitas posibilidades suele haber una escena general que incluye otras, dividida en registros. Los ríos se pueden representar formando triángulos, como en la decoración de la pared norte, en la cámara

de la reina Tawosret. El orden compositivo lo marca la narración del ritual.

Aún dependiendo de que las representaciones tengan un mensaje concreto, no se sigue una regla fija para la ubicación de los elementos, porque la orografía del lugar de su emplazamiento hace tomar soluciones inesperadas y novedosas; los dibujos pueden recorrer toda la estancia, sus figuras flotar ingrávidas, cubrir las paredes, el techo, las columnas y rodear con su decoración los tímpanos.

Figura 26 y 27. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

La obra mural se adapta al escenario que tiene para desarrollarse y lo ocupa casi en su totalidad; las figuras, si es necesario, se fragmentan. En el techo de las estancias se representa el cosmos: cielos estrellados, constelaciones, acompañados de la diosa Nut que alarga su cuerpo para proteger a su anfitrión.

Para señalar el plural, una silueta se repite dos, tres o más veces. Se representan idénticas y paralelas entre sí, equidistantes, con ligeras variaciones de posición. Esta anteposición de partes añade profundidad a la figura representada. Es frecuente verlo en los caballos, ganado, carros, guerreros, esclavos. El dibujo sobre ostraca del salto de unos caballos (fig. 26), se puede apreciar algunas líneas rojas de esbozo.

La escena del ostraca en el que parece ser un ensayo del bajorrelieve definitivo de Ramsés III en el campo de batalla (fig. 27), se observa al dig-

natario victorioso, somete al enemigo y agarra sus cabezas atadas con un tallo vegetal. Este tipo de representación en las figuras se repite cuando es la misma temática.

En las escenas de batalla, los únicos gestos de los vencidos son posicionales, muestran sometimiento y rendición sin que la violencia de los actos revele dolor en sus caras. Las figuras siguen la narrativa con un recorrido visual: carros, jinetes y caballos se presentan alineados, enfrentados, o rodeando la periferia de la escena, provistos de arcos, lanzas y escudos. El dignatario, a mayor escala, ocupa gran parte del espacio gráfico. Los cuerpos del enemigo caen o se doblan rendidos en una compleja coreografía ajustada a su lectura. Todo ello describe el campo de guerra, el poder y valentía del faraón, como se puede ver en la Batalla de Kadesh, localizada en la parte oeste de Tebas, Ramesseum.

En el ostraca (fig. 27), se puede observar que el tamaño de los caballos no tiene una relación proporcionada con respecto a los hombres.

Tanto en el caso de una sola imagen como cuando se repiten por indicar el plural, el paso marca la dirección de la marcha; un desfile de figuras portadoras de ofrendas se dirige al faraón o al dios. Así se ordena la composición y destacan los puntos de mayor interés.

A pesar de ser la figura humana el centro de atención, no se puede aplicar ningún estudio fisiognómico a los signos del cuerpo representado en el arte del antiguo Egipto. El principio humoral desarrollado por Galeno, (Parra, 2018), los temperamentos: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico, que se identifican con el agua, la tierra, el fuego y el aire respectivamente, no se contempla en el arte de los antepasados egipcios.

Además, el dibujo del modelo a representar se idealiza: los rostros y los cuerpos pueden parecer semejantes entre sí aunque pertenezcan a distintos individuos, solo se reconoce a la persona representada por los accesorios o la vestimenta. También determina su identidad el nombre, aparece en jeroglífico y la ubicación de un templo o tumba concretos. Al faraón se le identifica también por sus atributos: tocados, coronas y cetros.

En el caso de los extranjeros, los rasgos propios de la raza identifican el

lugar de procedencia, y las ofrendas que portan para el dignatario vienen a ser animales y objetos extravagantes, originarios de su pais.

Los elementos de cada superficie gráfica guardan coherencia con el conjunto en el que se sitúan, la creación concreta de la escena sigue una misma técnica, un ritmo, ajustados al mensaje del ritual. El dinamismo que tienen los cuerpos de los hombres de la escena de pesca (fig. 28), difiere a la escena marcada por el ritmo pausado de la ceremonia religiosa y la ceremonia de ofrendas, (fig. 29, 30 y 31).

Figura 28. A. Jódar . Fotografía del original. Relieve de pescadores. Pintado sobre caliza. Anchura: 145 cm. Saqqara, tumba desconocida.

Figura 29. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

Figura 30 y 31. A. Jódar. Fotografía del original. Bajorrelieve. Museo del Cairo.

La búsqueda de la síntesis en la representación reduce datos innecesarios, se repiten y se crean simetrías y paralelismos entre las figuras, a fin de marcar un ritmo y dar profundidad a la escena (fig. 30 y 31). En estas dos imágenes distintas se clonan las posiciones, los ángulos que forman los brazos y las piernas son los mismos, de modo que la imagen general es clara y ordenada.

Las edades que se representan en las personas habitualmente van desde la juventud hasta la madurez, sin llegar a la senectud. Las enfermedades y malformaciones solo aparecen en escenas muy concretas, como el bajorrelieve de la reina Ati, esposa de Parehu, rey de Punt (fig. 32). O el enano Seneb, alto dignatario encargado del culto fúnebre de los faraones Keops y Radjedef.

Figura 32. A. Jódar. Fotografía del original. Caliza pintada. Dehir El-Bahari; Templo Funerario de Hatshepsut. 18 Dinastía, Reinado de la Reina Hatsheptsut.

Figura 33. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

El vestuario en las figuras dibuja generalmente telas ceñidas al cuerpo y sandalias que los nobles, faraones y dioses embellecen con ricos accesorios, engalanados con joyas, barbas postizas, cinturones, bastones y cetros. Los faraones se retratan con coronas que hacen honor a la ceremonia que representan, sus formas se vinculan al alto o bajo Nilo.

Prisse d'Avenes reproduce algunas piezas de joyería con la que se retratan los altos dignatarios (fig. 34).

Figura 34. E. Prisse d'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Joyería de diferentes periodos (Egipto y Etiopía).

Los dibujos de las piezas de joyería son delicados y de singular belleza (fig. 38), los colores vienen a describir piedras preciosas y semipreciosas, esmaltes vítreos, el color del oro de pectorales, pendientes, brazaletes, portaungüentos y otras vasijas preciosas. Su decoración llega a estar tan detallada que se incluyen iconos y escenas sagradas.

Se representan los tejidos del vestuario con colores planos y sencillos compuestos por la repetición de formas geométricas. Las figuras vienen ataviadas con telas cuya composición se sabe por la textura que crea la trama del dibujo y el color. Descubren telas de fino algodón y lino egipcio que cambian de grosor; túnicas, gasas y faldellines que adoptan formas triangulares; capas de tela ajustadas al cuerpo, pliegues y plisados, pieles de animal dibujadas sin volumen.

Figura 35, 36, 37 y 38. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

La forma de representar la transparencia del tejido queda definida por suaves matices del color de la piel. El torso de los hombres y las mujeres se suele dibujar desnudo, en la mujer se deja ver un seno (fig. 33).

Se originan motivos que parten de combinaciones con cuerpos geométricos (fig. 39); figuras de animales y plantas que pertenecen al entorno del

Figura 39 y 40.

A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

país, los cuales generan un patrón que se repite, con él se crean cenefas para instalarlas en el interior de los principales edificios, decoran rincones escogidos, y en su interior cubren la funcionalidad de los muebles, que se ornamentan con motivos de animales, de prisioneros y de dioses. Su aplicación se extiende a la decoración del arte textil y a los utensilios.

El arte del Egipto faraónico es de cultura sensible, lo envuelve la danza y la música, es fácil encontrar dibujos sobre danzarinas que, al bailar, crean formas geométricas con sus cuerpos, una coreografía marcada por el ritmo de instrumentos musicales que ellas mismas interpretan.

Figura 41. Ostracon de la bailarina contorsionista del Museo Egipcio de Turín. Recuperado de: https://pajarossinpatas.files.wordpress.com/2014/01/foto01-bailarina-turin.jpg

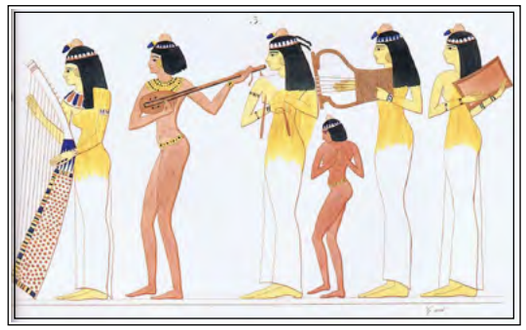


Figura 42. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Mujeres músicas y danzarinas. Tumbas tebanas.

Esta cultura es el origen de muchos instrumentos musicales que ahora se pueden reconocer como actuales: cajas de percusión, arpas que varían el número de cuerdas, crótalos, instrumentos de viento que probablemente estén reproduciendo una música que hoy rescata Michael Atherton, en Ankh: *The sound of acient Egypt*, emitido en *La música del Egipto Antiguo,* en RNE.

Aunque los secretos del viejo teatro egipcio no se conocen con precisión sí se sabe que en el año 2000 a. de C. ya había manifestaciones dramáticas en las tierras del Nilo, en la mayoría de los casos presididas por el conocido culto a la muerte que esa civilización profesaba. Los egipcios representaban a los vientos, la vida diaria y sus costumbres, y los hechos sagrados procedentes del culto a los dioses, siempre a través de danzas y canciones. La más famosa de estas celebraciones tenía lugar entorno a Osiris, y se desarrollaba en el desierto, delante o en el interior del templo. La duración era de ocho días, que corresponden a cada uno de los actos de la obra. Los intérpretes-sacerdotes y pueblo-, usaban un vestuario en el que dominaban las telas blancas, transparentes, para las muchachas. Los actores llevaban gran cantidad de adornos corporales, como pelucas y trenzas, y fuertes colores para el rostro, empleando la anilina para azular los ojos.(Oliva y Torres.1990, p.20)

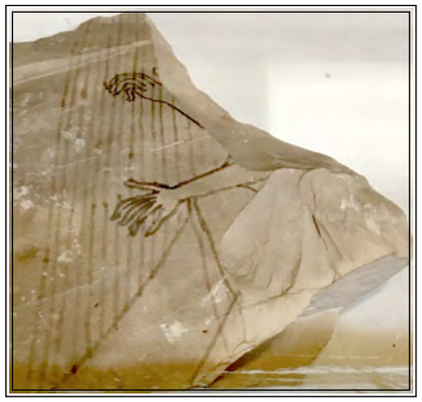


Figura 43. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

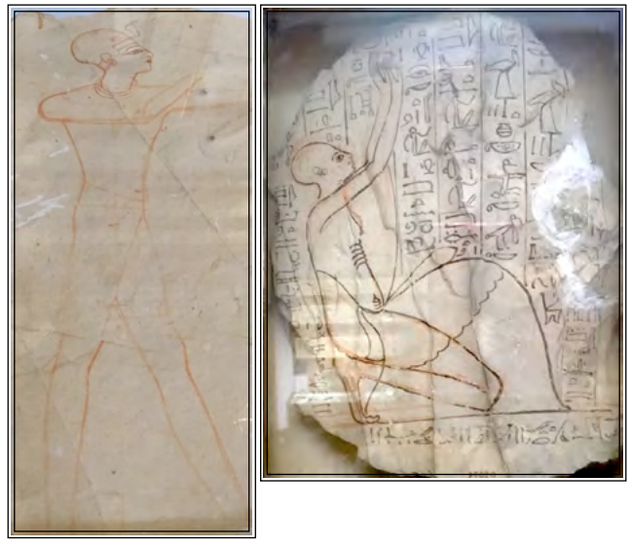
Figura 44. J. B. Kinnaird (2006). *Primeros descubridores. El descubrimiento del Antiguo Egipto.* Arpistas ciegos.

Las manos del arpista tocan las cuerdas de un arpa del que solo se ve parte de la caja, están dibujadas con una línea de color negro que se ajusta mucho al borde fragmentado de la piedra (fig. 43). En este bello ostraca, la representación de las manos con los dedos no alineados sugiere el movimiento al tocar, así está resuelta en la famosa escena de los arpistas ciegos que dibujara Kinnaird, del original perteneciente a la tumba de Ramsés III, (fig. 44).

En los siguientes óstrakas se agrupan las figuras siguiendo un mismo patrón de representación, son motivos similares para comprobar la calidad del trazo de las siluetas, y reconocer la experiencia de su autor. Destacan por su precisión y elegancia las figura 45 y 46 frente a las figuras 47 y 48. Las líneas finas de color rojo definen un cuerpo esbelto y un rostro coronado por el ureo, representación de un faraón con la Corona Jeperesh (fig. 45). Este ejemplo corrobora que la técnica no es tan determinante para que un artista desarrolle su habilidad y encuentre la forma de dominar los materiales de los que dispone.

La imagen del sacerdote arrodillado es la que tiene un contenido más

denso (fig. 46), su figura se esboza con línea de color rojo, y una línea definitiva de color negro cierra todo el contorno. En primer plano se ve la pierna flexionada mientras que la posterior se oculta detrás del faldellín. La escritura jeroglífica, dibujada con mucha precisión, rodea por completo el espacio que no ocupa la figura.



Figuras 45 y 46. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Figuras 47 y 48. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Los sacerdotes representados en los ostracas, (fig. 47 y 48), muestran dos de las tipologías en las que se dibujan las manos, propias del arte del antiguo Egipto, y que se repiten en múltiples templos y tumbas.

Amón, Dios supremo de Tebas, identificado por sus atributos, es representado con forma humana en este grupo de ostrakas, (fig. 49, 50, 51 y 52), ensayos sobre la misma figura para que su apariencia definitiva se encuentre dibujada en los frisos más relevantes (fig. 53).

Figura 49 y 50. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Figura 51 y 52. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Una mano que domina la técnica desarrolla la imagen del ostraka fragmentado en dos niveles (fig. 49), con un trazo que se adapta a la orografía de la caliza y se extiende a toda la cara frontal, para representar las dos figuras: Amón sentado acompañado de su esposa Mut, a la que le sigue la diosa Isis.

Frente al dios Amón, varias columnas de jeroglíficos ocupan la breve superficie de este ostraca de línea muy definida y segura (fig. 50).

Figura 53. A. Guío. Abydos. Fotografía del original. Representación de Amón, a la derecha de la imagen.

El trazo experto de los dos primeros ostracas (fig. 49 y 50), es sobresaliente con respecto al de los dos siguientes (fig. 51 y 52); además, en estos últimos ostracas el canon no se respeta. Se puede pensar que el soporte complique la realización, pero como se va viendo, no es determinante.

Sobre esta piedra llena de irregularidades se distribuyen los elementos que componen esta compleja escena (fig. 54). En este área de trabajo se toman importantes decisiones, varias técnicas se adaptan al fragmento

y se superpone el dibujo dando paso al comienzo del bajorrelieve que esculpe su autor: la línea se transforma en escultura. Además, las figuras separadas en dos planos se superponen, las de menor tamaño en el plano frontal, dibujadas sobre las de mayor tamaño.

Figura 54. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

Los fragmentos de piedra están disponibles para todo el que quiera ensayar unos primeros trazos. Algunos ostracas ofrecen imágenes que parecen realizadas por manos inexpertas de aprendices o de niños (fig.55).

Figura 55. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

Figura 56. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

Los ostracas agrupados en esta página (fig. 56), nos remontan con sus imágenes al origen del arte, reducen a figuras esquemáticas el verbo en infinitivo. Esta dura superficie de piedra es el recipiente donde los errores irrecuperables del dibujo se convierten en un campo abierto a nuevas posibilidades gráficas. Dibujos que, además de tener un significado cultural, están organizados con estructuras que retratan las instituciones propias de los periodos a los que pertenecen.

II. 3. Dibujos sobre óstrakas y papiros. Bajorrelieves

Figura 57a. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

Ostracón satírico del ratón y el gato. Dinastía XIX-XX.

Figura 57b. N. Daniel (2008). *The Circus 1870s-1950s*. El arca de Noé de la era moderna,

Una de las secuencias de la ilustración sobre el Papiro Satírico está representada en este ostraca. El artista que domina la técnica y conoce el material resuelve la escena, se amolda al soporte para dibujar la figura del gato que se extiende hasta el filo de la piedra fracturada, utiliza tramas que describen el pelaje del cuerpo del felino y cubren las alas de las aves con plumas.

Figura 58. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Fragmentos del Papiro Satírico.

Sobre el sutil y frágil soporte del papiro, opuesto al duro soporte de piedra del ostraca se repite un grupo de figuras; están trazadas con líneas gruesas de color negro en las partes donde hay que incidir, y se mezclan las siluetas con otras de sólido negro que contrastan y crean profundidad.

Las posición de las figuras va cambiando, desfilan en una dirección, se enfrentan entre sí, se colocan unas sobre otras y componen diálogos en favor de la lectura.

El dibujo reproducido por Émile Prisse d'Avennes, reconstruye los dos papiros de Lepsius, un repertorio de animales es protagonista para que el ingenio del lector descifre los mensajes ocultos entre las representaciones satíricas. El observador puede leer de múltiples formas y sacar el máximo significado en su lectura. Su aparente simplicidad encierra la belleza del enigma, son animales que se humanizan y actúan como pastores de rebaños, o jugadores de ajedrez. Tal vez sea en esta imagen del Papiro Satírico donde nace la idea del circo y de donde parte esta ilustración (fig. 57b).

En los jeroglíficos como escrituras pictóricas, cambia el sentido de la lectura por la orientación de la cara de los hombres y el pico de los pájaros dibujados, variando su interpretación, pudiendo cambiar la lectura de arriba abajo, de derecha a izquierda y en la línea siguiente variando otra vez, escritura denominada bustrófedon (Gómez, 1995).

Figura 59. A. Jódar. Fotografía del original.

Museo del Cairo

El mono en su hábitat natural es el que protagoniza esta serie de dibujos en los que se representa realizando acciones en una postura que lo introduce en un ambiente más humanizado y es menos animal, forma parte de un conjunto de jeroglíficos con valores llenos de significado (fig. 54). Su figura está definida con una línea que define el contorno y se cubre de pelaje el interior con una trama de colores ocres y negros.

Figura 60, 61 y 62. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

En los ostracas también se representan escenas en las que el león es el cazador. Su icónico retrato es majestuoso, poderoso, siembra el terror y ataca a los extranjeros que caen víctimas de sus mordeduras, en el codo (fig. 60), o en la cabeza (fig. 61). Las personas y animales atacados permanecen intactos, y se muestra el instante antes de ser mordidos por el león, seguramente estas acciones tienen relación con una simbología.

Para definir y acentuar los rasgos feroces del felino el grosor de la línea modela unos finos trazos que delinean el contorno del ojo, el pelo se reduce

a una trama uniforme detrás de la oreja (fig. 60). Sin embargo, en la figura 61, el color ocre cubre todo cuello del león, y el pelo del extranjero.

Figura 63 y 64. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

En la escena de este ostraca (fig. 63), hay dos focos en los que se desarrolla la actividad: en uno el íbice es atacado por los galgos, en otro el león caza y muerde al íbice, que dobla sus patas rendido ante la mortal mordedura de los galgos, esta imagen se asocia a una simbología: el orden sobre el caos. El león también se representa cazado, en esta imagen del ostraca partido (fig. 64).

Sobre los óstrakas se realizan dibujos de dignatarios y nobles, así como de la vida rural y cotidiana en sencillas escenas que contienen mucha información sobre las costumbres de la época: la fisonomía del pueblo egipcio, el tipo de vestimenta -en este caso faldellín plisado- (fig. 65), y especies de animales domésticos que forman parte de sus vidas.

A través de estas escenas se puede conocer el tipo de relación entre los animales y los humanos de trabajo y colaboración. La vida rural y la forma de relacionarse con los animales actualmente es muy diferente.

La representación se divide en dos registros trazados con líneas ocre y negro, sobre un suave fondo de flores de loto; los vaqueros, sin vestimenta,

van provistos de aperos para guiar al rebaño de vacas (fig. 66).

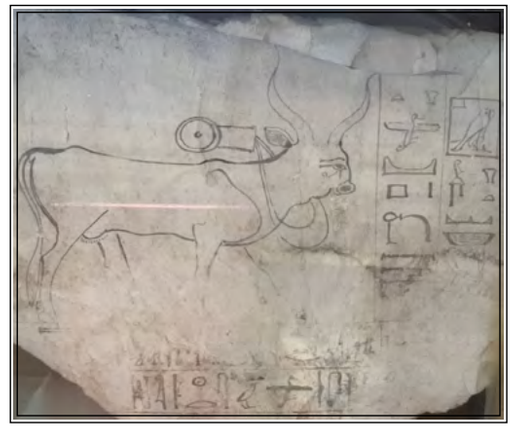
La escena de cría de ganado es un momento habitual en la sociedad egipcia: la silueta del vaquero guía al toro. Las figuras están dibujadas en colores ocre rojo y negro, y el toro muy detallado, refuerza sus manchas con una línea en zigzag blanco (fig. 65).

Figura 65 y 66. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

Los múltiples dibujos que se citan aquí hacen constancia de que la realización de un dibujo es un trabajo profesional y conseguir la belleza de una figura, además del conocimiento y perfección en el uso de la técnica, va a depender de la habilidad del autor y de la capacidad del dibujante de observar el entorno, indistintamente del soporte o de la técnica que se use.

El toro es un símbolo tanto terrenal como divino. Para definirlo, una línea negra recorre el perfil de su figura y de su ojo humanizado; viene acompañado de dos columnas de jeroglíficos, situados un grupo a la derecha de la figura y otro bajo ésta (fig. 67).

Como único elemento de la escena el galgo aparece con una línea ocre que define un contorno cuidadosamente proporcionado (fig. 68), la tinta llega al detalle más preciado y describe las patas, las uñas y tiñe su figura con manchas negras. Como viene repitiéndose, se representa la figura con el inicio del paso.



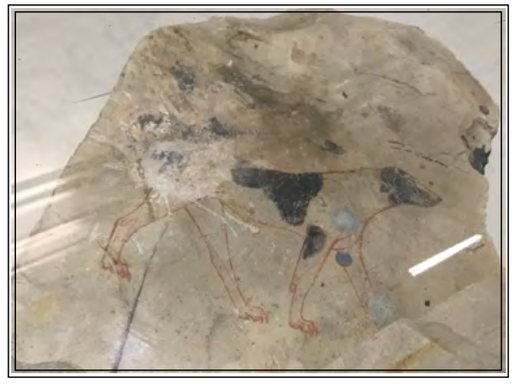


Figura 67 y 68. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

La dualidad de afectos a los que está asociada la cobra la hacen protagonista de muchas escenas egipcias. Meretseger, está pintada en esta caliza con aspecto de cobra coronada, su forma elástica se adapta a los espacios más difíciles. Es la imagen principal y a la vez un elemento perteneciente a un conjunto, que adquiriere un significado en la lectura del lenguaje jeroglífico y simbólico.

Figura 69 y 70. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Utilizado como soporte, la superficie plana y dúctil del papiro permite un nivel más profundo cuando se trazan los detalles más mínimos del dibujo y opone menos resistencia al aplicar la técnica artística. La trama, la porosidad del material y su color natural participan; se amplía la paleta de colores, que toman una apariencia sutil y elegante. Los dibujos representados en papiro alcanzan un alto nivel de belleza y profesionalidad.

En los fragmentos de papiro (fig. 69, 70, 71 y 72), la imagen de la serpiente va cambiando su apariencia según el contexto en el que está incluida.

La diosa serpiente Meretseger se la puede seguir con una línea rítmica y segura que perfila todo su cuerpo; es un híbrido con cabeza de león, cuerpo de serpiente y cola de ave. Transporta y conduce las cabezas de los dignatarios (fig. 70).

Su extravagante imagen puede ser la inspiradora de dragones y bestias fantásticas creados posteriormente.

Figura 71 y 72. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Para esta escena, la figura femenina de color blanco, (Ubekhet y Tadimut, Deir el-Bahri) se sitúa frente a los chacales y las cobras, divididos en dos registros (fig. 71). En el lado opuesto, una serpiente avanza envuelta en un complejo entramado de líneas que conectan los elementos, entre los que se establece un diálogo de miradas y posiciones que va dirigiendo el sentido de la lectura.

Sobre este papiro se traza el contorno de los dioses, están separados en dos registros y comparten una misma línea horizontal (fig. 72). A la izquierda, la serpiente es la base sobre la que se sienta la deidad, coronada por dos cobras. En el lado opuesto, surge del cuello del cocodrilo la serpiente, sube por sus fauces hasta rebasar la cabeza. La suave paleta de colores se reduce a un blanco que tiñe el fondo del papiro, sobre el que se colorean las figuras en azul, rojo y negro.

Son numerosas las ilustraciones y bajorrelieves de época ramésida, es frecuente encontrar la imagen del caballo en cacerías y batallas. La fragmentación en este ostraca interrumpe el dibujo de la escena: el león, que es cazado y está sometido al poder del faraón y la silueta del caballo (fig. 73). Este boceto expresa la pluralidad en la imagen del caballo, repitiendo la cabeza y las patas en forma de abanico.

Podría ser el dibujo que ensaya una escena de cacería, o el relieve que describe la batalla en las conquistas de Ramsés II, ilustraciones realizadas con posterioridad por Ippolito Rosellini en un dibujo realizado con línea y en otro de múltiples colores, rescatado del Gran Templo de Abu Simbel (fig. 75 y 76).

Figura 73. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Figura 74. A. Guío. Fotografía del original. Bajorrelieve de la Batalla de Kadesh. Abu Simbel.

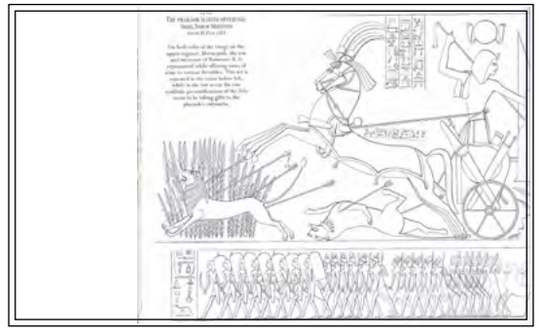


Figura 75. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. The Pharaoh making offerings. Thebes, Tomb of Merneptah.

Figura 76. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. The batles and victories of Ramesses II. Abu Simbel, Great Temple.

En escenas sobre un mismo motivo, ya sea cacería o batalla, en las que el dignatario se representa victorioso ante los obstáculos, las acciones se muestran siguiendo el orden establecido, al margen de la técnica de representación. El dibujo en este momento de eclosión del arte egipcio, conquista una alta simbología que se desarrolla hasta llegar a la época Ptolemaica.

Las líneas, en un principio de dibujo, inciden en la piedra buscando el contraste entre las luces y las sombras, hasta conseguir el volumen de las figuras del bajorrelieve, prescindiendo del color. El faraón conduce un carro tirado por caballos que saltan por encima de las bestias cazadas, siguiendo un discurso simbólico (fig. 74).

El carnero, superior de todos los dioses, es elegido por los egipcios como representación de Amón. Su imagen se presenta en las distintas técnicas artísticas para analizar los aspectos significativos del desarrollo gráfico del arte del antiguo Egipto: en un ostraca, en bajorrelieve, y dibujado por Prisse d'Avennes.

Figura 77. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

La forma poligonal de la piedra facilita la composición de la imagen, que se reparte en equilibrados compartimentos. Un trazo modulado de color negro define la figura principal, el carnero, de larga barba y cuerpo de color ocre. Forma un conjunto con las flores de loto y dos registros de escritura jeroglífica que ocupan la esquina superior izquierda, uno horizontal y otro vertical.

El dibujante Prisse d'Avennes representa los fragmentos del bajorrelieve original que se encuentran en el museo de El Cairo. El dibujante entiende bien su referente y lo trata de forma escultórica: elige miméticamente las partes que definen la figura (fig. 81) y la traslada al elegante esquema de sus dibujos. Acentúa el claro oscuro, remarca zonas -la cabeza y la parte delantera de las patas de cada animal- para añadirles expresividad y volumen, peso, y apariencia pétrea, en su estudiada descripción que se ajusta con exactitud al espacio que cada figura ocupa.

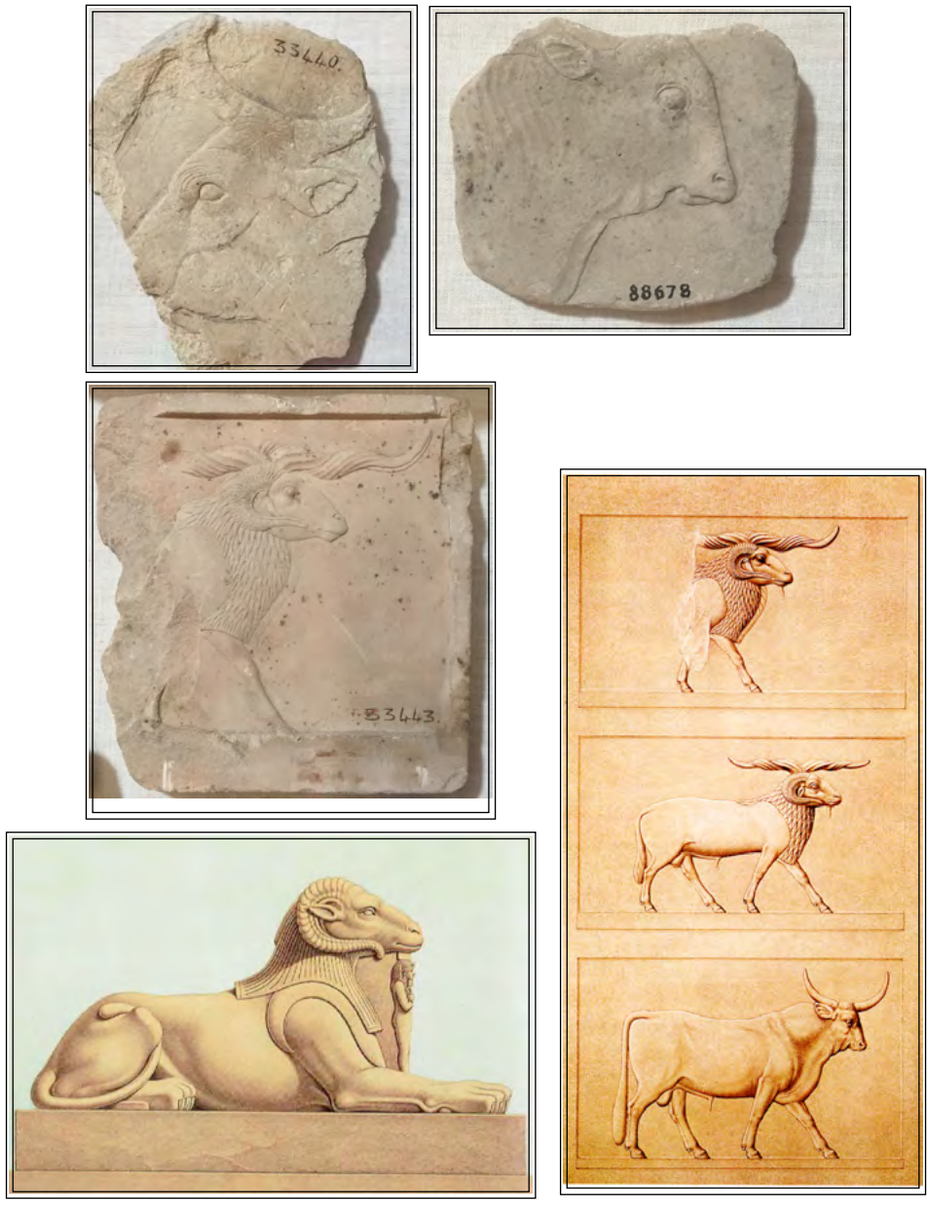


Figura 78, 79, 80. A. Jódar. Fotografía del original. Animales ovinos y especies bovinas. Museo del Cairo.

Figura 81 y 82. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Criosfinge (Amenofis III).

La esfinge con cabeza de carnero y cuerpo de león del templo de Amenofis III, representa una escultura de bulto redondo (fig. 81). En su dibujo, Prisse d'Avennes crea el volumen con un suave sombreado, resalta con línea oscura de grosor variable donde quiere subrayar el contraste. La sombra obedece a una luz cenital que añade la sensación de atmósfera. Para terminar el contorno no utiliza líneas, es el color mismo de la figura que contrasta con el color del fondo, con un ligero matiz, el que define el final de la figura.

II. 4. <u>Representación de las manos y pies. Focos llenos de diálogos</u>

Tenemos que captar el espíritu, el alma, la fisonomía de las cosas y de los seres. ¡Los efectos!, ¡los efectos! ¡Pero si éstos son los accidentes de la vida, y no la vida misma! Una mano, ya que he puesto este ejemplo, no se relaciona solamente con el cuerpo, sino que expresa y continúa un pensamiento que es necesario captar y plasmar. (Balzac, 1997: p.4)

El protagonismo recae en las manos en numerosas imágenes, sus gestos trasmiten mensajes y se convierten en focos llenos de contenido lingüístico. Los pies marcan una posición dentro del área gráfica y es el eje de equilibrio.

Figura 83, 84 y 85. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

Los pies y las manos, como partes importantes del conjunto, se adaptan al contexto de la representación en la que están contenidos y se liberan de los límites anatómicos, manteniendo una constante armonía.

Figura 86 y 87. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

Como argumenta Ernst Gombrich (2018, p. 61), (…) *los artistas egipcios encontraban difícil representar el pie izquierdo desde afuera; preferían perfilarlo claramente con el dedo gordo en primer término. Así, ambos son pies vistos de lado, pareciendo poseer la figura del relieve dos pies izquierdos*.

Los pies se dibujan con líneas limpias, desnudos, para algunas escenas se detallan las uñas y van calzados ocasionalmente con ligeras sandalias, diferenciando la del pie izquierdo de la del pie derecho. Se funden en la figura hasta ser la última prolongación del cuerpo que sustenta, y separa la figura de la base del suelo con una línea; los pies se representan con la planta pegada, horizontal, si el cuerpo está estático. Uno de los pies se flexiona si inicia la marcha, para seguir el ritmo marcado por su iniciación y mantienen el equilibrio de la postura que se crea. Si los pies se representan juntos, el frontal tapa al posterior. Acompañan a los demás componentes del cuerpo sin participar de forma protagonista en los diálogos. Los pies femeninos y masculinos se representan muy simplificados, y se alinean paralelos entre sí, el mismo repetido. (fig. 86).

Las manos y los pies siguen un mismo patrón de representación, independientemente de que sea la mano o el pie derecho, o el izquierdo y de que su posición sea frontal o posterior, relacionados con el espacio artístico que ocupan todos los elementos gráficos, teniendo en cuenta el ritmo y la composición, la técnica empleada y el conjunto al que pertenecen.

Las manos protagonizan escenas en las que los brazos, los torsos y las cabezas guían el sentido de la lectura y su ritual. Como resultado, se puede ver un variado modo de representar las manos que busca el equilibrio del conjunto.

Figura 88. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

En ese repertorio de soluciones gráficas, de gran aportación al conocimiento, se pueden encontrar las manos a un solo lado de la figura, a ambos lados de ésta, abiertas, cerradas y otras combinaciones en sus posiciones que responden al diálogo de la escena representada.

Las manos se dibujan estrechas con dedos largos, muy detalladas y que pueden mostrar las uñas de color blanco. Unas simples pinceladas pueden definir unas manos y sus dedos, con una técnica al agua (fig. 83).

Figura 89. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo.

Figura 90. A. Jódar. Fotografía del original. Caliza pintada. Altura 30 cm; ancho 50 cm. Assasif. Museo Metropolitano de Arte y Excavaciones. 19 Dinastía.

Las representaciones realizadas en bajorrelieve alcanzan un gran nivel de destreza, en este grupo de figuras las proporciones y la forma de realización sigue las mismas convenciones en la forma y la posición de las manos y los cuerpos, (fig. 88).

En las dos estelas de ofrendas se muestran afectos íntimos, hay varias coincidencias en la posición de las figuras, así como en los diálogos que se establecen con los brazos, las manos y los pies (fig. 89 y 90). Las imágenes están bien definidas con una línea que recorre el contorno y cumple además la función de conectar los colores entre sí.

La estela funeraria de Amenemhet (fig. 89), es una arenisca pintada; en ella hay cinco maneras diferentes de representar las manos, detallada como sigue con el fin de observar su diálogo. Hapi, se sitúa de pie y a la derecha, tiene la mano abierta a un lado del cuerpo y muestra el dorso del revés, con los dedos paralelos y ligeramente arqueados; su otra mano está abierta, con los dedos rectos y se apoya sobre su pecho. Las dos figuras masculinas cruzan sus manos delante de sus cuerpos, ambos apoyan la otra mano en el hombro del contrario, mostrando el pulgar. Los tres cuerpos componen un juego geométrico con sus brazos entrelazados, dibujando una greca. La figura femenina a la izquierda aferra su mano al brazo de la figura masculina y apoya la otra mano en su hombro, abraza el hombro de su acompañante dejando ver las tres falanges y el pulgar separado. Las uñas son blancas tanto en los pies como en las manos.

La representación de las manos se repite como un vocabulario, aparecen con una figura individual o formando un grupo con otras figuras, y cobran significado en el conjunto al que pertenecen.

En el esquema elaborado, (fig. 90), se recogen algunas de las representaciones más relevantes de las manos y de donde proceden estos dibujos.

Dibujo 1. Posición de las manos que sujetan una bandeja para portar ofrendas del Nilo, en la tumba de Ramsés III.

Dibujo 2. En la estela funeraria de Amenemhet (fig. 89), las manos se entrelazan, mientras que la otra mano se apoya en el hombro de su acompañante, (dibujo 15).

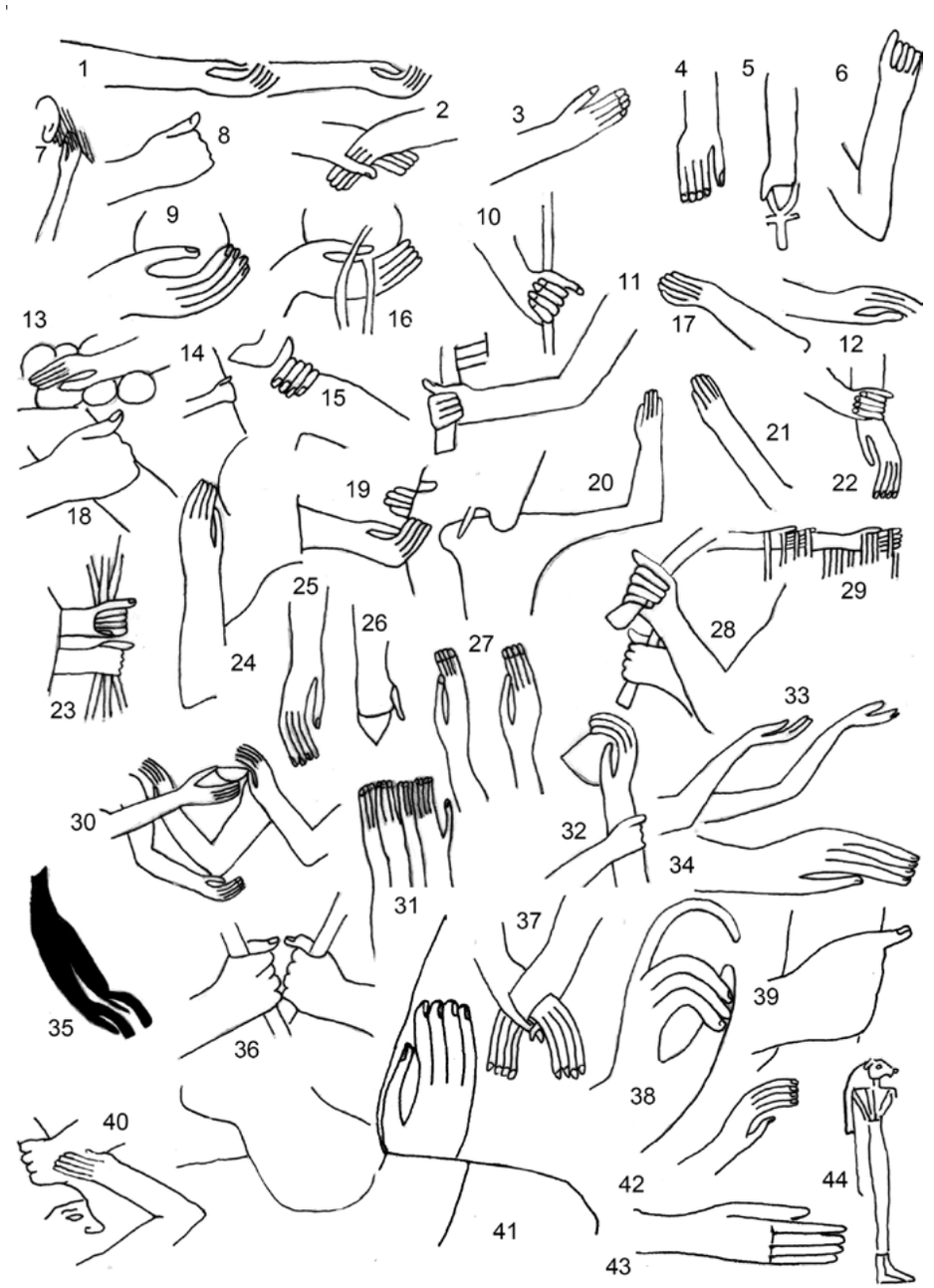


Figura 91. Nieves Fdez. de Cañete. Dibujo sobre las formas de representar las manos en el arte del Antiguo Egipto.

Dibujo 4. La mano abierta se muestra con los dedos extendidos y alineados, mientras el pulgar siempre se representa separado de los demás. El brazo cae recto acompañando a la figura, de la mano se representa el dorso.

Dibujo 7, 13 y 14. Las tres formas de representar las manos pertenecen al mismo conjunto, del relieve en la tumba de el-Asasif de Montumenhat. La pequeña mano de un niño entre el cabello de la madre, la otra agarrada a su espalda, mientras la mano de la madre coge higos de una bandeja.

Dibujo 8, 18 y 39. La acción de asir siempre deja el dedo pulgar extendido.

Dibujo 9. La mano entera, incluido el pulgar, se adapta al volumen de la vasija que sostiene, curvando los dedos. Tumba de Horemheb.

Dibujo 10. Al agarrar el objeto, la mano se cierra y los dedos quedan alineados.

Dibujo 20. La silueta de Senusret se representa con una sola mano sosteniendo un cetro, el otro brazo se oculta detrás de la figura.

Dibujo 19 y 24. El abrazo de Senusret I y del creador rey Pta.

Dibujo 22. Horus agarra el brazo de Ramses I por la muñeca, éste abre su mano arquedando los dedos. La cara interior de la mano de Horus muestra las tres falanges hasta ocultar la palma.

Dibujo 25 y 26. Las manos caen paralelas al cuerpo, una se presenta abierta; la otra agarra un objeto y solo de deja ver el pulgar.

Dibujo 27. En una de las paredes pintadas de la tumba tebana de Sobekhotep, las manos de sirios ofrecen tributo a Tutmosis IV.

Dibujo 28. Ambas manos corresponden a las manos de Osiris, están en la acción de sujetar y muestran el dorso de la mano y la palma sin detallar ninguna falange.

Dibujo 29. De un templo Ptolemaico, los brazos de los dioses portan productos de Egipto.

Dibujo 30. Este juego geométrico de brazos y manos, iguales dos a dos, pertenece a la tumba de Sennefer.

Dibujo 31. El conjunto de manos y brazos pertenece a cinco plañideras de una escena de la tumba de Ramose, el plural se organiza repitiendo la figura.

Dibujo 32. Una mano se muestra sosteniendo la vasija en una posición idealiza, mientras es agarrada por su acompañante. Son manos femeninas pertenecientes a la pintura mural del banquete funerario de Nakht.

Dibujo 33. Los brazos de Akenaton se hacen más finos al acercarse a las manos, este periodo rompe con el canon de la figura, aunque se sigue repitiendo la forma en que se muestran y cómo se establecen los diálogos.

Dibujo 34. En la tumba de Ramose, situada al oeste de Tebas, el dorso de una mano extendida con los dedos arqueados acompaña la postura de una pareja.

Dibujo 35. En la escena del Libro de la Tierra, en la tumba de Ramses IX, las figuras se resuelven con una fina línea de contorno color ocre y negro sólido.

Dibujo 36. Otro ejemplo de representación, cuando las manos agarran bastones y se representan simétricas.

Dibujo 37. Las manos muy estilizadas de la reina Nefertari cruzadas con las de la diosa Isis, que la dirige.

Dibujo 38. Mano de Ramses III en su tumba, en el tercer corredor, una posición idealizada en la que el índice de la mano está arqueado y el resto de los dedos lo acompaña curvándose, descansando sobre el pulgar.

Dibujo 39 y 41. Horus agarra el brazo de Senusret y abraza su hombro con la mano abierta, los dedos están muy marcados y las uñas definidas.

Dibujo 40. En esta escena que pertenece al templo de Montuhotep, una de las manos agarra al enemigo del pelo y éste con su mano lo frena para defenderse.

Dibujo 42. Como muestra de afecto entre Anubis y Horus, una mano se acerca al rostro de Ramses I.

Dibujo 43. Esta mano/símbolo forma parte de la escritura jeroglífica.

Dibujo 44. El estilo esquemático pertenece al texto conocido como Amduat, de la tumba de Tutmosis III, un estilo de diagramas en el que las manos son prolongaciones de la línea que define los brazos.

En la figura 92, se presentan las manos en un tipo de bajorrelieve, separados por detalles. De todas estas convenciones se pueden encontrar ligeras variaciones en las representaciones de las manos que dependen del contexto en el que están incluidas. En el detalle 3, la mano abierta abarca el volumen de la vasija que agarra, ensanchando la palma de la mano tanto como sea necesario .

En el extenso repertorio de soluciones ideales que toma el arte del antiguo Egipto, se pueden encontrar posturas imposibles a lo que el cuerpo es capaz de articular de forma natural. Se muestran hombros desplazados, pegados entre sí, brazos separados del cuerpo al que pertenecen, o brazos totalmente horizontales desde el hombro, flexionando únicamente la mano en el sentido contrario al de su giro natural, ejemplos que se detallan en la figura 92.

El brazo se representa por detrás de la cabeza de la figura para asir el recipiente (detalle 4), el torso no está de espaldas, al contrario de lo que pudiera parecer, puesto que las caderas se representan de frente. Contra toda lógica se impone la invención para encontrar una posición que permita ver el rostro por completo.

Las soluciones, como se puede ver, van tomando caminos que están por encima de lo previsible y dejan enterder claramente las acciones que las figuras están realizando.

En las figuras humanas, el estricto sentido del orden unifica la forma de representar los brazos y obedece a las acciones que se realiza: los ángulos que forman los brazos coordinados con la posición de las piernas en el inicio del paso, cuando la figura está sentada o si se representa de pie.

Figura 92. Detalle de la representación de las manos y los brazos en bajorrelieve. A. Jódar. Sobre las fotografías del original. Museo del Cairo

Esas soluciones gráficas dan lugar a multitud de juegos geométricos en la figuración, que contienen un fondo muy abstracto e ilimitado, porque la realidad y su lógica es otra, está inventada y es propia de este arte creado para ser eterno.

La significación de las formas gráficas en las figuras es otro campo que puede ofrecer la representación del lenguaje pictográfico de los jeroglíficos. Según Alarcos (1965, p.24) *hay diagramas figurativos que representan no solo objetos y seres, sino acciones y estados*.

Basado en el arte existente, las grandes diferencias en los rasgos faciales y el canon en la figura se encuentra en el efímero período de arte amarniense, una revolución religiosa que transforma y crea un nuevo arte. Producto de ese momento de incertidumbre, Amarna rompe con la realidad del arte existente y descubre otra, llena de naturalismo y expresividad.

Las oraciones se dirigen al dios Atón, al que acompaña un ritual de culto que mira al sol como fuente de inspiración y se manifiesta en una explosión de creatividad en la que nace un arte de visión transparente: las líneas son sensuales y los rostros son bellos, largos y estrechos, se retratan con lo que el artista ve en su modelo. El abdomen y las caderas voluminosos son características generales de este breve período de tiempo de riqueza y abundancia.

Amarna es un paréntesis estético entre los estilizados cuerpos de faraones y dioses anteriores y posteriores.

Figura 92. A. Jódar. Fotografía del original. Museo del Cairo

CAPÍTULO III

DIBUJANTES SOBRE EL ANTIGUO EGIPTO ANTES DEL DESCUBRIMIENTO DE CHAMPOLLION:

LA PIEDRA DE ROSETTA

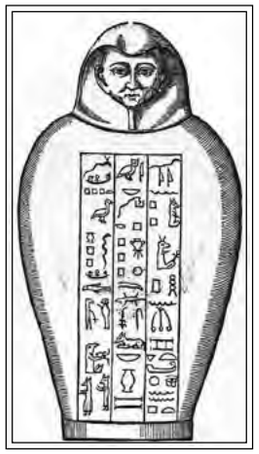


Figura 1. A. Kircher (1986).
Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal.
Vaso cánopo.

Las figuras se colocan como en una partitura musical donde no se cambia o desplaza ni una nota (Calvino, 2017).

III. 1. El dibujo antes del desciframiento de los jeroglíficos: introducción

La visión de Egipto hoy está construida con los frecuentes descubrimientos habidos en su arte a lo largo del tiempo, haciéndose extensible su conocimiento a un sinfín de lugares en el mundo. Cada obra reproducida o interpretada forma su retrato, cuyo discurso mezcla el pasado y el presente superponiéndose, confluyendo. A partir del siglo XVIII en adelante numerosos artistas y expedicionarios y estudiosos introducen el arte de Egipto en las ciudades más importantes, contando su viaje mediante relatos y dibujos con un sentido documental, generando un prolífero material que constata la enorme magnitud cultural de esta sociedad.

Este material se convierte en una nueva fuente de inspiración que origina y mueve corrientes de moda. Sus imágenes tienen el poder de quedarse

grabadas para siempre en la memoria, a ellas se añade una visión esotérica de gran repercusión que abre otra dimensión en las artes de esa época.

De Egipto se extraen objetos del arte de sus ancestros que se distribuyen por todo el territorio europeo y son instalados en los museos y lugares más emblemáticos de las ciudades, y así se dan a conocer. En contraposición, se desubican obras creadas en un contexto de cultura, paisaje y clima.

El arte egipcio, fruto de su cultura y religión, posee un estilo propio muy definido, compuesto por figuras esquemáticas a las que el dibujante, que lo analiza y lo estudia, se acerca desaprendiendo su mirada hacia el cuerpo humano (dibujo del Natural), y esas figuras se convierten en un modelo a representar; un dibujo que no imita lo que ve, sino que juega de una forma poética con la figura y desarrolla una obra llena de contenido, capacitada para formar parte de un lenguaje común.

Según Groys, *incluso a la más perfecta reproducción de una obra de arte le falta un elemento: su presencia en el tiempo y el espacio, su única existencia en el lugar donde se encuentra, y continua: el aquí y el ahora del original es el prerrequisito del concepto de autenticidad*. (Groys, 2009: p.4)

El original se descontextualiza, es interpretado con novedosas técnicas que facilitan su divulgación, como lo es el grabado, la acuarela o posteriormente la fotografía; se integra como un patrón en nuevos soportes que utilizan los estudiosos de este arte, y se materializa en escenarios gráficos con otras visiones y percepciones. Ese eclecticismo entre lo actual y lo ancestral, tanto técnico como espiritual, ofrece múltiples resultados que toman un sentido único y original, en el esotérico arte egipcio.

Como explica Franquesa (2006) "*se expresa contra aquello que desea expresar, al inducir el contenido desde la lógica del material*".

Para el dibujante actual el dibujo es una herramienta auxiliar sobre la que resolver una obra pictórica y también toma el papel protagonista y es la obra completa. La línea en la obra egipcia, desde el conjunto al detalle

es estructura y es obra final, su funcionalidad está presente en todo el proceso artístico; está en la escultura, en la pintura, es una breve línea entre la sombra y la luz.

Según Balzac, *nuestro arte está compuesto por infinitos elementos, como en la naturaleza: el dibujo es el esqueleto, el color, la vida que sin esqueleto es más incompleta que el esqueleto sin vida* (Balzac, 2007:p.11).

La obra de arte que se construye en el viejo Egipto está al servicio de las divinidades y el viaje al más allá; la belleza es una obsesión y un tributo constante. El buen hacer de estos artistas/artesanos da lugar a obras escrupulosamente acabadas, se esbozan multitud de dibujos sobre los ostracas, y se trasladan a figuras murales que llenan estancias sagradas, trazadas con líneas que anticipan bajorrelieves realizados con extraordinaria destreza.

Esa atmósfera que se crea en las estancias de templos y tumbas, llenas de una magia que perdura eternamente, envuelve e introduce al visitante tal y como lo hace Italo Calvino al lector en sus ciudades invisibles. Egipto se convierte en “Las ciudades y el deseo”, o “Las ciudades y los signos”, es un gran libro con capítulos diferentes, dividido en ciudades escritas, inventadas y creadas para la otra vida.

Trasladado al Egipto de los faraones, Zora, de “Las ciudades y la memoria”, será igual que las ciudades de Egipto, un Egipto al que se visita ahora y permanece como un recuerdo eterno.

(...) *esta ciudad que no se borra de la mente es como un armazón o una retícula en cuyas casillas cada uno puede disponer las cosas que quiere recordar: nombres de varones ilustres, virtudes, números, clasificaciones vegetales y minerales, fechas de batallas, constelaciones, partes del discurso*. (Calvino, 2002, p.30)

En las obras de arte que se traen de Egipto, envueltas en un aire misterioso, oculto e impenetrable, los elementos que componen los jeroglíficos se suelen interpretar como objetos decorativos, los dibujantes los reproducen

despojados de cualquier relación que no sea la ornamental y separados de un discurso lleno de un significado desconocido.

El descubrimiento que hizo Champollion en 1822 desvela el significado de los jeroglíficos, un conocimiento que añade la parte espiritual que falta en la interpretación, y que cambia definitivamente la forma de ver las obras. Sin embargo, en ese proceso el espectador pierde lo que le sugiere la obra, la visión ingenua que potencia la imaginación y da paso a un mundo paralelo, a otra dimensión llena de fantasía. Como ocurre en la obra de Kircher: las palabras y las imágenes pueden ser más que su estricto significado.

Egipto es un fenómeno al que artistas, científicos y expedicionarios dedican su trabajo y su vida, al conocimiento y la documentación de su arte, al que dedican multitud de dibujos y grabados que forman atlas, a través de los cuales se muestra la arquitectura, la pintura y la escultura (alto, bajo relieve y bulto redondo), vasijas de cerámica, utensilios domésticos, telas, joyas, cenefas y mobiliario, y lo más íntimo de su forma de vivir.

Los dibujantes, al interpretar los originales, quieren reproducir lo efímero de la belleza, la esencia incluida en el arte egipcio, su espiritualidad que va más allá del conocimiento literal de su escritura y de la reproducción de las figuras. Descomponen su referente en elementos, los trasladan a una nueva obra intentando atrapar esa belleza que se encuentra en proporciones exactas, geometrías nuevas, juegos de figuras que se combinan una y otra vez, convenciones del arte egipcio en las que no hay cabida a errores. El saber profundo de su arte y la versatilidad de soluciones artísticas despierta el deseo de poseer esa misma capacidad, la capacidad para crear algo similar, repetir estas imágenes hasta aprehenderlas, conocerlas y sentir el espejismo de ser inventores de esa misma fórmula de hacer belleza.

Genet, (1981) se refiere a *la belleza como algo sobrehumano cuyo prestigio pertenece a lo inmundo del sueño, tan poderosa que de un solo golpe nos hace penetrar en ella misma, y tan espontáneamente que creemos <poseerla> (en los dos sentidos del término: llenos de ella y dominarla desde una visión exterior)*.

El arte de esta avanzada cultura se explora a través de sus dibujos, como

un referente obligado para el desarrollo y la evolución del arte.

> *(...) 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 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*. (Laza, 2012)

III.2. Los dibujantes antes y después del descubrimiento de Champollion: el significado del lenguaje jeroglífico

Características

Se observan unas características comunes, que identifican al dibujante conocedor del significado del lenguaje jeroglífico y el dibujante que se acerca a la obra original sin este conocimiento.

III. 2. 1. Dibujantes desconocedores del significado de los jeroglíficos

Al realizar el dibujante una reproducción de un original del arte del Egipto ancestral, suele dar más importancia al sentido decorativo sin hacer planteamientos más profundos. Las decisiones tomadas pueden pasar por alterar el orden de la composición original en su nuevo dibujo, omitir elementos de los jeroglíficos o prescindir de representarlos y no tener en cuenta la relación que éstos tienen con la escena a la que pertenecen. Respetar el canon no es fundamental, ya que no se conocen ni se entienden las convenciones, por tanto no hay esa responsabilidad. Se decide qué técnica es la adecuada y los procedimientos artísticos que es capaz de desarrollar un autor. A favor de esta forma de interpretar el original, se encuentran estos factores:

- Más posibilidad de desarrollar la creatividad del intérprete dibujante.

- Libertad para poder traducir la obra original de forma subjetiva.

- Añade a la reproducción novedades y estilos que identifican al artista y al arte de referencia, fluyendo un diálogo entre el original y lo que quiere ver el artista/intérprete. Se establecen relaciones entre la idea original y la del artista y dan como resultado nuevas lecturas.

- Se toma la obra original como punto de partida, se convierte en objeto de estudio y aprendizaje de nuevos recursos gráficos que logran romper "ataduras" gráficas aprendidas.

- Se realizan dibujos que distorsionan la visión del original, de modo que se pierde el carácter del referente, esto ocurre cuando la finalidad de lo que se reproduce no tiene un carácter documental, o en el peor de los casos, el dibujante no tiene suficiente destreza.

III. 2.2. Dibujantes conocedores del significado de los jeroglíficos

El dibujante, informado sobre el significado de los elementos que pertenecen a la obra que va a interpretar, actúa con predisposición y busca el mensaje oculto; respeta las características básicas del original: el canon, la ubicación de los elementos y la relación que tienen éstos entre sí, el color.

Los dibujos realizados por los dibujantes que son objeto de este análisis, tienen propuestas de trabajo que se originan dependiendo de circunstancias que les afectan: su formación técnica y el carácter de su trabajo (documentar las obras de arte halladas en las principales ciudades egipcias).

En la mayoría de los casos:

- Pueden ser dibujos realizados de forma muy precisa, academicista. Su reproducción es calculada, técnicamente impecable y trasluce poca emotividad.

> *La académica es una propuesta formal y estética vinculada al mundo de las Academias de Bellas Artes, que preconiza una aproximación objetiva, regular, sobria, no naturalista y de aspiración conservadora a la creación plástica, con una selección temática más bien reducida, en la que, en términos generales, la anécdota, la expresión sentimental y*

la narrativa tienen poca cabida. (Rodríguez-Samaniego, 2013, p. 502)

- Marcado por el carácter documental de sus dibujos, la mirada del artista se ve limitada y realiza una copia o una reproducción con pocas aportaciones personales. En estos documentos la creatividad del autor está más limitada.

- Las interpretaciones se materializan en nuevos soportes realizadas con otras técnicas. En esa nueva reproducción, el dibujante extrae el original lo más integro posible con ligeras variaciones. Ve reducida su inventiva a jugar con los valores gráficos encontrados, estos son, por ejemplo, crear una atmósfera alrededor de las figuras utilizando matices de los colores originales, intensifica o suaviza el color, o recalca el grosor de la línea de contorno, también puede añadir una fina trama para resaltar el volumen.

- Los artistas, que estudian en profundidad su referente, lo utilizan como fuente de inspiración y aprendizaje de nuevos recursos técnicos.

III. 3. Los primeros dibujantes descubridores

El dibujo de los primeros "turistas" en Egipto trata de enseñar en sus países de procedencia un lugar lleno de obras de arte de excepcional belleza que necesitan más que una descripción oral. A través de estos dibujos y anotaciones, se vuelven a crear los monumentos que hay en el recorrido del Nilo.

Figura 2. Claudio Tolomeo (2005). *Primeros descubridores. El descubrimiento del Antiguo Egipto*.Mapa de África y el curso del río Nilo.

Figura 3. William John Bankes (2005). *Primeros descubridores. El descubrimiento del Antiguo Egipto*.

En las primeras expediciones, a lo largo del siglo XVI, se describe el curso del Nilo con mapas muy esquemáticos que dibuja el geógrafo alejandrino Claudio Tolomeo. Las pirámides de Giza y Saqqara y la ciudad de El Cairo, ilustradas bajo el recorrido visual e imaginario del viajero William John Bankes, en 1816, en el que retrata la esfinge y un sinnúmero de pirámides, la situación de la ciudad y la importancia del río Nilo.

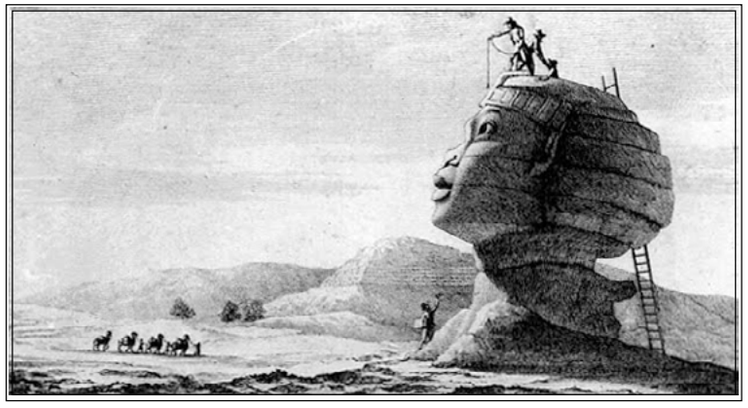
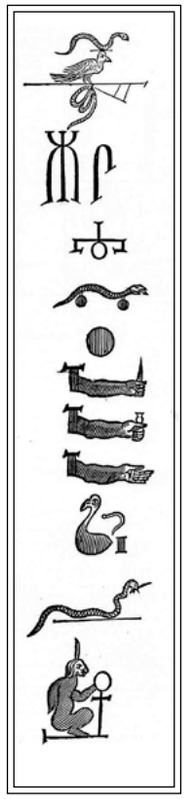


Figura 4. Dominique Vivant Denon (2005). *Primeros descubridores. El descubrimiento del Antiguo Egipto*.

Jean de Thevenot es el primer viajero que enseña a Europa el arte del antiguo Egipto, junto con Dominique Vivant Denon (1747-1825). En su dibujo retrata la esfinge de Giza enmascarada con rasgos nubios, partiendo tal vez de recuerdos entremezclados de su recorrido por Egipto.

III. 4. <u>Athanasius Kircher.</u> Alemania (1602-1680)



Kircher es uno de los primeros dibujantes que estudia profundamente el arte del antiguo Egipto, a lo que dedica gran parte de su trabajo. Obsesionado por relacionar su profunda fe religiosa con ocultos ritos, representados por símbolos egipcios, encuentra en sus dibujos la manera de conectarlos, hasta el punto de situar al mundo de los dioses y diosas egipcios (Isis, Osiris), entre el repertorio de la imaginería católica. Esa obsesión le llevará a producir un cuantioso trabajo desde particular visión del original y limitada por el escaso número de obras a las que tiene acceso.

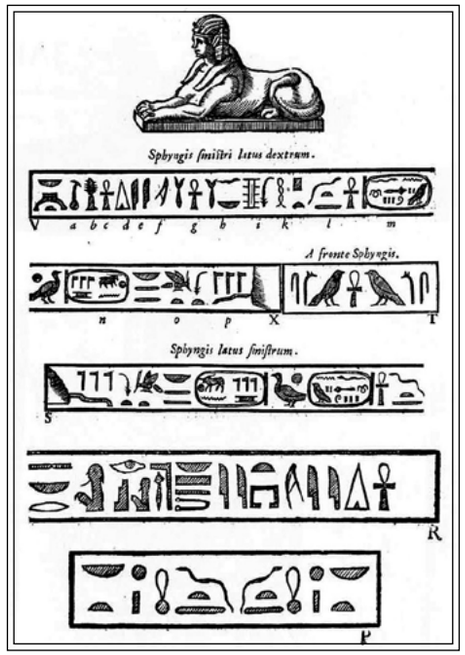
La personalidad del dibujante se interesa por mostrar el mundo egipcio desde su perspectiva, formada en el entorno simbolista y misterioso que su sentido renacentista da al arte egipcio en ese momento.

Para realizar sus reproducciones, actúa con una ingenuidad que nace del desconocimiento del lenguaje jeroglífico, aunque intuye el contenido en los simbolos, en la religión y el culto en el arte del antiguo Egipto.

Figura 5. A. Kircher (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Jeroglífico egipcio. Tamaño original, 7,5x30cm.

La fantasía comprometida en la interpretación del alfabeto egipcio es un hecho que ha capturado la atención de muchos investigadores, entre los cuales cabe citar a Umberto Eco, quién hace una comparación entre las interpretaciones realizadas por nuestro jesuita con las conclusiones elaboradas por Champollion años más tarde (Jiménez Vargas: p.99).

El paisaje del Nilo no acompaña la obra de Kircher. Sus dibujos reflejan fragmentos de un arte desubicado, estudia en profundidad el material traído a Europa por los viajantes y expedicionarios, alimentado con relatos, al que añade su aportación personal. Emplea años de investigación intentado encontrar el significado exacto en las inscripciones de los obeliscos egipcios de Roma. El obelisco de Domiciano en particular, monumento levantado en la plaza Navona y los situados en la plaza de Minerva, la plaza del Pueblo y la plaza de España.



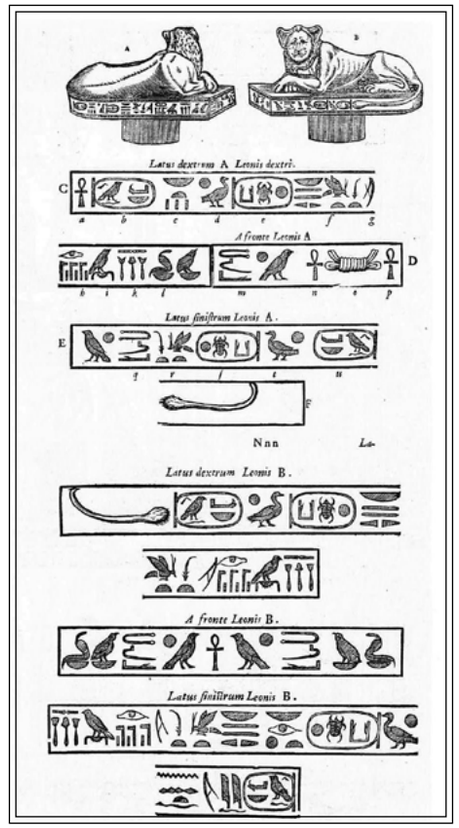


Figura 6. A. Kircher. Leones del Nilo. O Momphteos. Tamaño original, 18x22 cm.

Figura 7. A. Kircher (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Esfinge.

En la fig. 6, Kircher (1650) añade este texto: *Se hallaban junto a las aguas felices, en los campos de las termas de Diocleciano* (pp. 463-464).

Los jeroglíficos dibujados en la base de la figura 6 se detallan en la misma hoja de dibujo, cada cara de los jeroglíficos perteneciente a la esfinge se muestra debajo desplegada y aumentada en registros.

Kircher percibe que los jeroglíficos están unidos a un lenguaje, una certeza que le acerca a la verdadera dimensión de su significado.

Así dijo Kircher en un texto de Prodomus:

Los jeroglíficos son ciertamente una escritura, pero no la escritura que se compone de letras, palabras y determinadas partes del discurso que usamos habitualmente. Son una escritura mucho más excelente, sublime y próxima a las abstracciones, la cual, mediante un encadenamiento ingenioso de símbolos o su equivalencia propone de un solo golpe a la inteligencia del sabio un razonamiento complejo, elevadas nociones o algún insigne misterio escondido en el seno de la naturaleza o la divinidad. (Kircher,1650)

La fascinación que siente Kircher por el antiguo Egipto empieza en 1628, cuando analiza el Thesaurus de Herwart von Hohenburg. Al ver sus dibujos de jeroglíficos, cree que el autor le da una importancia decorativa; Kircher, sin embargo, le da un significado simbólico a los dibujos que ilustran los libros editados por él. A pesar de no haber cesado en la búsqueda de su desciframiento y de intuir su importancia, no alcanza nunca a saber el significado exacto. Este gran obstáculo acaba siendo una motivación para inventar su propia iconografía, un intenso y cuantioso trabajo de carácter cercano a la ideología de hombre del Renacimiento, inquieto y versátil.

(…) *hay una continuidad entre los jeroglíficos, entre los caracteres revelados por los ángeles a los hombres, con los que compusieron sus primeras obras escritas, o por el contrario, los aparatos técnicos (el heliotropo y el oráculo magnético), que demuestran la posibilidad de fuerzas sutiles posean efectos en la naturaleza. Este es el marco en el cual hay que ubicar a los orígenes del leguaje y de los números, la inspiración de los mitos y de las religiones, las ciencias y el saber, pues todas constituyen un universo dispuesto bajo el signo de una divinidad antigua, poderosa y solar como mito de Osiris*. (Jiménez Vargas: p.336)

Las réplicas del arte egipcio que realiza Kircher sigue una clasificación de tipo documental que ejecuta independientemente, están marcadas por un estilo muy personal con una visión enigmática, la suya propia, y es parte fundamental del conocimiento en la historia del arte desde el Antiguo Egipto hasta llegar a nuestros días.

En las reproducciones del dibujante y científico mezcla el aspecto original de las esfinges y les da la apariencia de bestiarios de época Medieval, reconvirtiéndolas en imágenes que pertenecen a su propia cultura visual. Kircher se guía por su intuición y se vale de su destreza para acompañar con mensajes y fórmulas mágicas las esfinges y momias, las muestra y las da a conocer en sus libros, haciendo que el arte egipcio y su desconocida iconografía se divulguen.

Sabiendo la abundancia de obras de arte originales que se hallan en Egipto, realizadas con variada técnica artística y llenas de policromía, son escasos los referentes a los que Kircher tiene acceso, causa tal vez de ver reducidos sus recursos técnicos y no utilizar apenas el color.

El secreto inalcanzable para Kircher sobre el significado de la lectura jeroglífica hace que convierta los códigos lingüísticos y estéticos en su propia versión, y sus réplicas queden envueltas en fantasía y teatralidad: rompen el orden, el tamaño y la composición, calculados bajo su personal prisma. Para las esfinges y momias inventa gestos y posturas llenos de animación (fig. 8). Reflejo de la incesante búsqueda y una gran capacidad de observación, traza las figuras egipcias con líneas monocromas, con un alto nivel de detalle, llenas de columnas de escritura jeroglífica, incluye mínimas fracturas en las estelas y el deterioro de algunas partes del sarcófago de las momias.

Las figuras aparecen como pictogramas y están muy interpretadas, trazadas con líneas cuyo grosor varía. En su interior, una trama muy cuidada

se hace más densa en la zona de sombreado para crear volumen.

Figura 8. A. Kircher (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Momias.Tamaño original, 43x34cm.

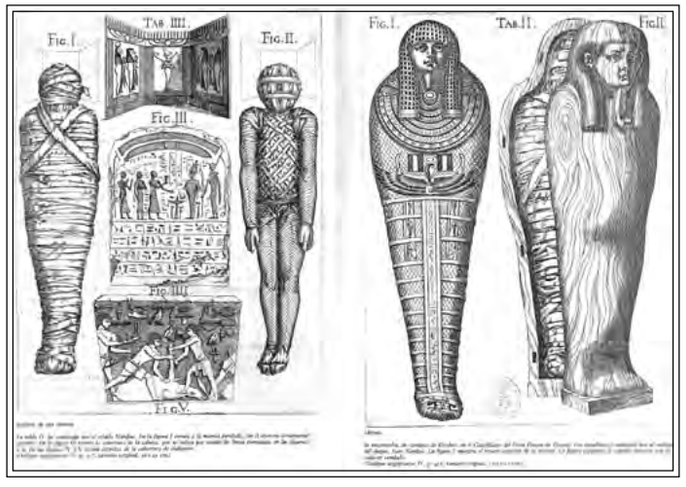


Figura 9. A. Kircher (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Momias. Tamaño original, 15,5x21cm, izq.; 16x21cm., dcha.

El texto que acompaña a las imágenes que crea el dibujante es ilustrativo de su pensamiento, (fig. 8). Kircher (1650) dice así: *Hallábanse en los museos del Gran Duque de Etruria (Toscana), en Florencia, y en otras colecciones holandesas. Se las comunicaron a Kircher Juan Nardius, médico del Gran Duque de Etruria, y Bartholdus Nihusins. Fig.: I: parte anterior de la momia. Fig. II: lado derecho. Fig.: III: lado izquierdo. Fig. IV: parte posterior. Fig. V: Recipiente de la momia y del arca que contiene la momia*. (p. 429)

Según la leyenda de la figura 8 hay una correspondencia entre G-K y H-I, y deben guardar una relación de tamaño y parecido pues son vistas del mismo sarcófago. Sin embargo, la cabeza y rostro de la vista frontal (G), son de menor tamaño que los otros rostros reproducidos. Utiliza elementos para embellecer y presentar los dibujos, encabezando el dibujo, presenta el título de la ilustración en un pergamino que se despliega, (fig. 8). Kircher inventa un retrato de Egipto y hace que el pasado vuelva al presente por distinto camino.

En las figura 9 se muestran las vistas laterales, frontal y posterior del sarcófago de una momia, llevan inscritas líneas verticales de jeroglíficos en la superficie de los sarcófagos, figuras que el dibujante saca de su conjunto imaginario. Su localización se adapta a la proporción y necesidades del espacio gráfico reproducido por el artista, que sigue su sentido compositivo. En definitiva, se distancia del referente y rompe el canon del original.

En esta estética resultante del dibujante, es notoria la influencia del entorno y la época en la que vive, que se une con la estética del enigmático arte egipcio.

Estas dos páginas ilustradas, (fig. 9), están dedicadas al análisis de una momia, vienen acompañadas de tablas y estelas.

Según el criterio de estudio del dibujante, en la figura I y II las vendas de las momias llevan un complicado entramado distinto para cada una de ellas.

En la cápsula, como denomina Kircher al féretro, está detallada la textura de madera que lo compone. La puerta de uno de ellos se abre y deja ver el interior, que muestra una momia envuelta en vendas. Los rostros representados gesticulan, se expresan y, aunque parten del original, las

figuras creadas se transforman, su aspecto da lugar a representaciones y conjuntos inconexos desde la perspectiva del lenguaje original de los jeroglíficos. El dibujante actúa con la libertad de un científico del renacimiento y decide sobre su obra.

La imagen de las momias, distorsionada de su real significado, queda envuelta en misterio y terror, y se convierte en icono del mundo del espectáculo, el cine y el cómic.

Figura 10 a. A. Kircher (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Vasos cánopos y varios objetos egipcios.

Figura 10 b.W. Blake. (1761). *The Nile, after Fuseli, from Darwin's Botanic Garden.*

Las imágenes dibujadas por Kircher pueden aparecer agrupadas con el único criterio de ser objetos artísticos egipcios (fig. 10a); en esta misma lámina se incluye cuatro vasos cánopos, dos estelas además de féretros, vasijas y elementos mezclados pero ordenados. Los rostros que Kircher dibuja están interpretados con atrevimiento: un faraón aparece con una barba que no es la postiza utilizada por los dignatarios, el heka y el nekhakha están colocados sin seguir las convenciones de los originales.

Sus experimentales imágenes crean un universo ingenioso e innovador, interpreta el original siguiendo un libre juego de conjuros intuitivos y una manera de hacer que lo identifica, fruto de una libertad que rompe la geometría egipcia y su canon, así como el hieratismo de la figura humanizada de los sarcófagos. Caracteriza los rostros, la posición rígida cobra vida y elasticidad, la solemnidad se transforma casi en una caricatura o en un cómic.

Intuye el proceso espiritual en el que se encuentran las momias a las que retrata (el paso de la vida terrenal a la vida de ultratumba). Estas nuevas momias de Kircher se adornan con los atributos de poderosos dignatarios: la barba postiza o los cetros.

William Blake. (Londres, 1757 - 1827), pintor, grabador y poeta británico, es una de las figuras más singulares y dotadas del arte y la literatura inglesa, otro artista que sigue una polifacética vida comparable a la que anteriormente tiene Kircher. En esta estampa aparecen las grandes pirámides y la alusión al Nilo, constatando la influencia que Egipto tiene en el arte y los artistas de distintos países, envuelto en un halo de misterio que también tienen las imagenes de Kircher (fig. 10b).

Las poderosas muestras del arte egipcio que se distribuyen por Roma pueden integrarse en otras obras procedentes de otros lugares del mundo. Tanto el exotismo de un obelisco egipcio, como el del elefante africano, son elementos que forman parte de un conjunto escultórico que lo encumbra la cruz de la religión occidental, un collage de símbolos y creencias que compone la obra erigida por Bernini, y que ilustra Kircher (fig. 12).

Figura 11. Elefante con obelisco. Erigido por Bernini en Santa María sopra Minerva. Fotografía del original. Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Berninis_Elefant_mit_Obelisk_vor_der_Kirche_Santa_Maria_sopra_Minerva%2C_Rom_-_panoramio.jpg

Figura 12. A. Kircher (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Tamaño original 12x34 cm.

Para su dibujo (fig. 12), Kircher elige la cara frontal del conjunto escultórico, que interpreta adecuando la posición de la trompa en favor de la composición.Como en todo su trabajo, las figuras reproducidas incluyen los datos a los que el dibujante tiene acceso y que considera importantes, les añade la escala que utiliza con respecto al original, las medidas a escala y los nombres.

Figura 13. A. Kircher (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Amuletos protectores y filacterias egipcios con apariencia de tipo monstruoso.

Figura 14. Amuletos. Recuperado de: https://psiqueacademy.es/los-amuletos-del-antiguo-egipto/

En esta hoja de dibujos se clasifican y se caracterizan los amuletos y filacterias egipcios según la visión de Kircher, los enumera y acompaña de una leyenda que los describe al pie de la página. En la figura 14 se muestran algunos de los amuletos reproducidos a partir de los originales, dibujados con bastante fidelidad por Kircher.

Entre los amuletos y filacterias egipcios tiene mucha importancia la figura del dios Bes, y es frecuente verlo como se muestra en este bajorrelieve (fig. 15). Al comparar el original con el dibujo de Kircher (fig. 13), es notorio que el dibujante lo expresa según su forma de ver y pensar; acentúa los rasgos estéticos del dios Bes, lo viste con una gran corona y alarga la barba hasta cubrir su cuerpo. En la leyenda correspondiente, lo interpreta como sigue:

Figura 15. A. Guío. Fotografía del original. Dios Bes. Dendera, Templo de Hathor.

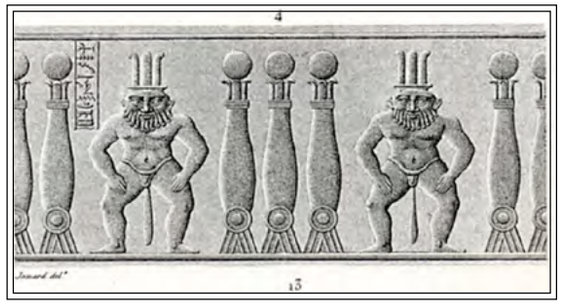


Figura 16. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Bajorrelieves del pequeño templo. Kom Ombo.

"*la 18ª es la más monstruosa de todas- es toda ella cabeza y vientre- y alude a Serapis".*

Estos dioses y amuletos son conocidos y reproducidos por los artistas y científicos de la expedición napoleónica dos siglos después. El rostro del dios Bes (fig. 16), dibujado en este grabado y pertenece a la Description de l'Égipte, (publicada en veinte tomos entre 1809 y 1822), guarda semejanza con el original, aunque se le añade un gesto que humaniza su apariencia monstruosa, sobre un fornido cuerpo. El grabado se ajusta a los claroscuros del bajorrelieve original.

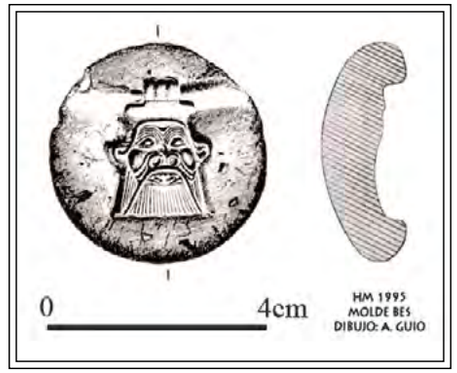


Figura 17. A. Guío. Fotografía del original. Dios Bes. Dendera, Templo de Hathor.

Otra de las apariencias del dios Bes corresponde a un molde para hacer copias en serie en la antigüedad, presenta la cara frontal y lateral, acompañado de su escala (fig. 17). Es un dibujo de carácter documental, forma parte del trabajo de campo que realiza un arqueólogo en la excavación.

Volviendo a los sarcófagos de Kircher, los rostros banales de las deidades en sus reproducciones evocan un aspecto físico más humanizado. El volumen lo define una cuidada trama, y los acompaña una leyenda inventada acerca de la magia y los poderes divinos de cada uno de ellos y los muy interpretados jeroglíficos, (fig. 18).

Los féretros egipcios dibujados por Kircher siguen una clasificación de tipo documental, sin embargo las diferentes vistas que realiza no tienen correspondencia entre sí (fig. 19). Los rasgos de sus rostros se vulgarizan y pierden el carácter divino; aunque portan barba postiza, los ojos se convierten en miradas que apuntan a un ángulo concreto, posando frente al espectador. El interior del féretro del centro contiene una momia sin ojos, adornada con un cabello claro y ondulado, estas contribuciones del dibujante se alejan de la estética de los faraones egipcios, muestran a la vez una visión propia de este arte que se va a versionar repetidas veces.

Figura 18. A. Kircher (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Deidades egipcias.

Figura 19. A. Kircher (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Féretros y momia egipcias.

La originalidad de Kircher se refleja en el tratamiento que le da a los jeroglíficos, las sensaciones que le producen los originales mezclado con su forma de pensar se incluye en un trabajo que aporta conocimiento al estudio de este arte, y es parte de la trayectoria que se traza hasta llegar al descubrimiento de la Piedra de Rosetta y el significado del lenguaje jeroglífico, un acontecimiento que separa dos momentos distintos en cuanto a los procesos artísticos utilizados por los dibujantes, tanto en su planteamiento gráfico como en la técnica utilizada.

El trabajo de estos dibujantes establece una relación entre el arte original y el contemporáneo. Las circunstancias que acompañan y los cambios que afectan a las diferentes expediciones, hace que surjan nuevos estilos estéticos.

Lo que produce un artista nunca es completamente original, entendido como la creación a partir de la nada. Las imágenes, las palabras y las notas que se emplean están inspiradas, aunque sea por oposición, en otras y surgen en gran medida de la creatividad y el conocimiento que se ha acumulado a lo largo de los siglos. (López, 2019, pp.141, 142)

III. 5. <u>Alessandro Ricci.</u> Italia (1795-1834)

Figura 19. A. Ricci (2005). *Primeros descubridores. El descubrimiento del Antiguo Egipto*. Diosa Maat.

El dibujante y médico, Alessandro Ricci trabaja activamente con Belzoni y forma parte en la expedición franco Toscana. Colabora con otros dibujantes, entre ellos Ippolito Rosellini. Realiza numerosos dibujos de gran calidad y minucioso detalle, en los que aparece su firma.

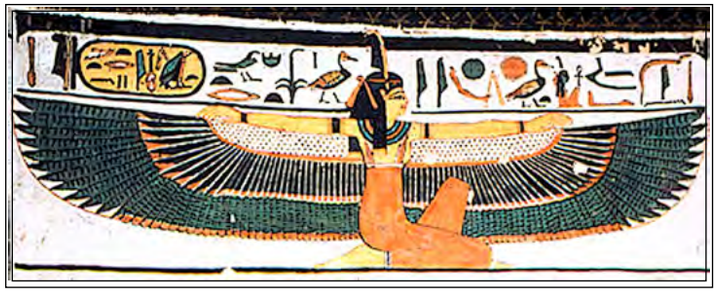


Figura 20. Diosa Maat. Tumba de Nefertari. Recuperado de: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/7_3/images/7_3_p4.jpg

Alessandro Ricci caracteriza a la diosa Maat acercándose al canon del original (fig. 19), sin embargo rompe la rigidez de lo convencional al intensificar los colores, suavizar los ángulos de la línea, y crear una estética que se aproxima a la de una ilustración.

Figura 21. A. Guío. Imagen del original. Kom Ombo. Tumba de Nefertari. Cartucho Real.

Figura 22. A. Guío. Imagen del original. Cartucho Real.

La diosa Maat (Tumba de Seti I), es un punto de encuentro para muchos dibujantes. Descubierta en 1817 por Giovanni Battista Belzoni (1778-1823), es el primer dibujante en retratar las decoraciones de las paredes de una tumba en el Valle de los Reyes. Su protagonismo radica en la simbología

con la que se relaciona a la diosa, es la personificación del orden cósmico y de la justicia. Se la representa en las paredes y en el techo, o acompañando fonemas de jeroglíficos. Puede aparecer sin el majestuoso adorno del plumaje del buitre, o sin la apariencia humana, repitiendo consecutivamente su imagen alada en numerosos templos y tumbas.

Para Kircher la diosa Maat (fig. 23) es también un motivo que él adapta a las proporciones del féretro en su dibujo y la representa con su visión particular.

Para los dibujantes de la expedición napoleónica las representaciones de Maat se traducen del bajorrelieve original al lenguaje del grabado (fig. 24), se acentúan las líneas de contorno buscando el mismo contraste en la reproducción, sobre todo en las zonas de sombra; en los rostros que dibujan los ojos son cuencas oscuras que no señalan la mirada.

Figura 23.A. Kircher (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Féretro con la diosa Maat situado en el centro

Figura 24. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Tebas, Karnak.

Ser dibujante para una expedición obliga a estar bajo las exigencias de un trabajo que se organiza como equipo, estar emplazados en el lugar de origen del material que directamente van a observar y analizar, y seguir un itinerario marcado. La expedición napoleónica, la prusiana y la franco-toscana, avanzan por Egipto motivados por la belleza y el misterio que encierra esa corriente artística recién descubierta.

Los dibujantes interpretan las obras individualmente pero crean un estilo unificado que define e identifica la forma de hacer de la expedición, que se distancia en mayor o menor medida de los convencionalismos del referente, creando versiones del original.

La expedición genera una cuantiosa producción de dibujos, en los que se establece un diálogo entre el referente y el artista observador, una relación que va a ser más superficial o más profunda por parte de sus autores, según lo mucho que se impliquen, reflejada en los resultados.

Figura 25. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Tebas, hipogeos.

Entre los motivos dibujados por estos artistas se encuentra también este bello fragmento del friso del buitre alado, una reprodución muy detallada que permite percibir incluso la textura de la piedra y su fragmentación. Se respeta la disposición de los colores del original, aunque en la intepretación sean más intensos.

III. 6. <u>James Bruce de Kinnaird.</u> Escocia (1730-1794)

Figura 26. J. B. de Kinnaird (2005). *Primeros descubridores. El descubrimiento del Antiguo Egipto*. Arpistas ciegos, del bajorrelieve de la tumba de Ramsés III. Biban el-Moluk (Valle de los Reyes).

La tumba de Ramses III, es conocida por la gran belleza del dibujo realizado por James Bruce de Kinnaird, una versión muy interpretada del original bajorrelieve (fig. 26), lo cual no impide que sea famosa por lo destacado del original y que se asocie la tumba como la de Bruce o tumba de los Arpistas Ciegos. Esto explica que posteriormente haya un especial interés por esta tumba en concreto, de mano de artistas que se desplazan a Egipto para crear sus propias versiones.

Kinnaird resuelve la escenografía de una forma romántica y añade una gama de colores inventados por el propio autor, crea así la sensación de atmósfera al describir un fondo pavimentado y paredes cavernosas; un ambiente tridimensional con tonalidades de colores oscuros y suaves, sombras y luces que construyen el volumen de cuerpos de sensuales movimientos.

En su dibujo presenta la forma de vestir de los egipcios, copia de la realidad que vive el dibujante las elegantes túnicas de los músicos; tal vez los imagina acompañados por la música que reproducen arpas que reposan sobre cubetas decoradas con esfinges de apariencia femenina y masculina. La forma como la posición de las manos de los arpistas son las dibujadas por los primeros artistas egipcios sobre los ostracas.

Los planteamientos de trabajo y los intereses particulares de los dibujantes marcan las diferencias entre los resultados de los dibujos. El trabajo de Kircher, dibujante y científico, que representa su limitada fuente de información en Roma sin desplazarse a Egipto, es muy diferente al trabajo de Kinnaird, que tiene el firme propósito de encontrar los nacientes del Nilo Azul, y como explorador documenta con dibujos lo que por su espíritu botánico encuentra, además de dibujar tumbas y templos hallados en su travesía.

Figura 27. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Sala de los arpistas. Tebas, Biban el Moluk.

En esta otra versión que realizan los dibujantes de la expedición napoleónica, los arpistas acompañan al dignatario (fig. 27). Se visten con amplias túnicas, mientras que el dignatario lleva ropa ceñida al cuerpo.

Con respecto a la versión de Bruce, se amplía la paleta de colores, la armonía y proporción del conjunto llega también a hacer rostros de bellos rasgos, más fieles al original. El detalle se extrema con algunas particularidades y sutilezas: las distintas vistas del arpa se representan a ambos lados del dibujo central; los brazos de los arpistas son más claros que el rostro; la representación de las manos al tocar el arpa es igual que en escenas similares. Las figuras de los arpistas de Bruce están representadas con volumen, en estas otras versiones al hacerlas planas se acercan más al original.

En versiones posteriores, en las que el conocimiento del significado de los jeroglíficos está presente en la forma de realizar los dibujos, hay cambios que se aprecian en los conocidos Arpistas de Ramsés III.

Figura 28. E. Prisse d'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Arpistas de Ramsés III.

La representación de los arpistas de Ramsés III realizada por los artistas de la expedición napoleónica (fig. 27), puede ser para Prisse un importante

referente al hacer su versión por su gran parecido (fig. 28): el dibujante centra su atención en los dos arpistas ciegos, vestidos con túnicas blancas, sin incluir a los faraones. Lleva la escena al esquema de representación que pertenece e identifica el estilo de Prisse y que unifica todo su trabajo: respeta el canon del original, así como los suaves colores; las figuras suelen aparecen sobre un fondo ocre. Se observa el protagonismo en los jeroglíficos, que aparecen representados como en el bajorrelieve original (fig. 30).

Rosellini hace una versión de los arpistas muy parecida a la de Prisse, también llevada a su característica forma de dibujar (fig. 29): un escenario gráfico limpio, sin color de fondo; intensifica los colores en las figuras y las hace más gestuales, centra la atención en las dos imágenes de los arpistas, que acompaña con una breve leyenda descriptiva.

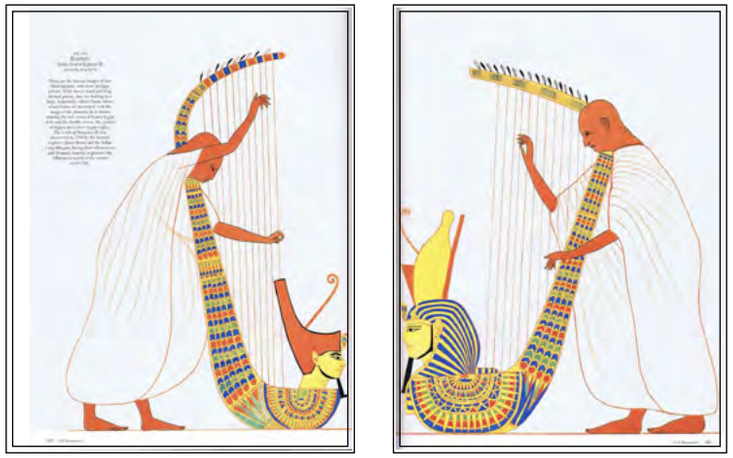


Figura 29. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egyp and Nubia*. Arpistas de Ramsés III.

La equilibrada paleta de colores y la elegancia con la que se trazan las líneas en los originales hablan de la habilidad de los artistas egipcios (fig. 30). Si se compara el bajorrelieve original con las interpretaciones que hacen los dibujantes de éste, se puede observar lo que se ha tenido en cuenta en las traducciones del original a la reproducción y dónde se encuentran los límites en cada versión, lo muy intepretado que puede ser un dibujo y lo

diferente que pueden ser las versiones de un mismo original.

Fig. 30 y 31. Tumba de Ramsés III. Recuperado de: http://isla-muir.blogspot.com/2007/12/tumbas-egipcias-ii-el-valle-de-los.html

El ámbito del trabajo de Prisse y Rosellini se extiende más allá de ser una estricta catalogación de sus referentes, y descubren que la figura humana es además un símbolo estético, como lo son los jeroglíficos.

Hacer una representación de un original puede reducirse a ser la fuente de inspiración para el dibujante, como en esta versión de los músicos y arpistas (fig. 31), en la que hay muchas aportaciones por parte del autor.

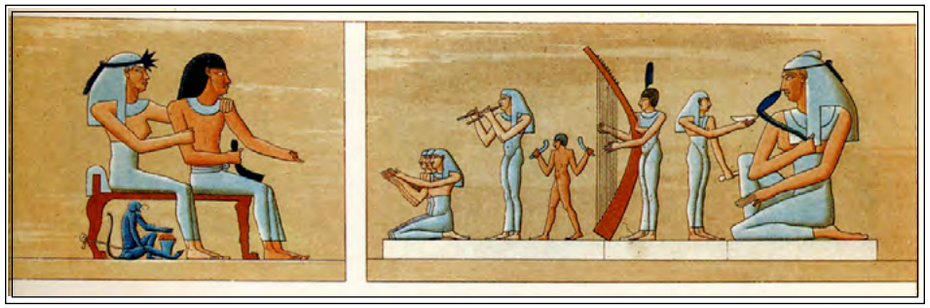


Fig. 32. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. El Kab.

En esta reproducción de los artistas de la expedición napoleónica, las figuras cambian el canon del original, los colores utilizados son combinaciones de ocres y azules que se extienden al escenario descrito, distan-

ciándose, en esto también, de la paleta del referente. Los bellos rasgos egipcios se han perdido; los ojos se perfilan dejando las órbitas en blanco, tal vez así buscan la inexpresión del referente.

Como en el original, el tamaño de los músicos es más pequeño con respecto a los dignatarios, así se jerarquiza su rango. Cada músico toca un instrumento distinto, los seis integrantes forman una agrupación musical de cuerda, percusión y viento.

Al igual que Kircher, que dibuja los vasos cánopos junto a varios objetos (fig. 10), y que agrupa los amuletos protectores y las filacterias egipcios con apariencia de tipo monstruoso en otro dibujo (fig. 13), en esta ocasión los artistas de la expedición napoleónica, con una línea fina muy segura y ajustada al original traza imágenes sin color ni sombras (fig. 31): fragmentos de estelas, ostracas y pequeñas muestras del arte egipcio; vestidos con adornos muy detallados, así como partes arquitectónicas; enumerados y firmados por su autor, se acompañan de una leyenda en la que se recoge información objetiva de tipo documental.

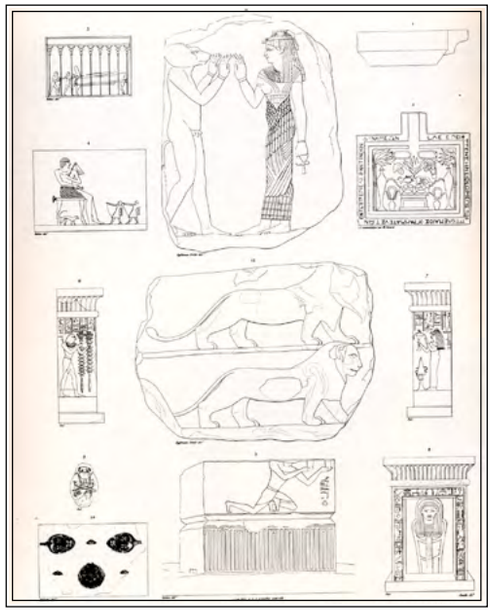


Figura 31. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Tebas, Byban el Molouk.

III. 7. Charles Nicolas Sigisbert Sonnini de Manoncourt

Francia, (1751-1812)

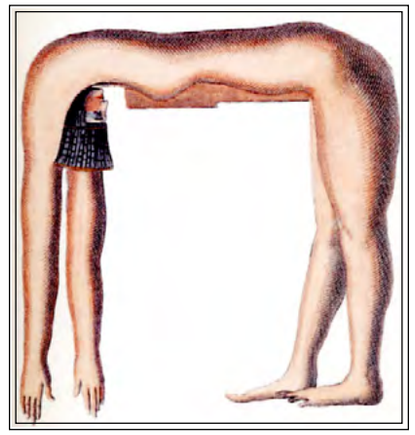


Figura 32. C.N.S.Sonnini. (2005). *Primeros descubridores. El descubrimiento del Antiguo Egipto*. Diosa Nut. Templo de Hathor, en Dendera.

A través de los dibujos que Sonnini realiza en sus viajes por Egipto, describe varias regiones y da su nombre a algunas rutas por las que pasa.

En esta versión de la diosa Nut, el dibujante conoce del original su elástica figura que adapta su cuerpo a la estructura del templo, él la magnifica y recalca el papel protector que enmarca el interior de lo que abarcan sus piernas y largos brazos (fig. 32). De la reflexión que el autor hace con la imagen original y su forma de expresión, resulta un cuerpo voluminoso del que cuelgan los brazos, más largos que las piernas. La cara de la diosa aparece maquillada y el cabello cae hacia abajo, similar a la que representan los dibujantes de la expedición napoleónica (fig. 33).

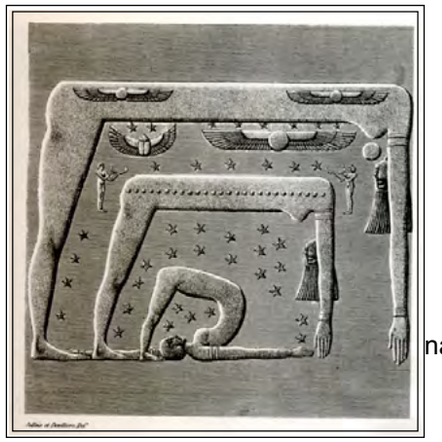


Figura 33. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Diosa Nut. Templo de Hathor, en Dendera.

Situada en el pórtico del gran templo de Dendera, en la Isla de Filé, los dibujantes de la Descripción de Egipto hacen esta representación de la diosa Nut (fig. 33), la ambientan en el cosmos, situada sobre varias figuras que portan el buitre alado, adornan con brazaletes su cuerpo desnudo en un esquema de dibujo parecido al realizado por Sonnini. Los elementos se reducen a lo esencial, sin jeroglíficos. Se acentúa el contraste entre la luz y la sombra del contorno para acercar el dibujo a la apariencia del bajorrelieve original.

Los creadores de la descripción de Egipto de la época napoleónica realizan esta correspondencia con la diosa cósmica en la que se alterna lo más delicado del arte con el sentido de la medida (fig. 34). Tomada de la escena del techo de la cámara fúnebre de Ramsés VI, en la que las figuras están alineadas en sucesivas hileras, esta interpretación es una síntesis reducida a dos colores: azul cobalto, ocre naranja para los cuerpos y blanco del fondo para el cabello, delimitado por una suave línea ocre.

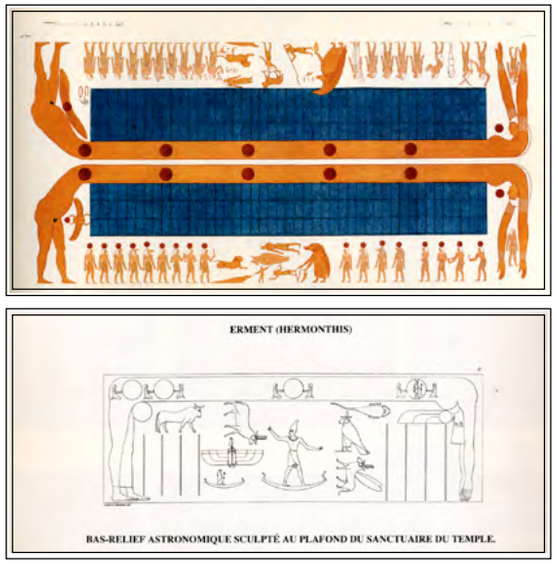


Figura 34. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte.* Tabla astronómica pintada sobre el techo de la primera tumba de los reyes al oeste. Tebas, Biban el Molouk.

Figura 35. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte.* Bajorrelieve astronómico esculpido sobre el techo de un santuario del templo.

Figura 36. (1140 B.C). Ceiling of the tomb of king Ramses VI - Valley of the King. Recuperado de: https://i.pinimg.com/736x/30/0e/05/300e05b674e07c9a25c1542f9f234a8f.jpg

Figura 37 y 38. A. Guío. Fotografía del original. Nut, Templo de Hathor (Dendera).

En estos dibujos se ve una evolución hacia formas europeizadas que los intérpretes hacen con trazo limpio y firme, repiten lo que la visión y el pensamiento alcanza a comprender, guiados por intuiciones y sensibilidades.

El bajorrelieve original se describe en la reproducción con línea limpia y esquemática (fig. 36 y 37), pasa por alto el código de representación que suelen utilizar otros artistas en la gran mayoría de las representaciones. La morfología original de la diosa Nut descubre mundos desconocidos, es un marco que rodea mensajes misteriosos relacionados con la astrología

y el cosmos, crea la sensación de que un dibujo de este original solo puede llegar a ser una bella ventana de esta gran obra de arte.

III. 8. **Jean Jacques Rifaud.** Marsella (1786-1852)

Rifaud es uno de los primeros investigadores de antigüedades de Egipto en las excavaciones llevadas a cabo en nombre de Bernardino Drovetti.

Figura 39. J.J. Rifaud. Ramsés II, templo de Luxor.

En las primeras figuras reproducidas por los dibujantes de los templos y tumbas egipcios se puede apreciar la ingenuidad de un dibujante descubridor. Los dibujos dejan ver una realidad ambigua de lo representado: todo está por explorar sin que aparentemente haya límites. Las reiterativas interpretaciones de los dibujantes van acercando la monumentalidad y el valor artístico del Antiguo Egipto y comienza a divulgarse la verdadera dimensión de su arte por otros paises.

Ramsés II dibujado con detalle por Rifaud, muestra los signos jeroglíficos egipcios muy interpretados y el deterioro de la obra original (fig. 38). Por parte del dibujante hay despreocupación por el canon y los colores originales.

III. 9. **Giovanni Battista Belzoni.** Italia (1778-1823)

Figura 39. G. B. Belzoni. (2005). *Viajeros y exploradores. El descubrimiento del Antiguo Egipto*. Representación de Seti I delante de Hator.
Figura 40. G. B. Belzoni. (2005). *Viajeros y exploradores. El descubrimiento del Antiguo Egipto*. Representación de Seti I delante de Hator. Acuarela sobre cartón. Sala del sarcófago relativa a la segunda y tercera eras del Libro del Amduat. Tumba de Seti I. Bajorrelieve.

La estancia de Belzoni en El Cairo comienza por realizar trabajos como experto en hidráulica hasta llegar a convertirse en explorador.

Provenientes de Egipto, Belzoni traslada obras de arte originales a la colección del Museo Británico. Entre otras, se llevará el obelisco situado en la isla de File, delante del templo de Isis, cuyas inscripciones son de gran ayuda para Champollion y el desciframiento de la escritura jeroglífica.

Descubre la tumba de Seti I cerca del Valle de los Reyes. En 1818 es la primera persona en tiempos modernos en entrar a la pirámide de Kefrén, en Giza.

Belzoni tiene la capacidad de interpretar el original recuperándolo exhaustivamente en su dibujo y así poder utilizarlo como material adecuado para estudio. En las figuras que reproduce hay una correspondencia entre el orden y la proporción que va acercando el tecnicismo a los dibujantes

posteriores: respeta el canon del original y los colores. Los jeroglíficos están considerados en su obra parte de un conjunto ornamentado.

Los dibujos que realiza Belzoni sobre Egipto tienen un carácter documental y artístico a la vez; sus publicaciones abren nuevos caminos en el campo del dibujo, indispensable para el conocimiento y desarrollo en el estudio del arte.

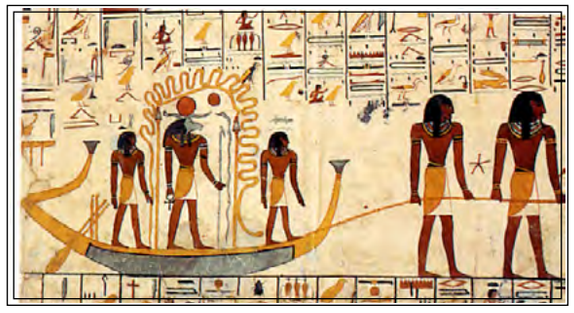


Figura 41. Original del Libro de las Puertas, Tumba de Seti I. https://www.google.es/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.picuki.com%2Ftag%2Fsetii&psig=AOvVaw0ij7TtNQnUiRDMeP65aR1Q&ust=1592564639698000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKDGiKSci-oCFQAAAAAdAAAAABAN

Figura 42. G. B. Belzoni. (2005). *Viajeros y exploradores. El descubrimiento del Antiguo Egipto*. Representación de Seti I delante de Hator. Reproducción del Libro de las Puertas, viaje del dios sol Ra a bordo de su barca celeste durante las horas nocturnas. Tumba de Seti I. Bajorrelieve. Acuarela sobre cartón.

Al comparar el bajorrelieve original con el dibujo de Belzoni, se plantean cuestiones acerca de la exactitud de su reproducción (fig. 41). Añade color

en zonas donde no hay en el referente, tal vez lo hace siguiendo hipótesis visuales (fig. 42), o es fiel al referente y se ha perdido el color del original por el deterioro posterior a su reproducción. Asimismo, crea dudas al comprobar que en su representación los signos jeroglíficos no siguen el mismo orden, esto puede deberse a que no se conoce aún el significado del lenguaje jeroglífico y no le da la debida importancia al ignorar su contenido.

Figura 43. G. B. Belzoni. (2005). *Viajeros y exploradores. El descubrimiento del Antiguo Egipto*. Representación de Seti I delante de Hator. Diosa buitre Nekbet con las alas desplegadas, sobre las cuales se aprecia los cartuchos reales.

Figura 44. A. Guío. Fotografía del original. Cartucho Real.

La localización del referente, es decir, encontrar dónde se ubican las obras originales a partir de la reproducción no siempre es fácil si no vienen acompañadas de la documentación necesaria, los jeroglíficos y el conocimiento de su significado pueden ser de gran ayuda. El dibujo de Belzoni de la Diosa Buitre (fig. 43), reproducido en colores planos, describe el original

de la figura 44, que ha sufrido deterioro y en algunas zonas los pigmentos han desaparecido. Puede ser el mismo referente y que la reproducción sea de otro original que se sitúa en distinto templo o tumba.

Al examinar el original se observa que la fila de jeroglíficos está situada debajo y no encima de la Diosa Buitre, al contrario de como lo representa Belzoni en su dibujo, así mismo cambian los signos y el orden en su reproducción. A pesar de no guardar íntegramente semejanza con el referente, el dibujante es transportador de su belleza.

La importancia que tiene una obra documental que recoge casi tres siglos antes la policromía de las obras del Antiguo Egipto es una contribución a su pervivencia. El paso del tiempo produce la pérdida de los colores o las obras completas, existen publicaciones de escritos y dibujos de Belzoni sobre lugares actualmente desaparecidos.

III.10. Heinrich Menu Von Minutoli. Ginebra (1772-1846)

El rey de Prusia envía a Von Minutoli a Egipto para recoger documentación sobre el Alto Egipto. En 1824 publica una relación monumental de su viaje, acompañada de un atlas con ilustraciones hechas por Segato, por el propio Minutoli y por Alessandro Ricci. Las ilustraciones son documentos de estilo científico y artístico, se identifican dioses y símbolos, así como atuendos egipcios reconocibles.

Figura 46. H. M. Von Minutoli (2005).
Primeros descubridores. El descubrimiento del Antiguo Egipto.

El original de este dibujo decora un sarcófago de madera; el faraón difunto sostiene en las manos los atributos del dios Osiris: el flagelo-nekara y el cetro-hiqa; sobre su cabeza se aprecia parte de una corona solar-hemem. Atraído por esta obra, el dibujante describe con mucho detalle y abundante policromía la vestimenta y todos los atributos propios de su rango.

III.11. Girolamo Segato. Belluno (1792-1836)

Dibujante, naturalista y químico, Girolamo Segato realiza reproducciones de los relieves y la arquitectura de edificios para la documentación de la época. Desde el principio de su estancia en Egipto siente la necesidad de cuidar la precisión para emprender la labor como dibujante y realizar trabajos cartográficos. Sus detalladas ilustraciones llegan hasta la actualidad como grandes e importantes documentos que muestran un planteamiento gráfico y artístico en el que hay una búsqueda de la forma y el orden.

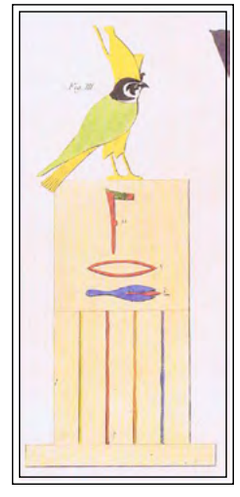


Figura 47. G. Segato (2005).
Primeros descubridores. El descubrimiento del Antiguo Egipto.

A Segato se le debe el descubrimiento de la medida base de los antiguos egipcios: codos reales, equivalente a 52,5 centímetros. Realiza el alzamiento científico de planos de la Pirámide de Zoser.

Además de dibujante es precursor, Segato realiza de forma minuciosamente detallada la reproducción de la columna del templo de Dendera, con la cabeza de la diosa Hathor y su rica policromía (fig. 48).

La reproducción de la diosa Hathor de Segato y la de los dibujantes de la Descripción de Egipto son idénticas aparentemente, muy detalladas y realizadas con el mismo punto de vista y la misma perspectiva (fig. 48 y 49). La columna dibujada por los dibujantes de la expedición napoleónico viene acompañada de la planta y el perfil dibujados y acotados, el contraste hace enterder mejor el volumen y los detalles.

En las reproducciones sobre los originales que hacen los dibujantes puede ocurrir que las versiones posteriores se vean influenciadas por los estilos de anteriores dibujantes, buscan los referentes principales que se han reproducido y sobre ellos hacen su dibujo, como es el caso de Segato al hacer la columna hathórica (fig. 48 y 49). Otros dibujantes prefieren indagar sobre obras que están por descubrir.

Figura 48. G. Segato. (2005). *Primeros descubridores. El descubrimiento del Antiguo Egipto.*Columna hathórica. Dendera.

Figura 49. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Columna hathorica. Dendera.

III.12. Louis Maurice Adolphe Linant de Bellefonds Francia, (1799-1833)

Fig. 50. L.M.A.Linant de Bellefonds (2005). *Viajeros y exploradores. El descubrimiento del Antiguo Egipto.*Batallas y victorias de Ramsés II. Abú Simbel, Gran Templo.

El boceto inédito de Linant de Bellefonds, dibujado con lápiz y acuarela, representa un grupo de prisioneros africanos, nubios y bereber (fig. 50). En su versión, el dibujante recupera el original lleno de frescura por el efecto de la acuarela, en la que se representan los jeroglíficos con una fina línea de dibujo.

Figura 51. I. Rosellini (2005). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Batallas y victorias de Ramsés II. Abú Simbel, Gran Templo.

La misma escena representada por Rosellini (fig. 51), se ilumina por la intensidad de su paleta de colores, limpia y organizada.

III.13. **Frederick Catherwood**. Londres, (1799-1883)

Figura 52. F. Catherwood. (2005). *Viajeros y exploradores. El descubrimiento del Antiguo Egipto* Dibujo de un fragmento de los Colosos de Memnon

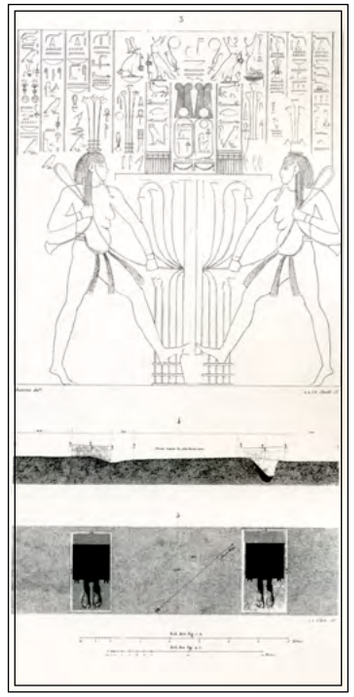
Figura 53. J. Riudavets (1889). *A través del Egipto*. Colosos de Memnón, templo conmemorativo de Amenofis III.

El trono en el cual está sentado el coloso de Memnon simboliza al rey, y está decorado con la visión que une el Bajo y el Alto Egipto, llamada sematauy: dos genios de la inundación, evocaciones del dios Hapi que representan al Alto y al Bajo Egipto, las estelas de las plantas emblemáticas de los dos territorios, el loto y el papiro, se entrelazan entre ellos.

No todos los expedicionarios son dibujantes con destreza. Los esbozos, además de estar técnicamente bien realizados, cumplen otras importantes funciones, como pueda ser la de situar puntos clave del recorrido del expedicionario y venir acompañados con relatos y hazañas.

Los artistas de la expedición napoleónica se ocupan de hacer este dibujo de línea del bajorrelieve original (fig. 54a), con las escalas correspondientes y muy detallado. Del coloso realizan este otro dibujo de color sobrio, con un estilo inspirado en el mundo clásico (fig. 54b). El resultado de estas dos representaciones ofrece una información más completa sobre el original.

Al añadir las versiones que otros dibujantes hacen del mismo referente, se muestra la particular forma de interpretar de cada artista.



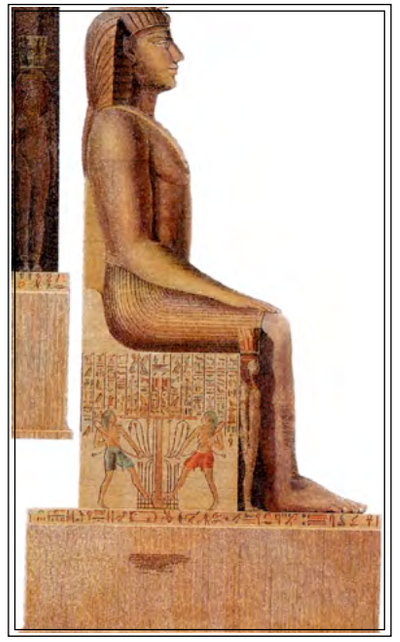


Figura 54a y 54b. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égypte*. Colosos de Memnón, templo conmemorativo de Amenofis III.

III. 14. **Napoleón y la Expedición a Egipto. La Description de l'Égypte**

La fascinación que siente Napoleón Bonaparte por Egipto le lleva a constituir la Commision des Arts et des Sciences, un grupo de 167 científicos, dibujantes, artistas y grabadores. Entre los miembros que la componen, destacan en el ámbito de la cultura y las ciencias de la época el matemático Jean Baptiste Fourier, el químico Claude Louis Berthollet, el artista Dominique Vivant Denon, el ingeniero y diseñador François Charles Cécile, el matemático y geómetra Gaspard Monge, primer presidente del Institut d´Égipte, y André Dutertre, primer dibujante de la Commision. Napoleón creó una comisión especial presidida por el químico Berthollet, en la que

entraron en 1820 Conté, y luego Lancret y Jomard. Los científicos de esta expedición organizaron la Description como una auténtica enciclopedia sobre Egipto.

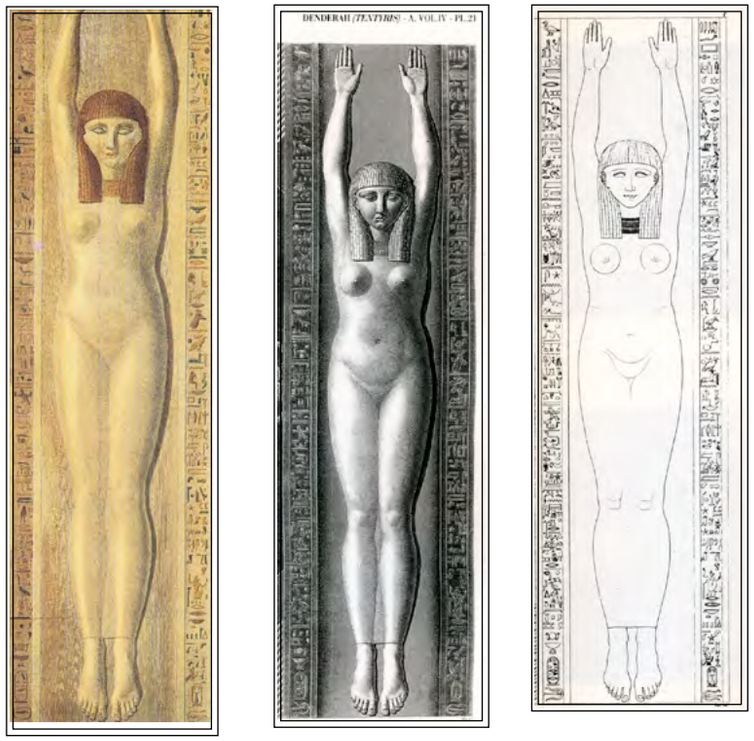


Figura 55, 56 y 57. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Bajorrelieve del templo de Dendera.

Napoleón Bonaparte entre 1798-1801 lleva su campaña compuesta por un ejercito de científicos y dibujantes, para recopilar la máxima documentación posible sobre Egipto (Estrada, 2012).

Entre los años 1809 y 1828 se origina y termina de editarse los volúmenes que catalogan las obras de arte del Antiguo Egipto, en la *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, publicado en París. Sus observaciones e investigaciones dan comienzo a una forma de trabajar

que profesionaliza el dibujo de documentación sobre el arte egipcio de los ancestros, además de aplíar su conocimiento visual. Se crea así un modelo a seguir por otros expedicionarios y dibujantes.

En esta etapa, los artistas representan el arte egipcio muy conectados al referente, sin que por ello no marquen un estilo que identifica, por ejemplo, los trabajos que pertenecen al grupo de artistas y científicos de la expedición napoleónica. El modo de ejecución de los dibujantes se va adaptando a los acontecimientos que los acompañan y favorecen el desarrollo de su interpretación: toman notas, algunas rápidas e impulsivas, se toman apuntes individuales realizados con el pensamiento puesto en lo que ven, a su paso por las rutas que van recorriendo, un trabajo cualificado en el que todos los dibujos ya no son aceptados.

La expedición napoleónica y la publicación de la *Description de l'Égypte*, y del *Voyage dans la basse et la haute Égypte*, de Denon, da a conocer en Europa una civilización misteriosa y fascinante. En los primeros años del siglo XIX, Egipto se convierte en una de las metas preferidas de exploradores, aventureros y empresarios, deseosos de observar en persona las maravillas artísticas ilustradas en esos libros.

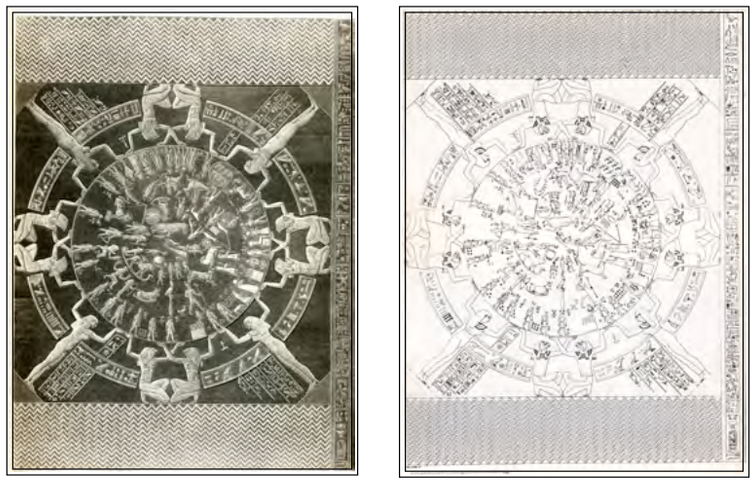


Figura 58 y 59. Jollois et Devilliers del. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Denderah.

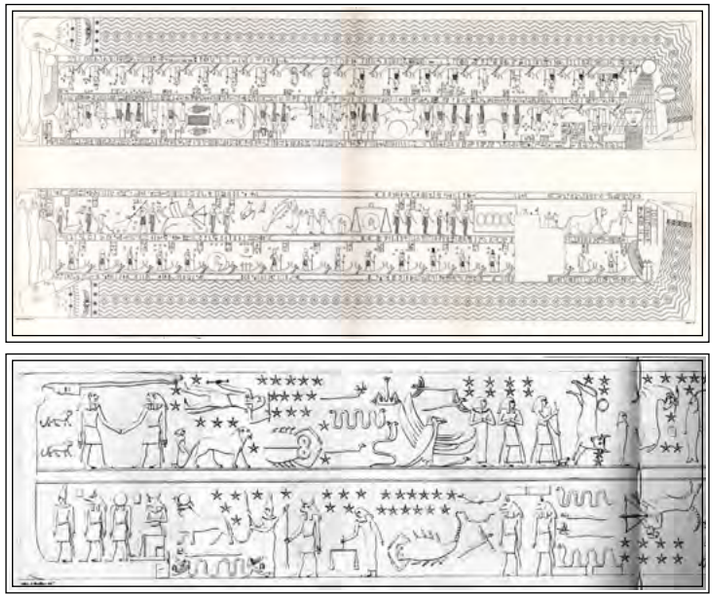


Fig. 60 a y 60 b. Jollois et Devilliers, Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Zodiaco esculpido sobre el techo del pórtico. Esna.

Los dibujantes analizan el bajorrelieve de la diosa del cielo Nut, del templo de Dendera, mediante técnicas artísticas que les permite explorarlo a fondo: lo representan con un estilo clasicista al que añaden color, lo resuelven con claroscuros y lo presentan con un dibujo de línea (fig. 55, 56 y 57).

La veracidad de su referente es una realidad que el dibujante impone; así rescata del olvido y de la pérdida originales de extraordinaria belleza.

Esta forma de representación, aplicada a trabajos de investigación, hará mejorar las descripciones. El dibujo conservará los monumentos que borra el tiempo, y que la barbarie ha respetado o desfigurado; pondrá bajo nuestros ojos lugares pintorescos e interesantes (Estrada, 2012).

El conjunto de figuras humanas y animales hace alusión a las estrellas (fig. 58 y 59), su ordenación astrológica en un reparto circular se resuelve con un entramado de dibujo que se concentra o se dispersa por zonas.

Sobre el fondo oscuro destaca las figuras en un juego de positivos y negativos que modela las sombras, hasta hacerlas escultóricas (fig. 58). El mismo Zodiaco dibujado con línea hace más comprensible su lectura y más clara su imagen (fig. 59).

Las figuras del zodiaco esculpido se presentan en el techo, esta vez repartidas de forma horizontal en dos registros, acompañando a la diosa Nut (fig. 60 a y fig. 60 b). Como en la mayoría de los grabados de la expedición napoleónica, se incluye la escala en la que se ha hecho la reproducción, y la firma del autor.

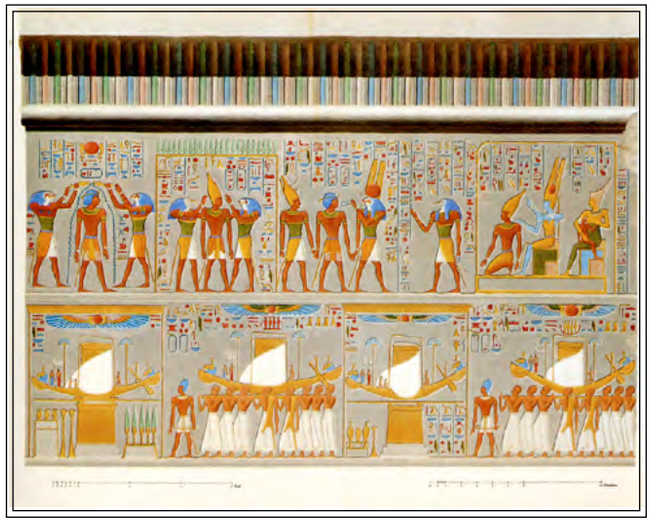


Fig. 61. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*.

Cada reproducción de la Description de l'Égipte está documentada metódicamente, viene acompañada de datos, - el lugar de procedencia del elemento descrito, las medidas a escala y las firmas del autor o de los autores-.

La densa información que se expone en este dibujo (fig. 61), respeta un bajorrelieve original de figuras coloreadas y sigue una estructura de espacios compartimentados. El color acompaña el protagonismo de una línea muy marcada en los contornos y crea los volúmenes en las figuras de ojos sin pupilas (fig. 62).

Figura 62. H. J. Redouté. Del. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Bajorrelieve coloreado esculpido sobre el portico del gran templo. Isla de Filé consagrada a Isis.

(Como se describe en H. Aufrère et al., 2001), *Ceremonia de purificación y de coronación del rey y la procesión de las barcas sagradas de Amón, de su esposa Mut y de su hijo Konsu. Bajorrelieve de Amón de la capilla construida por Filipo Arrideo, sucesor de Alejandro Magno*.

En representaciones donde se utiliza el color para describir el referente, los dibujantes unifican la escena con un color plano de fondo que corresponde al soporte sobre el que se reparten las figuras en el original.

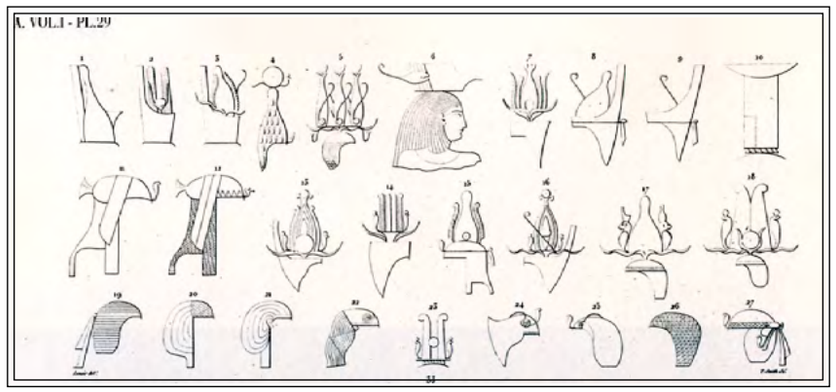


Figura 63. Lenoir. Del. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Detalles de tocados simbólicos. Isla de Filé consagrada a Isis.

La presentación para la catalogación de los tocados simbólicos es un dibujo de línea con tramas sobre un fondo sin color, se describen de forma pormenorizada y están enumerados hasta llegar a veintisiete tipos. (fig. 63)

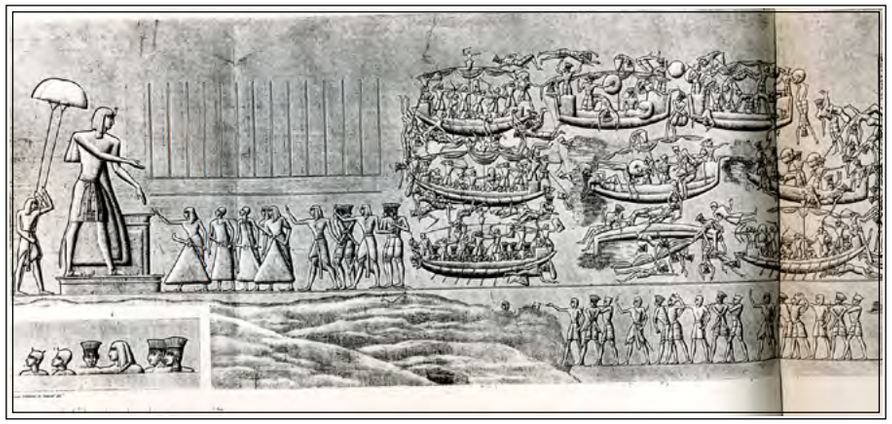


Figura 64. Cecile, Chambrol y Jomard. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Combate naval esculpido sobre la cara exterior del palacio, expuesto al norte. Tebas, Medynet -Abou.

Los planteamientos sobre la exposición de los elementos y la técnica que se utiliza son iniciativas interesantes que aportan los dibujantes, buscando la manera idónea para el amplio desarrollo de los temas a los que se enfrentan.

En el mismo espacio gráfico se pueden compartir distintas escenas, en el dibujo de la figura 64, destaca sobretodo una zona principal de intensa actividad bélica, que corresponde a un detallado dibujo de combate naval, en el que se incluye la parte del bajorrelieve deteriorado. En la esquina inferior izquierda, separados del área general, aparecen los rostros de varios dignatarios, todo resuelto en blanco y negro de intenso contraste, en la estampa de grabado.

Sobre la composición de un dibujo, que es el campo del artista, se toman decisiones que tienen como finalidad describir lo que considera más importante en lo que se observa. En el siguiente dibujo (fig. 65), hay cinco tipos de carros, cuatro de ellos se muestran sin caballos.

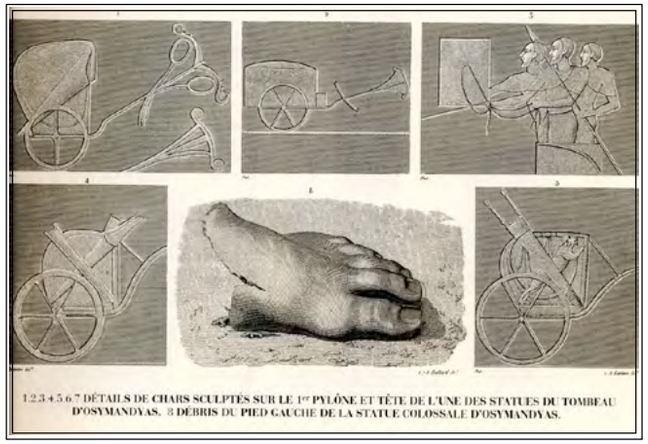


Figura 65. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Detalles de carros esculpidos sobre el primer pilono. Dutertre.

Figura 66. A. Guío. Fotografía del original. Abydos.

Al comparar la reproducción de los dibujantes de la expedición napoleónica (fig. 65), cuya temática está relacionada con el bajorrelieve original en el que aparecen varios carros (fig. 66), se puede comprobar que la nueva mirada del dibujante posee un gran entendimiento y guarda respeto a las medidas y a la composición del referente.

Esta innovadora manera de distribuir los elementos de la figura 65, completa el área gráfica introduciendo en el centro el fragmento del pie colosal de Ozymandias o Ramsés II.

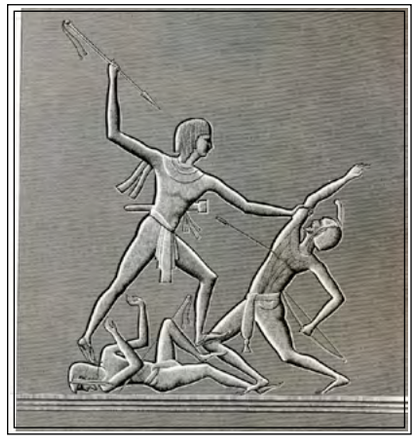


Figura 67. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte.* Batalla de Qadesh.

Figura 68. Jollois et Devilliers del. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte.* La traducción del texto que aparece al pie del dibujo es como sigue: sujeto militar esculpido en el muro exterior del palacio. Expuesto en el norte. Tebas, Karnak.

En la reproducción (fig. 67 y 68), Ramsés II somete al enemigo envuelto en una atmósfera aséptica que sigue la misma estética del original, las figuras se presentan sobre un fondo plano en el que no se muestran los jeroglíficos del referente (fig. 69): el centro de atención es la lucha en la batalla.

Fig. 69. Ramsés II, batalla de Qadesh.

Recuperado de: https://pbs.twimg.com/media/EW1d6giWAAAtMf4.jpg

Figura 70 y 71. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte*. Dutertre del. Pirámides de Memphis. Bajorrelieves esculpidos en las tumbas situadas al este de la segunda pirámide. Pirámides de Memphis.

Estos dibujos son ejemplos de los escenarios gráficos originales que ocupan muchos bajorrelieves, figuras que muestran el desarrollo de labores cotidianas, los oficios, las acciones humanas, en definitiva los hombres relacionándose (fig. 70 y 71). Parten del referente y crean un nuevo código de representación en el que los cuerpos se modelan en plano para entender lo que en el original es un bajorrelieve. En la reproducción, las cuencas de los ojos no tienen mirada; los jeroglíficos siguen siendo grupos de símbolos que acompañan las imágenes y ambientan la obra, sin que tengan más relevancia.

El grupo de artistas de la Description de l'Égipte tiene una visión moderna con identidad propia que abre horizontes y queda impresa en un trabajo experimental, el primer gran atlas de la Description de l'Égipte que reúne gran número de reproducciones de lo más representativo de su arte. Un material que enriquece el estudio de las relaciones entre la sociedad egipcia y el lenguaje artístico utilizado en el Antiguo Egipto.

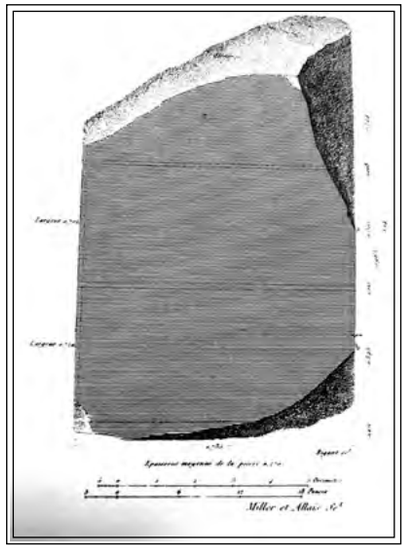
En este apartado solo hay una pequeña muestra del espíritu de la expedición y el valor de sus documentos.

Es a partir de la Expedición Napoleónica cuando surgen sucesivas expediciones con fines científicos y artísticos, con el apoyo y financiación de líderes políticos, probablemente un gran referente para la Expedición Prusiana de Richard Lepsius y la Expedición Franco-Toscana.

III.15. **Descubrimiento de La Piedra Rosetta**

El hallazgo de la Piedra de Rosetta por los franceses en 1799 es la clave para el desciframiento de la escritura jeroglífica y el posterior conocimiento del significado del lenguaje jeroglífico, señala una nueva etapa para los exploradores que viajan a Egipto, dibujantes y científicos, que cambian radicalmente las características de su trabajo.

El referente es analizado con ese nuevo conocimiento que afecta al dibujante en su forma de ver y pensar. La nueva consciencia queda integrada en la reproducción que inventa cada artista con su lenguaje propio.



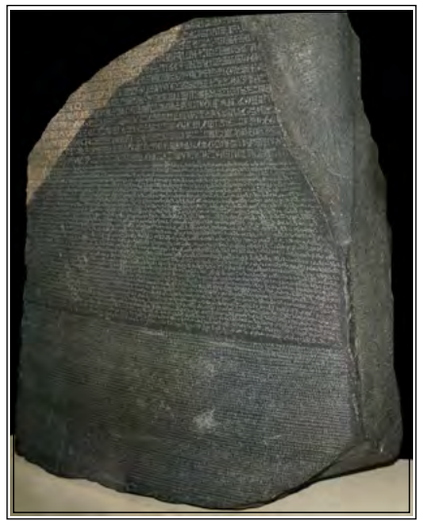


Figura 71a. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte.* Piedra de Rosetta.

Figura 71b. Piedra de Rosetta. Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Rosetta_Stone.JPG

Figura 71c. Artistas de la expedición napoleónica (2001). *Description de l'Égipte.* Piedra de Rosetta. Parte superior en escritura jeroglífica.

La piedra de Rosetta es hallada casualmente en el norte de Egipto por parte de un destacamento militar francés, bajo las órdenes del oficial Pierre-François Bouchard (1771-1822), a mediados de julio de 1799, hace 214 años. Desenterrando una antigua fortaleza egipcia, denominada por los franceses Fort Julien, en Rashid (Rosetta), en la costa norte de Egipto, es cuando un soldado descubre la llamada piedra de Rosetta, un bloque de piedra granítica de unos 760 kilos que dos décadas después se convierte en el elemento clave para descifrar los jeroglíficos egipcios. En la cara pulimentada de la piedra, fragmento de una antigua estela egipcia, aparecen tres tipos de escritura: la parte superior, compuesta por 14 líneas, formada por jeroglíficos egipcios; las 32 líneas de la parte central escritas en demótico, la última fase de la escritura egipcia; y la parte inferior formada por 54 líneas en griego, lengua hablada y escrita en Egipto desde época helenística. Bouchard lleva el bloque al Instituto de Egipto en El Cairo, recientemente fundado en 1798, donde los estudiosos lo analizan, aunque el significado de los jeroglíficos egipcios se pierde más de 1.000 años. Los estudiosos comprueban que los tres epígrafes son versiones de un mismo texto. La estela contiene un decreto sacerdotal en honor del faraón Ptolomeo V, datado en el año 196 a.C.

(Recuperado de: http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/16092016/bb/es-an_2016091612_9111903/41_la_esquematizacin_narrativa_el_jeroglfico.html)

Tras la derrota de las tropas napoleónicas en Egipto (1801), los ingleses se llevan a Londres la que será la pieza más visitada del Museo Británico.

El francés Jean-François Champollion (1790-1832), descifra los jeroglíficos egipcios a través de la piedra de Rosetta, en 1822. Se instala en Roma y Florencia, donde conoce al dibujante y explorador Ippolito Rosellini, que se convierte en su discípulo y con el que entabla una gran amistad.

La famosa pieza aparece perfectamente documentada con dimensiones y escala, por los artistas de la Description de l'Égipte. (fig. 71a y 71c).

Los dibujantes conocedores del lenguaje jeroglífico e instruidos por la experiencia de anteriores dibujantes se enfrentan al referente con otra disposición.

III.16. **Cronología**

Para situar a los principales dibujantes que en este texto se citan, el orden cronológico de las principales expediciones y los dibujantes que trabajan sobre el arte del antiguo Egipto es el siguiente:

- Athanasius Kircher (1602-1680)

- James Bruce de Kinnaird (1730-1794)

- Heinrich Menu Von Minutoli (1772-1846)

- Giovanni Battista Belzoni (1778-1823)

- Girolamo Segato (1792-1836)

- Louis Maurice Adolphe Linant de Bellefonds (1799-1883)

- Expedición Prusiana de Richard Lepsius (1810-1884)

- Napoleón y la Expedición a Egipto. Description de l'Égipte (Impreso en París, entre 1809 y 1828).

- Piedra de Rosetta, Expedición Franco Toscana (1828-1829)

- Descubrimiento del significado del lenguaje jeroglífico (22 de septiembre de 1822, Champollion)

- Emile Prisse d'Avennes (1807 – 1879). Atlas del arte egipcio

- Ippolito Rosellini (1800 – 1843). Monumenti dell'Egitto e della Nubia

CAPÍTULO IV

RELACIONES SIMBIÓTICAS ENTRE ILUSTRAR Y NARRAR: ESTRATEGIAS GRÁFICAS EN LA OBRA "A TRAVÉS DEL EGIPTO" ILUSTRADA POR JOSÉ RIUDAVETS Y NARRADA POR EDUARDO TODA.

J.Ridudavets (1889). *A través del Egipto*. Ilustraciones entre páginas. https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft.

Como explorador en Egipto, Eduardo Toda, arrastrado por la corriente orientalista en boga, trae a España la vivencia más cercana. Su fundamental obra, A través del Egipto, recoge la experiencia de su recorrido por las principales ciudades de Egipto. Su texto está acompañado por las ilustraciones del dibujante José Riudavets, y es un ejemplo excepcional de la labor conjunta entre la práctica artística y la experiencia narrada de un escritor.

En este capítulo se analiza si en el libro A través del Egipto, el dibujante consigue en los grabados una narrativa gráfica coherente con el texto y con las fotografías que el narrador pone a su disposición. El dibujante crea imágenes complementarias y, al mismo tiempo, de síntesis del contenido del texto, utilizando recursos para alcanzar un propósito final: un documento veraz y atractivo sin nunca haber estado él mismo en Egipto.

Se analiza asimismo si en el libro A través del Egipto, el dibujante consigue en los grabados una narrativa gráfica coherente con el texto y con las

fotografías que el narrador pone a su disposición. El dibujante crea imágenes complementarias y, al mismo tiempo, de síntesis del contenido del texto, utilizando recursos para alcanzar un propósito final: un documento veraz y atractivo sin nunca haber estado él mismo en Egipto.

IV.1. **Introducción**

Eduardo Toda y Güell (1855 - 1941), en el libro A través del Egipto, presenta Egipto desde una profunda visión de su arte y su cultura: el exotismo de un país desconocido, sus ciudades y pobladores, su arquitectura, la flora y la fauna, todo ello enmarcado en una época en la que grandes expedicionarios descubren el arte del antiguo Egipto. Los dos autores de este libro, Toda y Riudavets, sobre el que se fundamentan las siguientes cuestiones, están incluidos en un contexto que responde a una corriente de moda: la orientalista.

Como explica Edward Said,

El orientalismo es una escuela de interpretación cuyo material es Oriente, sus civilizaciones, sus pueblos y sus regiones. Sus descubrimientos objetivos –la obra de numerosos eruditos consagrados que editaron y tradujeron textos, codificaron gramáticas, escribieron diccionarios, reconstruyeron épocas pasadas y produjeron un saber verificable en un sentido positivista (Said, 2016, p. 273).

Eduardo Toda estudia derecho en Madrid y ocupa distintos puestos consulares en países del extremo oriente. En un determinado momento, tiene su destino en Egipto como cónsul general, con residencia en el Cairo. Viaja por todo el delta del Nilo, en las inmediaciones de la capital, donde conoce las ruinas de Heliópolis y ve el obelisco de Sesostris I. También explora las zonas de Guiza y Saqqara. Lleva a cabo una gran labor como explorador

y sus trabajos son muy importantes para la egiptología.

José Riudavets (1840 - 1902) es el dibujante de las ilustraciones del libro objeto de análisis, así como de las que ilustran el viaje a China del expedicionario Eduardo Toda. En sus grabados y dibujos, interpreta y subraya lo más característico de las fotografías que acompañan el recorrido del viaje descrito por el expedicionario. Para que la exposición de cada capítulo mantenga una narrativa amena, fiel a la realidad, y el lector entienda y conozca lo más significativo de Egipto, recurre a elementos que adornan y potencian su atractivo. El dominio de la técnica artística, su destreza y el soporte de una buena estructura gráfica, son las bases para alcanzar su objetivo.

El contenido de este capítulo analiza varias vías:

1. La diversidad del dibujo y los grabados superan las posibilidades expresivas que ofrece la fotografía. Para la realización de este libro el contenido de las fotografías es el material sobre el que se desarrollan los dibujos.

2. Al establecerse una relación entre arte gráfico y narración, es posible hacer un retrato descriptivo de Egipto y su gran legado sin que el dibujante conozca en primera persona el lugar, partiendo de los relatos cuidadosamente escritos por el expedicionario y de su reportaje fotográfico, que después expresa gráficamente el dibujante, en un viaje a Egipto imaginario, vivido a través del material que Toda pone a su disposición. La anterior experiencia de Riudavets ilustrando el libro La vida en el Celeste imperio, que trata sobre la estancia de Toda en China, añade madurez a la relación entre la narración del explorador y la obra gráfica del dibujante.

Kircher, científico del siglo XVII, en su libro Itinerario del Éxtasis, dibuja las obras de arte del antiguo Egipto a partir de lo que traen los expedicionarios a Roma. Y también lo hace sin haber estado nunca en Egipto, como ocurre con Riudavets.

Desde la perspectiva del lector, el dibujante expone el recorrido del viaje a Egipto mediante una estructura fija, metódica, que comienza por una primera página de presentación con imágenes que anticipan el contenido de cada capítulo del libro. Además de los grabados, introduce letras capitulares con múltiples juegos tipográficos, bellos grafismos que añaden atractivo

para inducir a la lectura.

Las imágenes sintetizan el contenido, el texto lo enriquece y complementa su expresión. Pero, siempre que se pueda, hay que usar imágenes en lugar de palabras, porque "…deberían ser más directas, más concisas, atractivas y más fáciles de comprender e interpretadas más rápidamente por quienes hablan lenguas diferentes" (McLean 1993, p. 8).

IV.2. **Fotografía o grabado**

El uso directo de la fotografía para la realización de este libro podría haber sido un fiel testimonio como documento, rápido y fácil para realizar la edición. Sin embargo, para el libro A través del Egipto, Riudavets establece una relación más reflexiva entre las imágenes y el texto, en la que inicia sus grabados a partir de las fotografías, procesa y modela el contenido de sus imágenes a la medida de la estructura de cada presentación de capítulo, las vincula con las palabras, y encuentra la unidad entre los elementos y su máxima expresión. "La fotografía es una acción inmediata, el dibujo una meditación" (como se citó en El Imparcial, 2014), así lo expresa Henri Cartier-Bresson.

Basado en el buen criterio del artista, la realidad que ofrece la fotografía se modifica para convertir las imágenes, favorecidas por su descripción, al igual que hiciera Alberto Durero en el famoso grabado del rinoceronte. Según Eco, Durero "…estilizó excesivamente las rugosidades del rinoceronte a fin de evidenciarlas" (como se citó en Prieto, 1981:20) superando la imagen fotográfica que traduce las rugosidades en grandes zonas de color con variaciones de tonos. Durero, estudioso de la anatomía humana y animal además de conocedor de las técnicas artísticas, hace que su grabado tenga aceptación como imagen artística y documental.

IV.3. **Las ilustraciones del dibujante José Riudavets.**

Estructura y composición de los capítulos

La imagen de la portada del libro que se muestra (fig. 1), anticipa una estructura gráfica y los elementos que se van a repetir a lo largo de la obra. La letra capitular que inicia el nombre del país, Egipto, divide en dos partes la página: la superior, destinada a una ilustración, en este caso presenta la barca que une la vida terrenal con la eterna, atravesando el Nilo, donde se ubica también el nombre del escritor y explorador Eduardo Toda; la inferior representa el bello rostro de una reina vestida con atuendos lujosos dignos de su rango, y al pie de la página aparece el nombre del ilustrador.

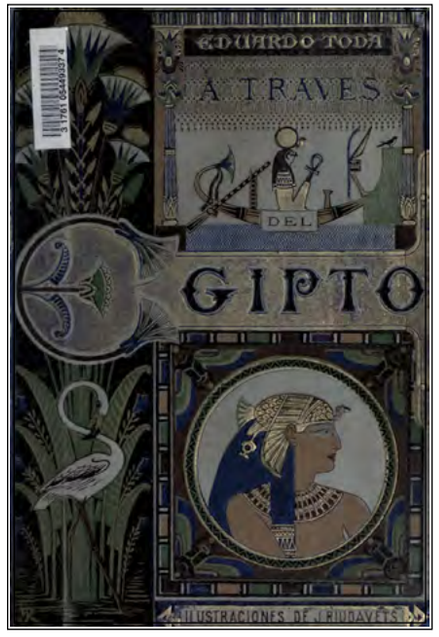


Figura 1. Portada *A través del Egipto*. Recuperado de: https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft

Figura 2. Presentación del Capítulo Primero. Emplazamiento de las partes gráficas. Recuperado de: https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft

La estructura ideada por Riudavets para la presentación de los capítulos, se articula en varias partes: grabado o dibujo en la zona superior, capitular debajo y a la izquierda del grabado, que da comienzo a la narración del expedicionario, situada a la derecha (fig. 2).

Los adornos y preciosismos que acompañan las páginas del libro exhiben las obras más relevantes del antiguo Egipto y del actual, convirtiendo el libro en una joya de la ilustración.

Desde la visión de Riudavets y su estilo lleno de recursos, las imágenes se desarrollan en escenas muy ambientadas, similares a las de la escuela delacroixiana: trazos sueltos que añaden dinamismo, envueltos en fondos llenos de atmósfera. Un Egipto dado para conocer anteriormente por otros dibujantes, que han profundizado en lo más significativo del arte y la cultura; su contenido busca las costumbres y la forma de vida.

Según Edward Said,

El orientalista moderno era, desde su punto de vista, un héroe que rescataba Oriente de la oscuridad, de la alienación y de la extrañeza con las que él mismo se había distinguido convenientemente. Sus investigaciones reconstruían las lenguas perdidas de Oriente, sus costumbres e incluso sus mentalidades, como Champollion reconstruyó los jeroglíficos egipcios a partir de la piedra de Rosetta. (Said, 2016, p. 171)

Las imágenes, equivalentes al texto, están cargadas de significado: figuras, memoria y huellas, evocan la impresión del Egipto más variado en el dibujante por medio de las vivencias del expedicionario, al que le mueve la corriente intelectual en la que está inmerso.

Como señala Edward Said:

De pronto una amplia y variada gama de pensadores, políticos y artistas adquirió una nueva conciencia de Oriente, desde China al Mediterráneo, debido, en parte, al descubrimiento y a la traducción de unos textos orien-

tales del sánscrito, del farsi y del árabe y también a una percepción nueva de la relación entre el Oriente-Occidente. (Said, 2016, pp 71- 72)

Riudavets reproduce dibujos y escenas únicas para cada página, estampas y láminas repartidas a lo largo del libro con una estética marcada por la técnica del grabado. Usa el color negro y sus matices para líneas de fino trazo en la mayor parte de las páginas que ilustra, añade una reducida paleta de ocres y azules en algunas de sus láminas y define con un cuidado entramado las zonas de sombra que forman los volúmenes.

IV.4. **Letras capitulares**

El dibujante plantea la presentación de los treinta capítulos embelleciendo sus páginas con el uso de las letras capitulares, al igual que se hacía en la Edad Media.

El uso de tipografías hoy es de fácil acceso, sin tener en cuenta su origen ni el autor de cualquiera de ellas, pero el diseño de una tipografía pertenece al campo de artistas, diseñadores gráficos y muchos otros sectores profesionales (Satué, 2007:26).

El término capitular proviene de la palabra latina capita que significa cabeza, capítulo o comienzo, y hace referencia al inicio de capítulos y párrafos de manuscritos y libros. La primera letra, destacada por su tamaño, en una frase aparece en los libros de horas, el artista la aumenta o disminuye según su criterio. Aunque su primera aparición fue en época romana, Juan José Marcos considera que:

(…) *los más antiguos manuscritos romanos que conocemos están escritos con las letras capitales romanas (Capitalis Quadrata / Capitalis Elegans) y rústicas (Capitalis Rustica) que con el paso del tiempo se transformaron en unas letras con formas más redondeadas que conocemos como unciales* (Uncialis). (Marcos, 2007, p.1)

Riudavets sigue la clasificación propia de la época medieval, y construye figuras de hombres y animales o crea escenas narrativas, más utilizadas en el período gótico. Desde el primer capítulo y hasta recorrer el total de ellos, la primera letra del texto toma múltiples formas que se integran en el escenario al que pertenece. Cada capitular posee el sentido artístico de recrearse en la propia belleza del trazo, convierte la variada tipografía en la estructura donde se sustenta un dibujo relacionado con la ilustración que acompaña y en la que se muestra una visión sobre Egipto, algunas de sus ciudades, sus clases sociales, lo que destaca en ese momento determinado que vive el dibujante a través de las imágenes seleccionadas por el narrador y explorador, a su paso por el país del Nilo.

A la creación de una letra capitular, el dibujante asocia una tipografía única. En esa alternancia de gruesos y finos hay una descripción para cada ilustración que solo corresponde a esa misma página. Por tanto, cuando la letra que inicia el texto se repite en alguna presentación de capítulo, crea una nueva capitular jugando con la tipografía y el color. La posición de la letra capitular desempeña la función de delimitar el final del dibujo y el comienzo del texto. En la figura 3 se muestran las variaciones que idea el dibujante de las capitulares con la letra A. Los trazos de estas letras siguen la influencia de la estética del arte en la cultura egipcia y su iconografía: curvas, ángulos y juegos geométricos, a los que se suma un estilo más moderno.

Las imágenes dibujadas por Riudavets que forman parte de la letra capitular están relacionadas con los elementos propios y característicos de Egipto y el Nilo, lugar de múltiples culturas y un continuo flujo de artistas y expedicionarios.

De izquierda a derecha, Riudavets da características especiales a cada inicial de letra, que viene acompañada y que se compone de una ilustración, tomada de lo más relevante de Egipto; es así como la hace única, aún siendo la misma letra. Haciendo un examen de la letra A, se puede observar y

comparar su dibujo y tratamiento individual:

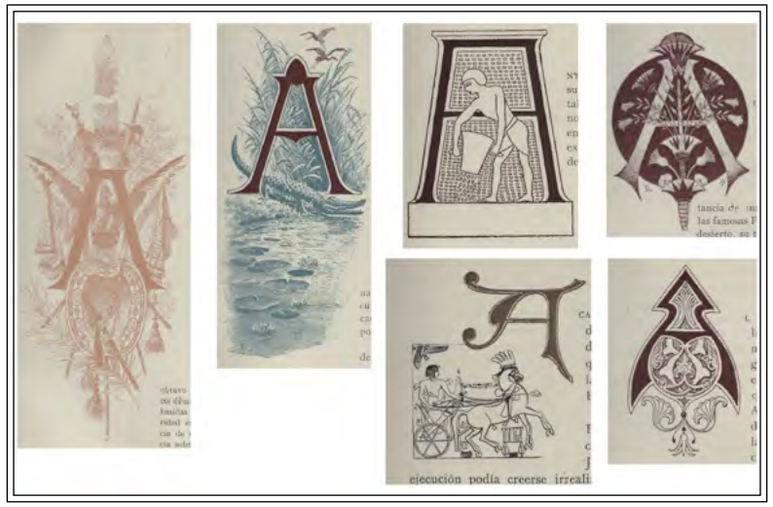


Figura 3. Letras capitulares. Variedad de tipografía creada por Riudavets para la letra A. Recuperado de: *A través del Egipto*. https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft

- Da un leve matiz de color rojo que hace de esta ilustración algo fantasmagórico; el obelisco como eje central, se le van añadiendo elementos relacionados con Egipto.

- El río Nilo es la columna vertebral de Egipto, protagonista por ser el canal de comunicación principal para los egipcios, tanto comercial como espiritual. Los elementos vegetales que rodean la letra capitular pertenecen al paisaje que se ve en el Valle del Nilo, también las aves que sobrevuelan la vegetación o los cocodrilos que bordean las orillas del río.

- Hombres trabajando, ganado, riquezas y abundancia que se recolecta al paso del río Nilo. La capitular, de fino trazo sepia, se convierte en un silo en el que un labriego deposita el fruto recogido.

- La falta de color sobre el fondo oscuro es la base para dar especial belleza a la letra, que termina en los extremos con un suave filo degradado,

adornada con flores de loto y papiro.

- La escena del carro de guerra de la dinastía XIX, bajo la letra capitular, es un dibujo resuelto con una línea fina de color negro que sintetiza la elegancia del arte egipcio. La letra capitular acompaña la ilustración y se adapta a la forma de la imagen con una tipografía cuya estética está tomada del arte egipcio que ha salido al encuentro de este dibujante.

- Avanzando en los capítulos se observa la repetición de la tipografía en esta capitular, adornada para embellecer su contenido con trazos de elegante estilo gótico, para diferenciarlas el autor cambia el color.

A fin de hacer una revisión de algunas particularidades más, se incluyen otras letras con nuevos juegos tipográficos acompañadas de sus respectivas ilustraciones.

Figura 4. J.Ridudavets. Letras capitulares. *A través del Egipto*: letra B.

Figura 5. J.Ridudavets. Letras capitulares. *A través del Egipto*: letra D.

La letra B en la figura 4, actúa como soporte y es el marco para dibujar las dos caras de una moneda con los rostros de Cleopatra y Marco Antonio. Van apareciendo imágenes icónicas del arte de la antigüedad egipcia: el obelisco con los jeroglíficos, no muy detallados, en su superficie y que delimita la imagen contigua.

Esta sugerente forma musical de la letra D recuerda a un laúd, está ideada por Riudavets para adecuarla al estilo de esta ilustración, como ocurre en cada capitular que el ilustrador presenta.

El halcón es otro de los istmos dentro de la cultura egipcia, se sitúa en el centro de una letra D, cuya particularidad es la de estar formada por tallos de curvas sinuosas, que terminan en una flor de loto.

Figura 6. J.Ridudavets. Letras capitulares: letra E. *A través del Egipto*.

Figura 7. J.Ridudavets. Letras capitulares: letra H. *A través del Egipto*.

Fig. 6-E1: La elección de los elementos que componen este dibujo nos traslada al campo de conquistas y guerras de la ciudad de El Cairo: la letra está incluida en el escudo, que se presenta acompañado de lanzas y espadas.

Fig. 6-E2: La momia de Ramsés III ocupa el interior de la letra inicial.

Para seguir la estructura marcada de la página de presentación, el dibujante presenta este retrato momificado de perfil y no en estado de reposo.

Fig. 6-E3: Con trazos sólidos y sencillos el dibujante envuelve en la letra el ibis, una de las aves sagradas del antiguo Egipto.

Fig. 6-E4: La ilustración se funde con la letra capitular en un solo color. Esta escena cotidiana la protagoniza un hombre subido en un dromedario.

En estas ilustraciones se puede observar la vestimenta y el aspecto de los habitantes egipcios, acompañados de sus animales domésticos.

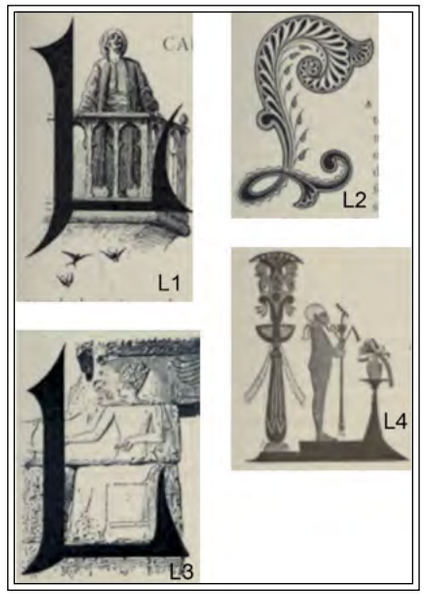


Figura 8. J.Ridudavets. Letras capitulares: letra L. *A través del Egipto*.

Fig. 6-E5: La letra sirve como marco que rodea a un aborigen que carga con el equipaje, a la llegada al puerto.

Fig. 8-L1: El dibujante aprovecha la tipografía de rasgos góticos como base de la estructura para crear la imagen etérea de un púlpito religioso musulmán, desde el que se llama a la oración.

Fig. 8-L2: Otro juego tipográfico convierte la letra en un soporte muy

contrastado y que se llena de motivos vegetales.

Fig. 8-L3: El mismo marco negro sólido, cuya tipografía tiene ligeras variaciones con L1, subraya el fragmento de un templo egipcio, dibujado con línea fina, un retrato que sufre damnatio memoriae y que afecta a parte de la cabeza.

Fig. 8-L4: La inicial del capítulo está formada por varias partes que se combinan y encuentran unidad: una columna, la figura de Ptah (dios menfita de los artesanos), un recipiente de ofrendas con flores y situado sobre un soporte, todos se integran totalmente en la letra.

Figura 9. J.Ridudavets. Letras capitulares: letra N. *A través del Egipto*.

Figura 10. J.Ridudavets. Letras capitulares: letra P. *A través del Egipto*.

Fig. 9-N1: La delicada imagen de un arcángel trazada con una línea sutil se intercala entre la letra sólida, el contraste lleva los dos tratamientos a potenciarse, la figura es más sutil y la letra más densa.

Fig. 9-N2: La letra se desvincula de la ilustración principal y pasa a ser una puerta que enmarca y realza a una pareja de dignatarios en posición de adoración.

Fig. 10-P1: El imagen del buey Apis pisa la letra y ocupa el sitio frontal, que el dibujante destina a elementos identitarios de la cultura egipcia.

Figura 11 y 12. Letras capitulares: letra R, U, utilizadas en el libro *A través del Egipto*.

Figura 13 y 14. J. Riudavets. Letras capitulares: letra V, Y, utilizada en el libro *A través del Egipto.*

Como se pueden ver en este grupo de letras, es notoria la variedad de tipografía que desarrolla el dibujante, manteniéndose en el discurso del arte del antiguo Egipto.

Fig. 10-P2: La diosa Sekhmet se convierte en protagonista, enmarcada con la letra trazada con geometrías propias de la estética del arte del antiguo Egipto.

Fig. 11-R: Un fino borde blanco hace resaltar la letra sobre la ilustración en la que está incluida.

Fig. 12-U: El atril que soporta el Corán se apoya en la letra capitular, el color aplicado se va degradando hasta quedarse con una línea que define los bordes.

Fig. 13-V: La ilustración parte desde la capitular, dando paso a la vista de una de las orillas del delta egipcio.

Fig. 14-Y: La letra es un motivo vegetal de flores emblemáticas egipcias, el loto o el papiro, un tallo con abanicos abiertos.

Para las demás letras que descubren Egipto mediante sus ilustraciones, en el interior del volumen existe una nueva fórmula inventada por el dibujante para vincularlas con las imágenes.

Estas tipografías, ejemplo de extraordinario dinamismo descriptivo, se añaden a los grabados y láminas con vistas de ciudades, paisajes y otros aspectos destacados de Egipto, presentados en marcos ideados para embellecerlos y realzarlos.

IV.5. **Primera página ilustrada de los capítulos**

El dibujante José Riudavets aprovecha la primera página de cada capítulo para reflejar lo más íntimo de la cultura del país: religión, costumbres, vestimentas y fisionomía de los egipcios en escenas de la vida cotidiana. Al avanzar en la lectura de los capítulos se ve la importancia que la naturaleza tiene en la representación del arte del Egipto ancestral. El artista juega con la forma, la extensión de los tamaños del dibujo y su localización, siempre en busca de nuevos resultados.

Riudavets sigue la narrativa del texto y da a conocer tanto el antiguo Egipto como el moderno, hace un recorrido visual por los sitios más representativos y el panorama de su paisaje, plasmado en dibujos de trazo cuidado y bien definido.

En estas presentaciones de capítulos, la ilustración está situada en el centro, separada de la letra capitular, (fig. 15).

Figura 15-1. Con un estilo romántico, tratado con suave tono, se descubre el rostro en el centro de la ilustración de este capítulo, coronado con motivos vegetales. Habla sobre la sociedad levantina de armenios y sirios. La ilustración se funde hacia abajo con el fondo, sin marcos que la delimiten, independiente de la letra capitular.

Figura 15-2. En esta página el dios Nilo apoyado en una esfinge recuerda al grupo escultórico “El Laocoonte y sus hijos”, representados a la manera griega.

Figura 15-3. El marco dorado encierra una más de las vistas que retratan las travesías de Egipto por barco, como si se tratara del cuadro que decora una estancia. *Así, el marco dorado, con su erizamiento de fulgores agudos inserta entre el cuadro y el contorno real una cinta de puro esplendor. Sus reflejos, obrando como menudas dagas irritadas , incesantemente cortan los hilos que, sin quererlo, tendemos entre el cuadro irreal y la realidad cincundante* (Ortega y Gasset, 1969: p. 94).

Figura 15. J. Riudavets. Presentación de las imágenes. *A través del Egipto*.

Recuperado de: https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft

Figura 16. J. Riudavets. Presentación de las imágenes. *A través del Egipto*. Recuperado de: https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft

Figura 15-4, 5 y 6: Tres grabados enmarcados en círculos limitan las vistas de bellos paisajes: el Valle de los Reyes, el mar de José y el puerto de Asuán.

Con frecuencia se incorporan los principales paisajes de Egipto entre los grabados de este libro, describen el país y ofrecen una visión amplia que el lector descubre avanzando en su lectura. Poco a poco se va trazando el camino de los exploradores y descubridores a lo largo del país, entre lo recorrido y lo imaginado. Rutas y caminantes que forman parte del árido paisaje del Valle de los Reyes y el delta del Nilo hasta llegar al mar.

La imagen en este grupo ocupa las tres cuartas partes de la presentación del capítulo, situada a la izquierda de la página, se integra con la letra capitular (fig. 16). Estas imágenes protagonistas se presentan a través de

ventanas que cambian de formato, encuadradas en sugerentes formas.

Fig.16-1. Dentro de un bello arco árabe se muestra una de las calles principales de la ciudad de El Cairo, un paseo urbano de noche bajo un cielo estrellado, se observa cómo el dibujante hace más intensa la luz de las estrellas y las farolas en un cielo no muy oscuro.

Fig. 16-2. El campamento inglés en Asuán ocupa las tres cuartas partes de la página de presentación, en un marco que delimita la propia altura del cielo, y que rebasa la bandera. Los soldados, ganadores y vencidos, atisban a lo lejos un horizonte de gran profundidad, ambientado con montañas y nubes. La letra inicial se superpone sobre la base del dibujo (H) y está integrada en la ilustración, sin buscar ejes en los que apoyarse. Su color se equilibra en el conjunto con el mismo que tiene la bandera.

Fig. 16-3. El dibujante decide terminar algunas ilustraciones sin dar una especial formato, dejándolas sin marco, aliviando los elementos que la componen. Juega con las tonalidades de negro para definir la caída de la tela y la cenefa que la adorna.

Fig. 16-4. En este capítulo que se habla de los turcos, el dibujante utiliza la letra capitular para poner fin a la ilustración, una solución que se repite en otras páginas. Difumina los bordes para acabar la ilustración integrándo suavemente la imagen.

Riudavets sigue la narrativa del texto con sus imágenes y da a conocer tanto el Egipto ancestral como el moderno. A medida que avanzan las páginas del libro se va viendo la importancia que la naturaleza tiene en el arte egipcio, mediante vistas generales de los sitios más representativos y el panorama de su paisaje. *Porque las imágenes siempre son necesarias para difundir nuestro patrimonio, independientemente de la técnica elegida para hacerlo, siendo fundamentales el dibujo y la ilustración para la difusión de la arqueología*. (Dieguez, 2019: p.20)

Entre las sorprendentes formas de presentar las ilustraciones de cada capítulo, se presenta la ilustración centrada y en la parte superior.

Figura 17. J. Riudavers. Presentación de las imágenes. *A través del Egipto*. Recuperado de: https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft.

Figura 17-1. Una delicada línea ocre traza la Mezquita del Azhar, como si se tratara de un encaje, cuyas torres traspasan el círculo en el que está delimitado su dibujo. Se complementa con el color negro que usa para la letra capitular U (fig. 12). La temática está relacionando la Mezquita, el Corán, incluido en la letra capitular, y el texto del narrador, cargado de poética.

Figura 17-2. La imagen de la sociedad árabe acaba en un dintel de esquinas curvas. En una sola escena se descubren multitud de detalles; las mujeres árabes de bellos ojos en los que se adivina el rostro, vestidas con largas túnicas, forman grupos que establecen diálogos en torno a la escena: una mujer posa sentada abanicándose en primer plano dirige su mirada al espectador; la del centro mira a la mujer sentada, mientras que las del grupo del fondo hablan entre sí. La mujer que carga un cántaro sobre la cabeza conversa con la madre cuya hija tiene descubierta su cara.

La formalidad del trazo se acerca a la fotografía: el resultado es un retrato descriptivo en el que sus protagonistas detienen la escena que se resuelve bajo la sombra de una arboleda.

Figura 17-3. Esta es otra visión de Egipto, de la consecución de vistas panorámicas que forman los capítulos finales. Un cielo cubierto de pájaros y caminos despoblados ambientan la tranquilidad de una aldea. El observador se introduce y puede sentir que es un lugar donde el tiempo se para y todo queda atrás.

Figura 17-4. La esfinge está dibujada con una visión en ángulo. Una fina línea la enmarca y la hace independiente de la letra capitular.

Figura 17-5. El texto que acompaña a la ilustración del sepulcro explica una parte importante del culto a la vida de ultratumba que pertenece al Egipto acestral. Un párrafo del propio narrador relaciona la ilustración con la letra capitular N (fig. 9), que da paso a su inicio:

"*No consideraban los antiguos egipcios sus sepulcros como lugar triste y solitario, destinado á guardar por algún tiempo el cuerpo humano, cuando apartada de él el alma, vuelve á la tierra lo que de la tierra salió*" (Toda, 1889: p. 271).

Figura 17-6. La esfinge, coronada con la luz del sol de poniente y la ciudad al fondo evoca la ciudad decadente. Su figura descansa en un plinto con el número del capítulo en el que se halla el lector.

Otra de las distintas composiciones en las que se presenta la ilustración es centrada en la parte superior y su formato es rectangular.

Figura 18-1. Como hace un capitán de barco en su cuaderno de Bitácora, esta es una anotación en la que se recoge el momento de llegada a la costa egipcia después de, como dice el narrador, "un pésimo viaje".

Figura 18-2. La ilustración de una tumba destruida es prueba del deterioro que se produce en algunas obras por el paso del tiempo, llegando incluso a desaparecer. La capitular L3 está muy en consonancia con esta ilustración (fig. 8).

Figura 18. J. Riudavets. Presentación de las imágenes.

Recuperado de: *A través del Egipto*. https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft.

Figura 18-3. El bajorrelieve de época Ptolemaica añade otra de las múltiples facetas artísticas egipcias.

Figura 18-4. La llamada a la oración del almuédano, cinco veces al día representado en la capitular L1 (fig. 8), tiene como respuesta la escena íntima de un grupo de creyentes, que se sitúa en la parte superior de la página y está enmarca en un rectángulo grueso.

Figura 18-5. También se puede ver el Egipto de las mezquitas, de ensortijadas fachadas y ventanas, de juegos geométricos sin límite, como se muestra en este detalle de la mezquita del Sultán Hasán.

Figura 18-6. La agricultura en Egipto se representa en los principales murales de pintura y los bajorrelieves que se encuentran en los templos y tumbas egipcios, otro de sus grandes tesoros. El buen observador y dibujante Riudavets muestra tanto el Egipto ancestral como el de la ciudad moderna en el momento de su recorrido visual.

IV.6. **Las ilustraciones entre páginas de capítulos**

Figura 19. Ilustraciones entre páginas. *A través del Egipto*. https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft.

El arte del viejo Egipto, su cultura y costumbres, enriquecen el libro con ilustraciones que se intercalan entre los párrafos de la narración y que se reparten entre sus páginas. Se encuentran retratos de momias tomados del museo de Bulaq (fig. 19), imágenes que se han hecho conocidas a través de las repetidas ilustraciones de otros dibujantes por su particularidad, como lo es también la bella escultura de madera del Xeque (fig. 20), que en esta reproducción fiel al original se presenta en perspectiva para saber que se trata de una escultura de bulto redondo.

Los dibujos realizados por Riudavets tienen como valor especial su objetividad y una característica forma de representar que incorpora el fondo a la figura proyectando una sombra, usa el negro y sus matices para resolverlos.

Los dibujantes que retratan el Egipto de los ancestros, atraídos por los mismos referentes para hacer sus reproducciones, se diferencian creando un estilo, una firma que identifica al autor. Así lo hace Riudavets: adapta sus ilustraciones al contexto para el que las hace, con su seña de identidad.

Figura 19. J. Riudavets (1889). *A través del Egipto.* Momia de Sesostris y Seti I
Figura 20. J. Riudavets (1889). *A través del Egipto*. Xeque El Beled

Figura 21. J. Riudavets (1889). *A través del Egipto*. Arpista de Beni Hasan

Riudavets inventa su propia versión de los arpistas ciegos eligiendo uno de los dos arpistas de la tumba de Ramsés III (fig. 21). Esta es una de las obras recurrentes que está ilustrada por varios artistas (ver capítulo III). Como en todas sus ilustraciones, el dibujante usa un trazo sobrio y sin pretensiones, un solo color que describe la imagen.

Como se puede observar en la figura, utiliza líneas discretas y precisas, centra la atención en la imagen sin contemplar el fondo y prescinde de los jeroglíficos que acompañan al original. En el estilo funcional de José Riudavets, los dibujos se realizan sin usar el atractivo del color; acompaña y complementa los textos, relegando el protagonismo al conjunto. Es conocedor del significado de los jeroglíficos, como se demuestra en la figura 24, y es heredero del trabajo que han divulgado varias expediciones a Egipto. Sus dibujos tienen en común con los de Kircher el haberlos realizado sin estar emplazado en Egipto.

Entre las momias dibujadas por José Riudavets (fig. 23) y las dibujadas por Kircher (fig. 24) se observan muchas diferencias en la forma de resolver un mismo trabajo.

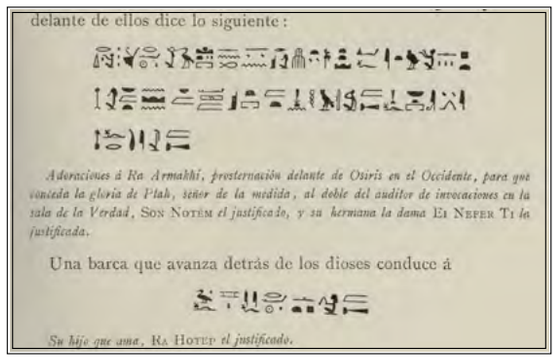
Figura 22. J. Riudavers (1889). *A través del Egipto.* Féretros de momias egipcias

A las siluetas de sarcófagos y amuletos, Riudavets les añade en sus dibujos la sombra que éstas arrojan sobre el fondo, así crea una atmósfera envolvente.

Los detalles se pierden en esos negros oscuros y grises sólidos que utiliza, las figuras quedan poco luminosas y la densidad del dibujo impide que estén contrastadas. Retrata algunas figuras desde un ángulo, la mayoría las presenta de frente.

Figura 23. A. Kircher (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Sarcófagos y amuletos.

Figura 24. J. Riudavets (1889). *A través del Egipto*. Sarcófagos y amuletos.


delante de ellos dice lo siguiente:

Adoraciones á Ra Armakhí, prosternación delante de Osiris en el Occidente, para que conceda la gloria de Ptah, señor de la medida, al doble del auditor de invocaciones en la sala de la Verdad, Son Notém *el justificado, y su hermana la dama* Ei Nefer Ti *la justificada.*

Una barca que avanza detrás de los dioses conduce á

Su hijo que ama, Ra Hotep *el justificado.*

Figura 24. J. Riudavets (1889). *A través del Egipto.* Jeroglíficos y su significado

Confrontado al dibujo de Riudavets, el dibujo de Kircher cataloga los objetos que ve, representa las vistas frontal, posterior y de perfil, su dibujo es límpio, de línea fina e intensa y deja ver un gran nivel de detalle. La fidelidad con respecto al referente está supeditada a sus creencias y a su propia interpretación. Las momias y los sarcófagos sobre los que trabaja Kircher están situados en museos y en las inmediaciones donde vive (fig. 23).

Cada dibujante (Riudavets y Kircher), lleva sus dibujos a su estilo, marcados por la finalidad para la que los hacen.

En el libro A través del Egipto se encuentran grabados y láminas con imágenes que completan la memoria del viaje del expedicionario, reflejada en las presentaciones de los capítulos y repartidas a lo largo de cada uno de ellos.

Este contenido está incluido en la página: https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft.

IV.7. **Conclusiones**

La creación de una narrativa gráfica a partir de relatos y fotografías cuyo contenido son las vivencias del expedicionario Toda en su viaje a Egipto, interpretados por el dibujante Riudavets, es una muestra de cómo se complementa la relación entre narración escrita y expresión gráfica. Entre ambos modos de expresión se establece un vínculo sólido que intercambia ideas contadas con dos lenguajes distintos y que hace posible su lectura mediante el texto, la obra gráfica y sus equivalencias; todo sirve de soporte al mensaje.

El dibujante inventa una estructura para la presentación de cada capítulo. En ella toma protagonismo la letra capitular como elemento de apoyo, al concebir un gran repertorio de tipografías y diversas formas de exponer los grabados. Como elemento estructural y técnica artística, el grabado se pone al servicio del autor y crea un discurso que evidencia su adaptabilidad frente a la fotografía.

El libro *A través del Egipto*, es el resultado; un atlas sobre el Antiguo Egipto y un acercamiento al arte contemporáneo, que aporta una amplia visión sobre el conocimiento de su arte y su cultura.

Otros atlas con similares características son los creados por la expedición de Napoleón, *Description de l'Égypte*; la creada por Prisse d'Avennes, *Atlas of Egytian Art*; y la de Rosellini, *The Monuments of Egypt and Nubi*a.

Estos compendios de interpretaciones y experiencias son un medio para la divulgación de su conocimiento, donde los artistas experimentan nuevos campos gráficos interpretando su arte.

Figura 25. J. Riudavets (1889). *A través del Egipto.* Imagen al final de capítulo

CAPÍTULO V

ÉMILE PRISSE D'AVENNES - IPPOLITO ROSELLINI.

DESCUBRIMIENTO DEL ANTIGUO EGIPTO EN EL SIGLO XIX: DOS PROPUESTAS DE DIBUJO SOBRE EL ANTIGUO EGIPTO.

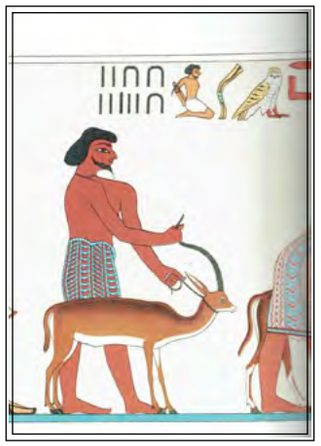


Figura 1. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art.* Grupo de Asiáticos nómadas. Beni Hasan

Figura 2. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Grupo de Asiáticos nómadas. Beni Hasan

(...) *La semejanza era la forma invisible de lo que, en el fondo del mundo, hacía que las cosas fueran visibles; sin embargo, para que esta forma salga a su vez a la luz, es necesaria una figura visible que la saque de su profunda invisibilidad. Por esto, el rostro del mundo está cubierto de blasones, de caracteres, de cifras, de palabras oscuras -de "jeroglíficos", según decía Turner. Y el espacio de las semejanzas inmediatas se convierte en un gran libro abierto; está plagado de grafismos; todo a lo largo de la página se ven figuras extrañas que se entrecruzan y, a veces, se repiten. Lo único que hay que hacer es descifrarlas: "¿No es verdad, acaso, que todas las hierbas, plantas, árboles y demás que provienen de las entrañas de la tierra son otros tantos libros y signos mágicos? El gran espejo tranquilo en cuyo fondo se miran las cosas y se envían, una a otra, sus imágenes, están en realidad rumoroso de palabras.* (Foucault: 1968, p. 34)

V.1. **Introducción**

Tras la gran expedición de Napoleón a Egipto, los dibujantes Ippolito Rosellini y Émile Prisse D'Avennes tienen dos propuestas nuevas a través de las que desarrollan su actividad gráfica, ambas marcadas por la personalidad de cada artista, su formación y sus vivencias.

Los dos son conocedores del significado del leguaje jeroglífico, que estudian en profundidad hasta descubrir una nueva poética en las imágenes del arte del antiguo Egipto. Ambos dirigen sus miradas a los mismos referentes artísticos en tumbas y templos, y crean nuevas obras de un estilo ecléctico que vinculan dos momentos muy distantes en el tiempo.

Son capaces, como pocos artistas pueden, de establecer con sus dibujos un diálogo a tres bandas entre el observador, la propia obra y alguna de las imágenes más emblemáticas creadas por los artistas del Egipto faraónico.

Rosellini y Prisse d'Avennes, son dos dibujantes cuyo conocimiento del lenguaje jeroglífico crea grandes diferencias en sus dibujos con respecto a dibujantes anteriores.

Sus largas estancias en Egipto como parte de expediciones bien organizadas hacen que sus dibujos experimenten una importante metamorfosis al fusionarse más con el original, mientras mantienen siempre la firma estilística del autor.

El descubrimiento de la cámara fotográfica en 1839 por Niepce y Daguerre contribuye a que aparezcan grandes cambios en la manera de afrontar el trabajo, y se incluye la fotografía como una herramienta más.

La estética de sus obras está influenciada por la técnica del dibujo para grabado, lo que favorece que la visión sobre los referentes resulte más clara y se amplíe el abanico de posibilidades en sus representaciones.

Según Gaston Bachelard (1958), "*una imagen que abandona su principio imaginario y se fija en una forma definitiva adquiere poco a poco los caracteres de la percepción presente*" (p.10).

Estos dos dibujantes son investigadores que rompen el prototipo de representación de cualquiera de sus predecesores. Sus dibujos tienen vocación de ser publicados, crean documentos que incluyen una manera de hacer, están muy cercanos al mundo contemporáneo, se comprometen a retratar lo más trascendente del referente sin ser meras copias, e inducen al debate, con lo que Gaston Bachelard (1958) añade: "Una imagen estable y acabada no sugiere, corta las alas a la imaginación" (p. 10). En la creación de una obra a partir de la observación de otra anterior ya acabada, se quiebra la inmovilidad de la imagen inicial, y se experimenta un nuevo renacer por parte de su intérprete, que le suma novedades.

V.2. **Características de los dibujantes**

V. 2.1. **Prisse D'Ávennes**. (1807 Avenes-Sur-Helpe, 1879 París).

Prisse D'Ávennes es ingeniero y arquitecto, posee además un gran sentido artístico y un talento excepcional para el dibujo. Aprende el árabe y estudia los trabajos de Champollion para adquirir conocimiento sobre la escritura jeroglífica.

En 1827 llega a Egipto, donde trabaja como ingeniero civil. Vive en el Alto Egipto tan integrado en las costumbres y vestimentas egipcios que pasa a hacerse llamar Idriss Effendi. Durante su estancia en Tebas, Prisse se interesa por los templos de Karnak, estudia en detalle los bajorrelieves y efectúa multitud de interpretaciones.

Prisse abandona Egipto con numerosos dibujos realizados entre 1836 y 1844. En el Atlas del Arte Egipcio, una de sus principales obras, recoge importantes documentos clasificados en cinco grupos: arquitectura, dibujo, pintura, escultura y arte industrial (joyería, textiles, utensilios).

Gracias a su formación de arquitecto, Prisse elabora dibujos completos que contienen datos precisos, de ahí que se encuentren planos cartográficos, topográficos, y las construcciones más relevantes, por las que se conocen los valiosos edificios de dimensiones monumentales y su situación, todo ello ordenado de lo general a lo particular, y dibujado desde los principales puntos de vista: plantas, alzados y secciones. Dibuja las grandes pirámides, las pirámides situadas en Meroe, las tumbas y templos hallados a lo largo del recorrido de sus viajes.

Se percibe el placer por el dibujo en todas sus obras. La mirada disciplinada del dibujante explora el referente bajo una lupa de gran aumento: la lectura del arte egipcio, trasladada a sus dibujos con la calidad y elegancia de un estilo propio que da como resultado un trabajo bien pensado y estructurado. En él se aprecia la armonía de los originales, que Prisse suaviza, mide y adapta a un molde propio que consolida todo su trabajo.

Para el dibujante, el modelo se impone como un ideal, y su libertad de interpretación personal queda supeditada a estar en sintonía con el referente. La rigurosa medida en sus lecturas con respecto a la obra observada transmite al espectador la seguridad de enfrentarse a una información veraz y fiel.

Sus documentos respetan proporciones y escalas, e incluyen datos imprescindibles sobre la figura, es decir, si se trata de un dios, un dignatario, esclavo, nómada, etc., acompañados siempre de una leyenda que describe lo más destacado de cada obra: su origen y la época a la que pertenecen. Además, habla acerca del culto y su ritual, hace un recorrido amplio por el arte del antiguo Egipto e incide en su arquitectura y ornamento, lo que constituye un completo atlas de la cultura y arte.

Con respecto a la ejecución de sus obras, es característico de Prisse el suave fondo ocre que envuelve sus dibujos, que los vincula con el color de los monumentos egipcios representados en ellos y con el color de la arena del desierto que los rodea (fig. 3 y 4). Transporta así a quien los ve a ese entorno en el que se podría visualizar al artista trabajando en el lugar de donde provienen sus obras.

Figura 3. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art.* Regreso de un cazador en barca. Beni Hasan

Figura 4. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art.* Regreso de la barca. Necrópolis de Tebas.

El particular círculo cromático que tienen sus dibujos matiza los tonos del referente y respeta la paleta de colores del original. Puede que la influencia de los daguerrotipos, (ocres tierra para resolver figuras, y pinceladas de gamas más vivas para crear la ilusión del color), haya sido determinante para decidir simplificar y matizar, como si se tratara de otras fotografías. En algunos dibujos de línea dirige la atención del observador y también añade colores a las partes que quiere destacar.

En el procedimiento de trabajo de Prisse hay una tendencia a la abstracción que llega a la pureza de las formas, eliminando cuanto distorsiona: explora y refleja la línea tal y como él la interpreta hasta plasmar solo lo esencial. La imagen se presenta sobria, elegante y limpia, y describe con exactitud lo que quiere contar.

Frente al original, el dibujante selecciona una parte del referente según

las características de su estudio y centra su atención en un número reducido de figuras; puede que elija solo una, o incluso que llegue a aislar una parte de ella. Sus dibujos suelen venir acompañados de un jeroglífico poco extenso, cuyos elementos añade como si se tratase de un poema, perfectos en su composición para no perder el significado.

En los documentos creados por Prisse, idénticos a su modelo, describe la imagen y sus características de manera que el espectador pueda entender con rapidez su particularidad. Lo hace así porque tiene en cuenta que se trata de un grabado para publicar, técnica que posibilita el traslado del arte del Egipto ancestral a otros lugares donde mostrarlo y darlo a conocer, protegiéndolo en fieles imágenes al referente, del deterioro del tiempo.

Las páginas que crea, de estructura perfecta, incluyen cuerpos arquitectónicos cuyas variantes representa enfrentadas, para así registrar con orden y método lo que considera importante y conforma este arte, que él reproduce a partir de un profundo estudio.

Figura 5. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Columnas de Hathor, templo de Nectanebo.Tebas y Deir el-Medina.

Figura 6. E. Prisse D'Avennes. (2000). *Atlas of Egyptian Art.* Columnas de Hathor. Tebas y Deir el-Medina.

Para hacer una clasificación de los distintos tipos de columnas, Prisse sigue un orden coherente: las agrupa y representa en la misma hoja gráfica.

Por ejemplo, en los templos y tumbas dedicados a Hathor, el dibujante incorpora la columna de la izquierda que lleva los nombres de Amenophis III y Hathor, la columna del centro es de una tumba tebana, y en la derecha muestra la del templo ptolemaico, en Deir el-Medina (fig. 6). El estudio resultante tiene las tres caras policromadas de las columnas de Hathor, en la base, el fuste y el capitel, e incluye los bajorrelieves laterales en el centro, de modo que el lector puede construir en su mente las columnas en su totalidad y compararlas entre sí.

Prisse cataloga también las bases y capiteles de las columnas, de los que, a través de sus vertebrados dibujos, se conocen las variaciones. No se limita a representar la coloreada decoración de motivos vegetales (flor de loto o de papiro) y jeroglíficos: en sus dibujos construye el volumen y define el material con el que está hecho, si es arenisca, caliza o granito. Algunas de estas columnas son motivo de inspiración y moda en periodos posteriores. (Roma, pag. 27 Atlas of Egyptian Art).

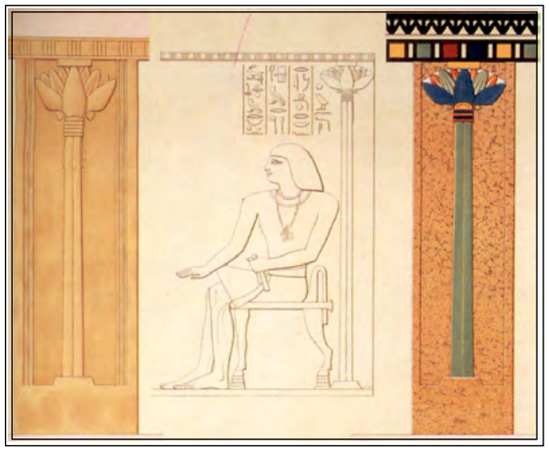


Figura 7. E. Prisse D'Avennes. (2000). *Atlas of Egyptian Art.* Pilares de las tumbas de Zawyet El-Mayitin.

En el dibujo de la figura 7, Prisse analiza una columna representándola de tres formas diferentes:

1.- a la izquierda, la columna y sus componentes se muestra como un bajorrelieve monocromático.

2.- situada en el centro, una línea define la columna, que aparece sin sombra ni color, acompañando a la figura de la izquierda.

3.- a la derecha de la imagen la misma columna se muestra más completa, con el color se define la textura y el tipo de piedra; añade además una de las cenefas que suelen verse en los frisos egipcios. La flor de loto y su largo tallo presentan colores en su totalidad.

En el trabajo de Prisse, hay documentados pilonos y pórticos adornados con árboles (fig. 8), también jardines organizados geométricamente, en los que se reconocen los árboles autóctonos y las plantas acuáticas, recogidos ampliamente en su Atlas del Arte Egipcio.

Figura 8. A. Guío. Fotografía del original. Pilono de Edfú

Dentro de esos juegos geométricos que tanto utiliza el arte egipcio en esta época, se describen los jardines con tal exactitud que se pueden observar diminutos detalles meticulosamente dibujados por Prisse y, comparando su dibujo (fig. 8), por ejemplo, con el pilono original de Edfú (fig. 9), es posible ver cómo éste se engalana con estandartes y, así mismo, reconstruir las faltas de material en el original por el deterioro.

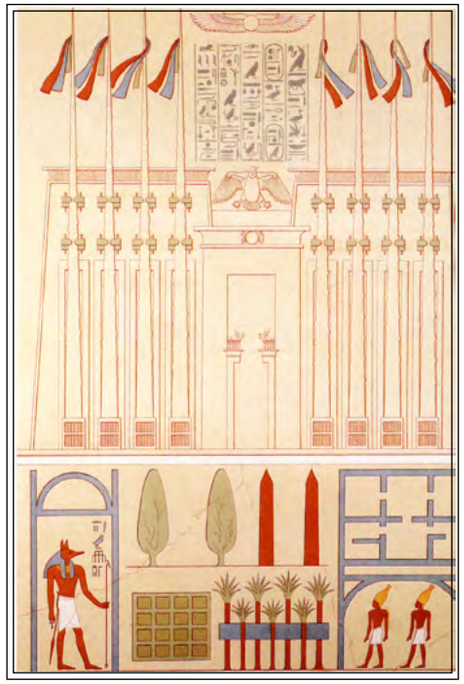


Figura 9. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Alzado de un pilono y plano de una casa. Templo de Chonsu en Karnak.

Prisse representa los patrones que decoran los techos de las tumbas privadas, compuestos con distintos elementos de atractivos colores y formas que han sido copiados posteriormente, entre otras, por la cultura griega. El dibujante traslada los originales intactos, respetando los colores y las proporciones. Reproduce del referente combinaciones de formas geométricas, o motivos vegetales (los más frecuentes son las flores de loto y papiro, con la flor abierta o cerrada) y animales (escarabajos y aves), (fig. 10).

Cada elemento repetido sucesivas veces forma patrones de una gran belleza que ocupan estancias reales, aparecen en los techos de las puertas de los templos y tumbas de Bekenrenef, y en Philae (fig. 10), interpretados de originales, como en la fotografía del original en Kom Ombo (fig. 11).

Figura 10. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Patrones en los techos de los templos.

Figura 11. A. Guío. Fotografía del original. Kom Ombo.

De algunos patrones solo queda el dibujo, las tumbas a las que pertenecen ya no existen tal y como se originaron, adquiriendo la importancia de ser testigos de obras desaparecidas. El paso del tiempo ha deteriorado sin remedio escenas del original; parte de su cromatismo o las propias obras se han perdido, y algunas han sido trasladadas desde el lugar de origen a otro diferente.

Respetando la forma del original, el dibujante se apropia de las imágenes a través de su reflexión, base sobre la que recoge sus nuevas creaciones en soportes y formatos muy distintos al utilizado en el referente, cuyos resultados son un recurso imprescindible para la conservación de su memoria.

Es importante subrayar que Prisse idealiza el estado de conservación de los originales, sus dibujos reproducen intactos la pintura, la escultura y la arquitectura. Las zonas deterioradas o que han sufrido damnatio memoriae, las representa restando intensidad al color, acotadas por una línea que sigue

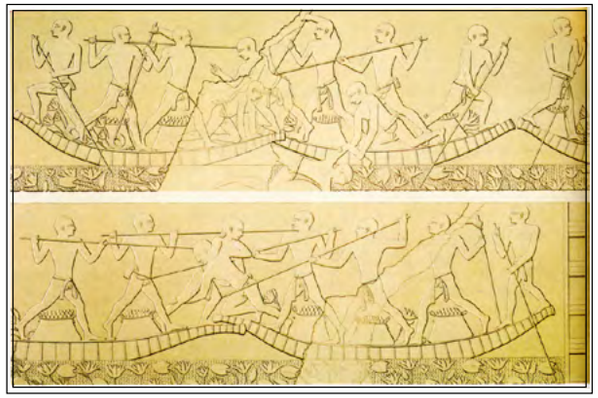


Figura 12. E.Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Popular juego de barcos.

la totalidad de la fractura (fig. 12). Su amplio conocimiento de las imágenes egipcias le permite completar las carencias con un criterio que fundamenta en hipótesis visuales.

Prisse D'Avennes, al retratar lo más relevante del arte del antiguo Egipto, crea documentos dignos de ser históricos sin romper el conjunto de reglas que vienen impuestas en los originales. Su inventiva sutil, aunque no pretenda innovar, le lleva más allá del simple dibujo en su interpretación: la mano se concentra en líneas que traslada con la misma limpieza y seguridad del trazo original, juega con su grosor e incluye, si las hay, esas primeras líneas rojas que marcan el boceto del dibujo.

Figuras 13. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Dos prisioneros de guerra. Tebas, Rameseum.

Figura 14. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Facsimil de un boceto. Necrópolis de Tebas.

Figura15. Ramose TT55. Tumba del visir Ramose, señalado con carboncillo, representa las poblaciones extranjeras -un libio, dos nubios y un asiático, que han acudido a rendir homenaje a Amenofis IV-. Recuperado de: http://c7.alamy.com/comp/EYBXMA/luxor-egypt-reliefs-from-the-tomb-of-ramose-tt55-xviii-dynfrom-nobles-EYBXMA.jpg

Egipto se descubre a través de los dibujos que traen las sucesivas expediciones. Es de suponer que los dibujantes encuentren los templos y tumbas menos deteriorados que en la actualidad, de ahí que en los dibujos aparezcan colores y parte de las obras dibujadas que actualmente no están.

La exactitud técnica de Prisse "marca distancias": su enfoque calculado congela la imagen, reproduce de nuevo la belleza y armonía del original, y las articula en sus obras. En los inexpresivos rostros originales de hieratismo obligado, precepto del antiguo Egipto, se percibe un gesto imaginario, onírico, que conecta con lo espiritual de este arte, originado en lo terrenal y destinado al más allá. Ese sutil gesto no está en los rostros que dibuja Prisse, realizados con el mismo rigor que cualquier otra parte del cuerpo, y velados con perfectas máscaras que ocultan la parte interior e íntima de una obra de arte hasta convertirla en algo tangible.

Prisse, en la figura 16, reproduce este sketch de una columna en la primera habitación de la tumba de Seti I, donde los relieves nunca se completaron. Representa al rey ofreciendo incienso y libación a Osiris. El boceto está ejecutado en rojo, el dibujo del sketch es negro.

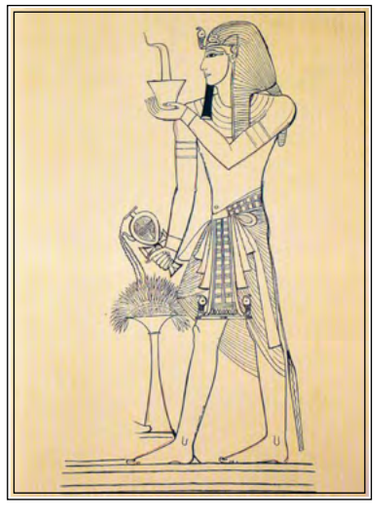


Figura 16. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Boceto de Seti I. Tumba de Seti I, descubierta por Belzoni. Valle de los Reyes.

Figura 17. A. Kircher. (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal.* Tabula Isiaca (Detalle).

Es importante resaltar la visión analítica, objetiva y moderna de Prisse frente a la que plasma el dibujo de Kircher, un científico del siglo XVII estudioso del orientalismo.

Kircher, en todas sus figuras realiza un trabajo de conjunto; los rostros y posturas retratados no buscan la perfección del original, sino que se limita a mostrar la generalidad de forma despreocupada y sin ajustarse a la exactitud de las proporciones (fig. 17). Así, la belleza de las obras de las que parte queda supeditada tan solo al estudio y conocimiento del arte del antiguo Egipto, siendo que el autor considera que se trata de un misterio inalcanzable de contenido religioso.

Como se puede observar en la Tabula Isiaca reproducida por Kircher del original (fig.18), en todas las figuras se reconocen los referentes y a la vez su trabajo mantiene un estilo propio pero libre en su expresión plástica, y que se deposita en cada imagen, percibidas con una opacidad y densidad frente a la transparencia y sutileza de las reproducidas por Prisse.

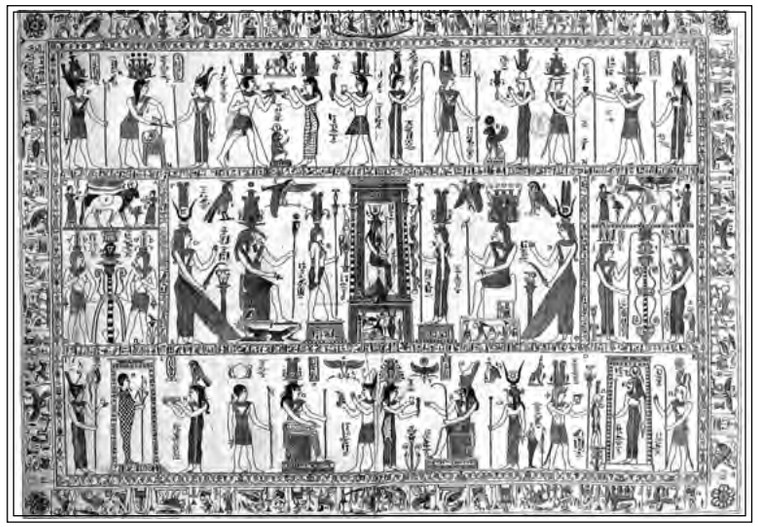


Figura 18. A. Kircher (1986). *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Tabula Isiaca.

En la tumba de Ti, (fig. 19), para resolver la complejidad de la escena de las grúas, donde se condensan más las figuras, el dibujante usa un solo color y enfatiza la línea usando dos grosores, cuidando la precisión en las siluetas, finamente delineadas, y un poco más gruesa para definir el relieve. Es una réplica tan exacta que aparenta ser un calco, de no ser porque es fácil identificar su característico patrón de trabajo.

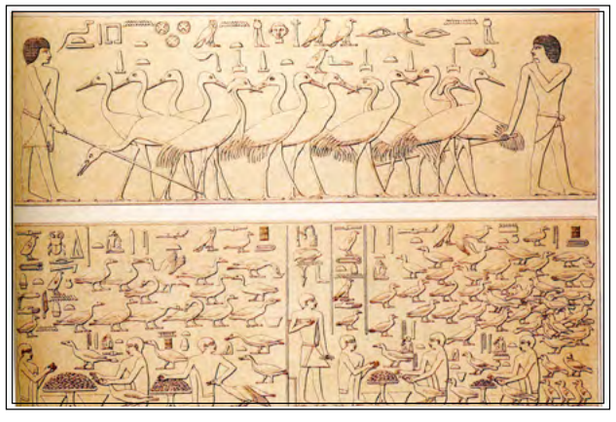


Figura 19. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Grúas en un corral de Ti.

En los temas de Prisse se recogen ampliamente los oficios de ganadería y agricultura; representa a los hombres trabajando individualmente, por parejas o en grupos (fig. 20). Respeta lo fundamental del original y lo adapta a su dibujo y su gama de colores y contornos cuidadosamente delineados. El criterio de selección de los elementos va a depender de la temática, sobretodo focaliza lo que quiere desarrollar en su reproducción.

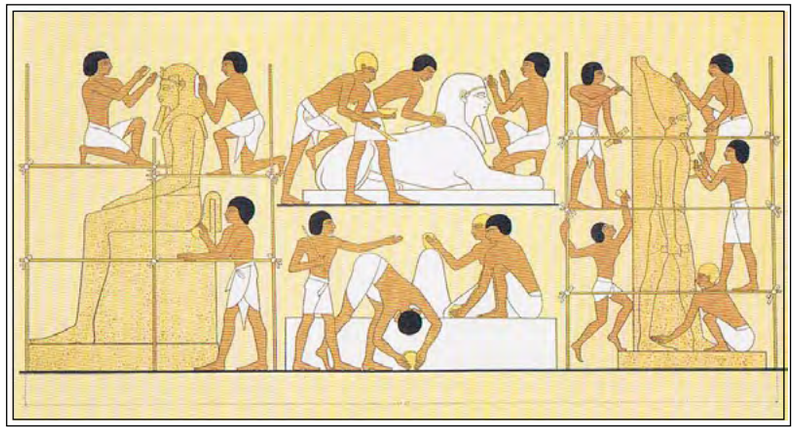


Figura 20. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Taller de los escultores.

Figura 21. Tumba de Rekhmire. Taller de los escultores. Recuperado de: Chapter 3 Egypt Under the Pharaohs | arteli100 https://images.app.goo.gl/ZN6CML7dpNGcveGY7.

De los artesanos trabajando en los talleres representa toda la escena. Traslada el dibujo íntegro, dada la importancia de seguir por orden las fases de una técnica, en este caso el taller de los escultores, y mantiene la estructura del original (fig. 20). Los compartimentos o registros van explicando el desarrollo del oficio; la estructura del andamio, en el centro de la escena, actúa separando los grupos de ambos extremos y divide la escena superior de la inferior.

Comparando un fragmento de la escena original (fig. 21) con el dibujo de Prisse (fig. 20), se puede analizar la interpretación del dibujante. Consta de ligeros cambios, los cuerpos aunque guardan el canon del original, son menos alargados y los colores se han suavizado. En la escena del taller de escultura el dibujante añade partes dibujadas que se han perdido del original, se podría suponer que pudiera estar completo en el momento de su reproducción, o que Prisse ha reconstruido la escena ayudándose de sus conocimientos, practicando como en otras ocasiones hipótesis visuales.

En este arte que como norma no expresa ni un ápice de drama o sentimentalismo, porque los afectos se reducen a posturas sutiles sometidas al convencionalismo de su arte, sí se muestra la disciplina del oficio.

En la historia de la cultura egipcia existen y se usan varios cánones. Se toma al hombre como medida, y una parte de éste se elige como base, un módulo que se va a repetir. El codo es uno de los primeros cánones.

Émile Prisse d'Avennes, incansable investigador, descubre la finalidad de la rejilla para dibujar la figura humana y el canon de proporciones.

V. 2.1.2. **Canon de 18 partes y 21 partes**

18 PARTES: *La figura de pie se divide en dieciocho cuadrados desde la suela del pie hasta la línea del nacimiento del pelo* (fig. 22). Usado en la dinastía 25.

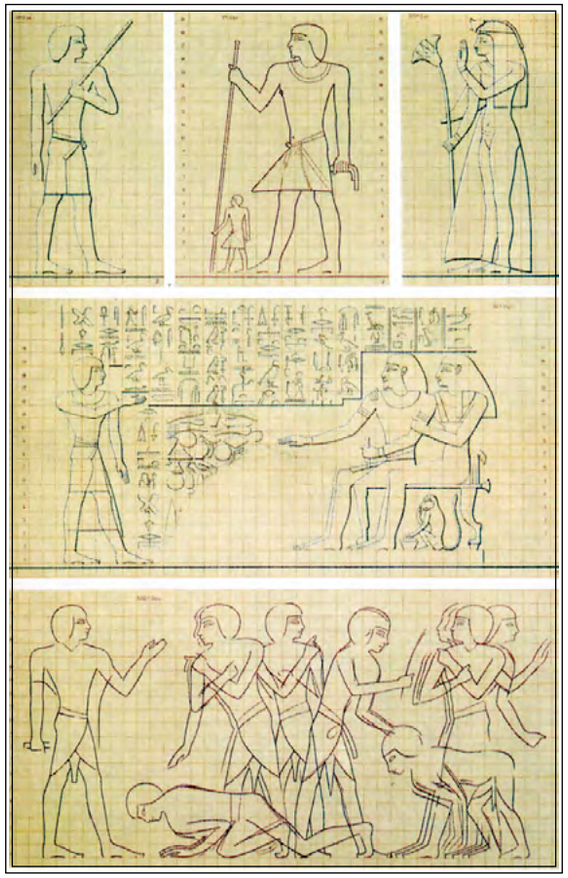


Figura 22. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Tumba de Dhutihotep II en Deir el-Bersha, tumba de Ra'shepse en Saqqara y la tumba inacabada en Tebas del reinado de Seti I. Centro: tumba de Ahmosi eb el-Kab. Abajo, tumba de los sirvientes reales de Suemnut en Tebas.

21 PARTES: *Después de la 25 Dinastía, la figura de pie se divide en veintiún cuadrados desde la suela del pie hasta la línea del párpado superior (fig. 21). Este es el último canon de proporciones del cuerpo humano, (en uso desde Psammetik I a Caracalla)*. (Prisse d'Avennes, 2000).

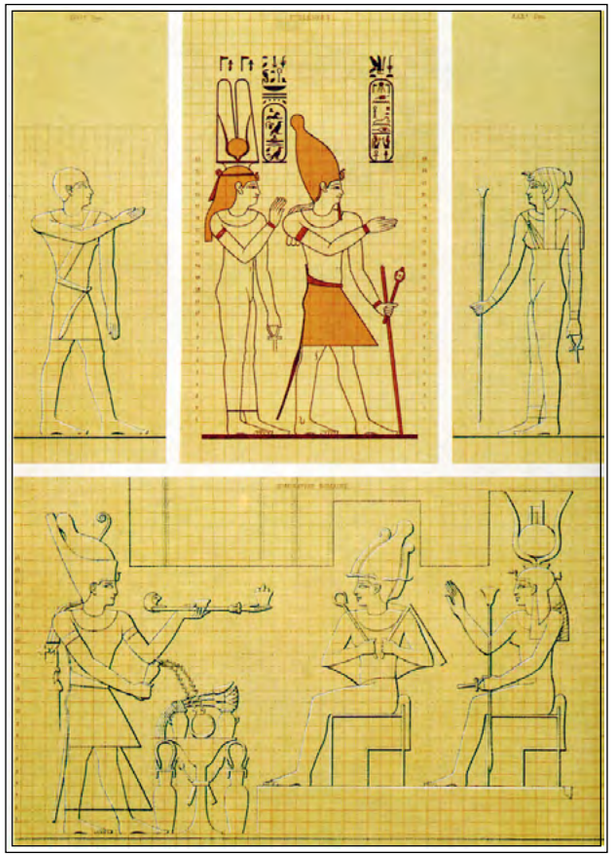


Figura 23. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Arriba a la izquierda, tumba de Karahamun, de la 26 Dinastía. En el centro, Ptolomeo VIII Euergetes II y su esposa Cleopatra II en el templo de Thoth, o Qasr el-'Aguz, cerca de Medinet Habu. El dibujo de la derecha es de un edificio de Nectanebo, norte del Gran Templo de Karnak. Abajo, Marco Aurelio se muestra haciendo una ofrenda y libación a Osiris e Isis. Puerta de Adriano o Marco Aurelio en Filé.

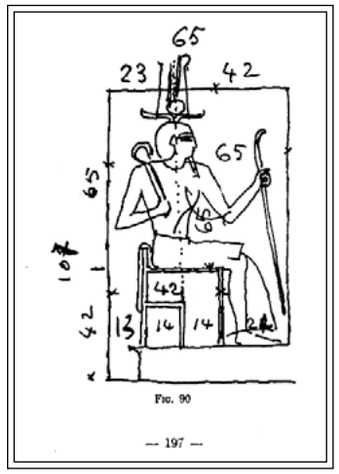
Bajo la cuadrícula (fig. 23), en los ejemplos de las ilustraciones realizadas por el dibujante, se establecen medidas que proporcionan las figuras humanas, sus atuendos y vestimentas y las distintas posiciones que adoptan al ser representadas: de pie, sentado, inclinado y postrado; dentro de esta retícula también se incluyen los jeroglíficos y las vasijas.

Se puede observar la relación de escalas que se usan para jerarquizar

a los dignatarios, la misma que hay con respecto al beduino representado. Incluye las líneas de pentimento, que se encuentran frecuentemente en algunas tumbas inacabadas.

V. 2.1.3. **Le Corbusier y el Modulor**

El significado estrictamente físico y el simbólico en el arte del Antiguo Egipto no es lo único, que existe, además hay un diálogo implícito lleno de mensajes ocultos. El tiempo, que no es una frontera, trae estos mismos conceptos a una etapa más contemporánea, fuera del Egipto de los ancestros, hasta encontrar en Le Corbusier algunas analogías (fig. 24).



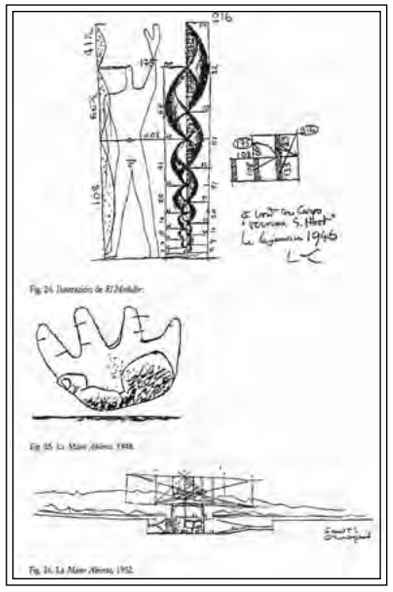


Figura 24a. Le Corbusier.

Croquis de Ramsés II. Recuperado de: https://fauufpa.files.wordpress.com/2013/07/el-modulor-por-le-corbusier.pdf

Figura 24b. Le Corbusier. La mano abierta.

Le Corbusier (1948), sigue utilizando al hombre como medida. "*El Modulor*" es un modelo reciente que simboliza al hombre e incluye un significado simbólico, descrito por él mismo como "*un gesto escultórico... capaz de capturar el cielo y cautivar la tierra...*". Propone definir su sistema de proporciones como un "*ensayo sobre una gama armónica a la escala humana aplicable universalmente*" (p. 298).

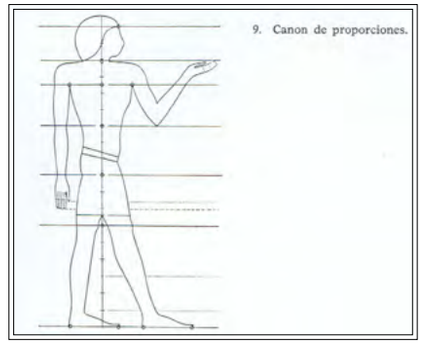


Figura 25. M. A. Molinero. (2000). Canon de proporciones.

La figura 24a demuestra la existencia de los trazados, cifras del croquis realizado por Le Corbusier expresadas en milímetros, según los cálculos de Champollion y tomadas del libro de Gustave Lebon *Les premieres civilisations*.

El discurso egipcio está establecido con normas generales que incluyen como primer paso el uso de la cuadriculación o sistema de rejilla para regular proporciones, y dar respuesta y soporte a lo que recoge una observación meticulosa y un opresivo sentido de la perfección.

La relación que se establece entre las partes del cuerpo (fig. 25), según explica Molinero:

> *(...) el sistema egipcio de dimensiones es de base antropométrica, es decir, que son los miembros del cuerpo humano (codo, palma, puño, etc.), los que sirven para todas las medidas y que están también en la base del canon de representación, en el sentido de que las relaciones de las partes del cuerpo entre sí son siempre idénticas, al contrario de lo que sucede en un sistema de perspectiva.* (Molinero, 2000, pp.19-20).

Sobre el firme punto de partida de las obras del Antiguo Egipto, se construye este arte de la figuración que toma una dimensión poética, visionaria y espiritual.

Según Le Blanc, "*hay un método egipcio que divide el cuerpo humano en 21 ¼, pero Le Blanc afirma que esta división es errónea y toma como*

referente una figura del templo de Karnak, cuya proporción es de 22 y ¼". Le Blanc expone, "*en la obra del arqueólogo Lepsius, Choix des monuments funeraires, se citan tres cánones egipcios que prevalecieron en Egipto: el primero, durante el Antiguo Imperio, con una figura corta y pesada pero con detalles anatómicos; el segundo, promulgado en la III[a] dinastía cuando Tebas estaba en su gloria, era una figura con mayor tamaño y robusta; el tercero surge en la era de los Psammetichi y continúa hasta los emperadores romanos, canon al que se refiere Diodoro. Es una de estas figuras de Lepsius con el dedo medio extendido la que le hace proclamar a Blanc con euforia que el dedo medio era el módulo de los egipcios*". (Bordes, 2003).

V. 2.2. **Ippolito Rosellini**. (1800 Pisa (Italia), 1843 Pisa (Italia).

Rosellini es graduado en Teología y profesor de lenguas orientales. Dada la repercusión del desciframiento de la Piedra de Roseta por el científico Jean-François Champollion en toda Europa, Rosellini se interesa tanto por la escritura oriental como por la jeroglífica, ambas muy desconocidas por entonces.

En 1825 Champollion viaja a Italia y conoce a Rosellini, que se convierte en su discípulo preferido. En 1828 dos expediciones, la francesa dirigida por Champollion y la toscana por Rosellini, compuestas por diversos dibujantes y arquitectos, además de un naturalista y un médico, llegan a Alejandría, rumbo al Alto Egipto. Durante la travesía que dura cerca de un año llegan hasta Wadi Halfa. Hacen numerosos dibujos de cuantos restos arqueológicos encuentran a su paso, a la vez que recopilan una valiosa documentación de la fauna y flora del país. Rosellini se apoya en un grupo de dibujantes formado entre otros por Giuseppe Angelelli y Nestor L'Hôte, todos ellos de la expedición Franco-Toscana.

Su obra se caracteriza por el dinámismo de los dibujos y por crear soluciones gráficas novedosas, como lo demuestra en el libro de *Los Monumentos de Egipto y Nubia*, clasificados en: Monumentos Históricos, Monumentos Civiles y Monumentos Religiosos.

La forma de dibujar de Rosellini responde a un nuevo tipo de exploración del arte del antiguo Egipto, en sintonía tanto con el entorno original como con el actual. Tiene algunos paralelismos con la expedición napoleónica, cuyos abundantes documentos dan lugar a la Descripción de Egipto y son un importante referente para muchos dibujantes. El desarrollo de su trabajo se adapta a un programa de ruta marcado por un tiempo predeterminado, y Rosellini añade un significado y una expresión sin precedentes a los dibujos que van surgiendo en el transcurso de la expedición toscana.

Rosellini experimenta una liberación individual que hace de su obra un campo abierto, cálido, cercano y menos hermético que Prisse d'Avennes.

Las escenas de Rosellini se adaptan a una superficie de amplia visión panorámica; la estructura de los dibujos es elástica, en ella combina imágenes resueltas con líneas y otras a las que añade color sin que sigan una razón estrictamente analítica. El trazo, más locuaz, no pierde la belleza de los rostros y las siluetas al transferir los originales.

Su flexibilidad facilita la ejecución: colores brillantes, llenos de expresividad, planos y uniformes, que evocan sobre todo la manera en que sueña el dibujante el arte del antiguo Egipto. Esa elocuencia llena pliegos de dibujos moldeados con líneas, colores y sombreado, que recorren los contornos y construyen el volumen, respetando la misma coreografía de su referente.

Figura 26. I. Rosellini. Ganado (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Beni Hasan

Rosellini marca todo el dibujo con una línea homogénea que cuida los detalles más valiosos, como la representación de unas manos o la sombra que marca los rasgos. Sus collages incluyen reinas y reyes, paisajes, flores y fauna; en ellos conjuga el color y el trazo: las figuras se maquetan mediante una cuidadosa combinación de elementos y tamaños, y están acompañadas de textos explicativos y ”memories” del paso de los expedicionarios por la ruta del arte ancestral de Egipto.

El dibujante, que tiene conocimiento del significado del leguaje jeroglífico, hace que en el planteamiento gráfico respete la ubicación y contenido con respecto a los originales; el dibujo de cada fonema pasa de ser una forma icónica a convertirse en un conjunto complejo con una lectura definida. En el área en la que están incluidos todos los elementos se aprecia la correspondencia entre todos ellos: las cosas ya son palabras.

La belleza idealizada de Rosellini reside sobre todo en la acentuación del color, caleidoscopio que tiene como punto de partida los colores del referente, y que así añade un atractivo con el que rompe de manera delicada el arquetipo del arte egipcio. Su ágil estilo, en el que se incluyen los dibujos que tienen el trazo como única técnica (fig. 26), le permite distanciarse de la tiranía del modelo.

Además, introduce en sus dibujos más elementos que Prisse d’Avennes, y los presenta sobre un fondo blanco y limpio que no interviene en el conjunto. Así consigue que la visión de los componentes sea clara y queden bien definidos.

Alcanza nuevos objetivos, consigue más profundidad en sus reproducciones, y sale del hermetismo que atrapa a Prisse D’Avennes por su condición de arquitecto.

Rosellini no sólo crea documentos que requieren una observación milimétrica del modelo sino que sabe leer entre líneas: en sus reproducciones llenas de identidad sabe captar y trasladar a sus dibujos esa breve expresión etérea de los rostros, el aura que rodea a cada escena y que tiene que ver con el culto o veneración hacia la vida de ultratumba, que Prisse sacrifica en su sentido de la perfección.

Figura 27. I. Rosellini. (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. El faraón Ramsés II haciendo ofrendas. Tebas, Valle de los Reyes.
Figura 28. A. Guio. Fotografía del original. Ramsés II. Abydos.

El criterio de Rosellini para utilizar el color depende de la escena, las figuras relacionadas con deidades y faraones las suele resolver con un tono más estridente que el de los pigmentos originales, sin matices, potenciando la visión de una iconografía amena.

Teniendo la fotografía del original de Ramsés II para hacer comparaciones y sin necesidad de que sea exactamente el mismo bajorrelieve sobre el que el dibujante trabaja, se observa cómo traslada la figura de Ramsés II utilizando una técnica distinta a la que reproduce el original y sobre otro soporte (estampa frente a pintura mural). Esto permite conocer la relación y el diálogo que se crea entre ambas reproducciones, en las que se descubren similitudes: la postura de la interpretación es idéntica a la del referente, el dibujante guarda las proporciones y respeta el canon. Finalmente la figura se queda envuelta en la impronta de Rosellini.

Figura 29. E. Prisse d'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Ramsés III, Valle de los Reyes, Tebas

Figura 30. I. Rosellini. (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Ofrenda de comida y agua al dios Ptah-Sokar. Valle de los Reyes, Tumba de Ramsés III.

Ramsés III, como lo muestra Prisse d'Avennes (fig. 29) y según lo ve Rosellini (fig. 30), con dos estilos que identifica y refleja la personalidad de cada autor, frente al original: el proceso artístico que desarrollan, en el que se incluye la forma de leer e interpretar; la visión plasmada en el dibujo, al margen de la técnica que utilicen; y como conclusión la obra resultante, completa y homogénea. Esas nuevas miradas evocan el Egipto más profundo y espiritual desde el prisma de cada autor. Prisse marca la silueta con una intensa línea que acompaña todo el borde de la figura (fig. 29), acentuándolo en la zona de sombra. Las líneas que construyen el dibujo siguen formas geométricas perfectas, armoniosas, equidistantes cuando lo son en el original. El color sigue siempre su mismo patrón: no hay nada que no esté medido o fuera de lugar. Se descubren varios puntos de luz en la silueta, tanto en su recorrido como focalizados, muy sutiles, que ayudan a crear volumen. Los detalles están cuidados, materializados en toda la escena, con la perfección que caracteriza a este dibujante.

Rosellini en esta interpretación, (fig. 30) marca el borde de la figura con un suave matiz más oscuro. Sus líneas son flexibles y define el color siguiendo su propio criterio y el proceso creativo del artista. Gauguin, al respecto actúa igual, aconsejando a Schuffenecker: "no pinte demasiado del natural. El arte es una abstracción, extráigala de la naturaleza soñando ante ella y piense más en el proceso creativo que en el resultado" (p. 54).

Estas obras enfrentadas van definiendo las semejanzas y diferencias entre los dos planteamientos de trabajo. En el dibujo de Rosellini (fig. 30), las sutilezas del color y sus matices definen las túnicas y sus transparencias, (por cómo las describe se puede percibir la ligereza de la tela), así como lujosas joyas y accesorios con los que se atavía el dignatario.

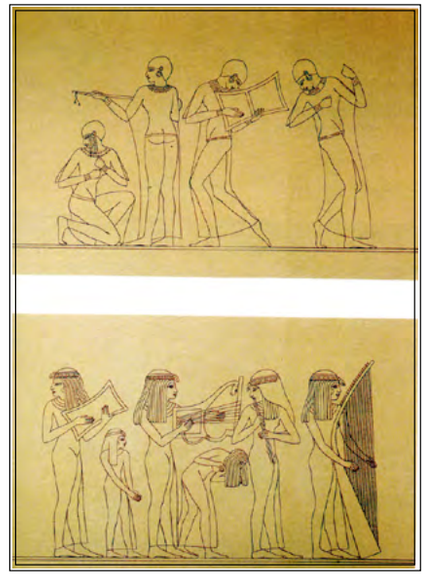


Figura 31. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Mujeres danzarinas y músicas. Tumbas de Tebas.

Figura 32. E. Prisse d'Avenne. (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Mujeres danzarinas y músicas. Tumbas de Tebas.

Las figuras 31 y 32 exponen los trabajos realizados a partir de las dos sensibilidades y percepciones de sus respectivos dibujantes. La propuesta de Prisse D'Avennes (fig. 31) que sigue su patrón de representación, se

adapta al canon del original, y da protagonismo al dibujo y a su capacidad autónoma para resolver toda la escena.

Rosellini introduce de modo sutil el color y el trazo, expande su personalidad para plasmar el original, que pierde el rígido canon sin por ello romper la homogeneidad ni la identidad del referente (fig. 31). Los colores describen y embellecen de forma más cálida los instrumentos, las ropas y los cabellos de las músicas danzarinas. Rosellini dibuja con más detalle el arpa y añade la decoración que lleva en su caja. Quizá es más perceptivo por su gran conocimiento del significado de los jeroglíficos, que le hace incluir un fragmento que muestra su deterioro.

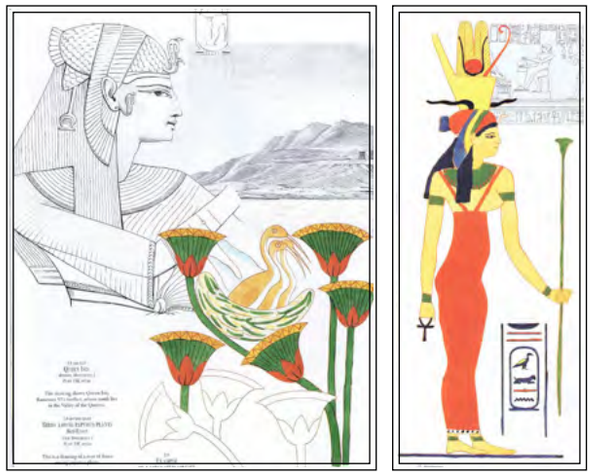


Figura 33. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Reina Isis enterrada en el Valle de las Reinas

Figura 34. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Reina Arsinöe. Reyes y Reinas Ptolemáicos, Filé

En el área gráfica pueden extraerse conclusiones sobre cada artista. Prisse, objetivo y analítico, interpreta el referente sin expresar las emociones, entendiendo bien el hieratismo del original representado. Rosellini establece una circulación de emociones entre las imágenes originales o emisoras y su propia imagen receptora, modifica el mensaje de forma subjetiva, y empatiza con lo más intimo de la cultura del Egipto ancestral.

Rosellini se deja llevar por el carácter de su propio proceder: el color sobresale, liberado, como más adelante sucede en la obra de Paul Gauguin, que afirma en su “Verdad de la mentira”, *que es posible un arte que tiene su punto de partida en las emociones, transmitidas a través del color -un color cada vez más libre, incluso arbitrario- y no en las reglas prescritas académicamente, salvaguardadas a través de la supremacía del dibujo*. (Morán, 2010, p.17).

Se trata de emociones y sensaciones que se originan en el propio pintor y hacen referencia a una visión interior. La línea del dibujante es muy dinámica, alguna de las soluciones gráficas que se pueden ver en el libro de Los Monumentos de Egipto y Nubia, consiste en crear collages que incluyen las figuras de reinas y reyes, mezclados con paisajes, la flora y la fauna que existe en el pais del Nilo, unidos con trazos y colores. La imagen global se maqueta combinando los elementos y sus tamaños, acompañadas de textos explicativos que la documentan perfectamente (fig. 33).

Figura 35. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. La Batalla de Kadesh. Abu Simbel, Gran Templo

Figura 36. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. La Batalla de Kadesh. Tebas, Rameseum

Figura 37. A. Guío. Fotografía del original. Rameseum.

Aunque el dibujante retrata a Ramsés II, y el bajorrelieve que reproduce no corresponda a la fotografía del original del pilono que aquí se presenta (fig. 37), sirve para analizar la interpretación que hace en su dibujo (fig. 36) y el resultado de estas escenas añadiendo color (fig 35). En su representación está recogido el proceso de damnatio memoriae en varias zonas afectadas: el cuerpo de Ramsés II tiene una trama de líneas horizontales. En las zonas que han sufrido deterioro, Rosellini dibuja una línea que marca su contorno y añade un rayado horizontal o vertical que cubre la falta (fig. 36). Cada figura representada se convierte en un elemento producto de su especialización, es un experto en entender y reproducir el arte del antiguo Egipto.

También los dibujos pueden contener figuras resueltas con una línea que define su contorno junto a otras a las que añade además color (fig. 38). En esta escena de oficios, la figura de los hombres se construye con línea y los utensilios o instrumentos aparecen con color, aunque no siempre es así; las figuras pueden tener todas color (fig. 39), y compartir el espacio gráfico con otras figuras resueltas con líneas, hay una alternancia que ameniza el conjunto.

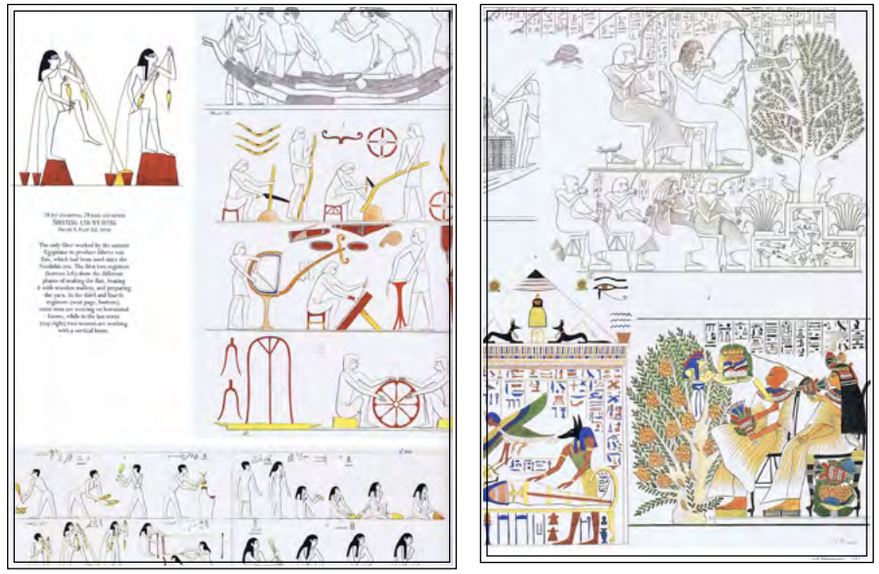


Figura 38. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Carpinteros. Beni Hasan y tumbas tebanas.

Figura 39. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Escenas funerarias. Tumbas de Tebas.

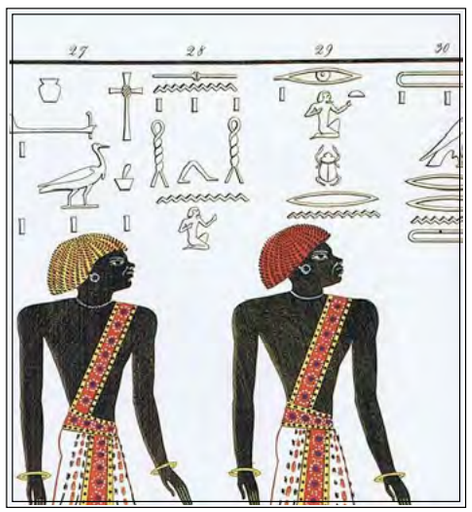
La manera que caracteriza a Rosellini y hace descubrir al referente nuevamente en sus dibujos es que no es estricto en su forma de interpretarlo, lo cual no quiere decir que no respete las proporciones o que la lectura pierda su objetivo, tampoco trasmite la sensación de ver un dibujo inacabado. Consigue de una forma interesante y divertida equilibrar la composición de sus dibujos, no destacar ningún punto de interés porque la totalidad está bien resuelta.

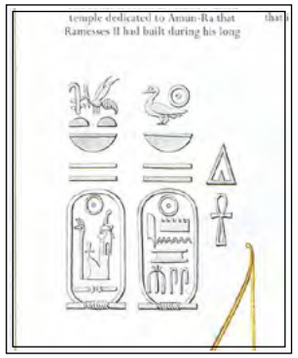
En escenas en las que se concentran las figuras, Rosellini puede omitir detalles al dibujar los rostros, los cuerpos y sus posiciones, para dar más importancia al conjunto y seguir así el ritmo que marca el original (fig. 40).

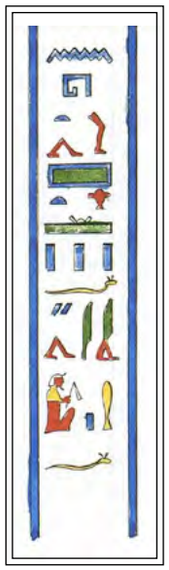
Figura 40. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Batalla naval. Medinet Habu, Templo de Ramsés III

Dependiendo de la solución que vaya a tomar para realizar la ilustración y según sea el jeroglífico en el orginal, Rosellini aborda los jeroglíficos de varias formas: con fina línea cuando es un dibujo de contorno, trazados con pulcritud (fig. 40 y 41). Viendo una fotografía del bajorrelieve original de un jeroglífico, se aprecia el gran detalle de su interpretación (fig. 42).

Figura 41. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*.







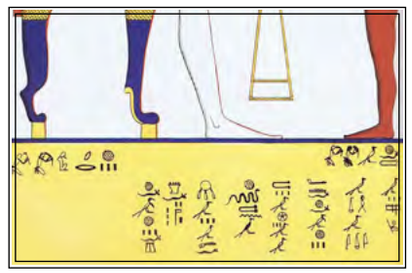


Figura 43. A. Guío. Fotografía del original. Cartucho real.

Figura 42, 44, 45 y 46. I. Rosellini. (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*.

En sus representaciones, otra solución que decide el dibujante es completar los signos con un color sólido, al hacerlo busca armonizar y ser acorde con el resto de la ilustración en la que están incluidos; en estos casos los signos jeroglíficos están menos detallados (fig. 42 y 44).

Rosellini delimita el área gráfica destinada a la escritura jeroglífica dando un color al fondo; en ese caso los símbolos no tienen línea de contorno, el color sólido forma su silueta y cada uno de los elementos puede llevar un color distinto (fig. 44).

Escoge fragmentos reducidos del escenario gráfico para situar los jeroglíficos, que presenta encerrados en líneas de registro, o integrados entre las figuras, ocupando zonas localizadas en la ilustración (fig. 45 y 46).

Para Rosellini, tener una base de conocimiento sobre la variada lectura de los jeroglíficos hace que en su trabajo de campo se encuentren notas aclaratorias acerca de los colores asociados a los signos, acompañados de una descripción muy extensa sobre ellos, basada en el formado criterio del dibujante sobre los estudios de Champollion. Por este motivo las notas de Rosellini están llenas de una valiosa información que le hace ser, junto a Prisse d'Avennes, pioneros en la transmisión del patrimonio artístico del Antiguo Egipto.

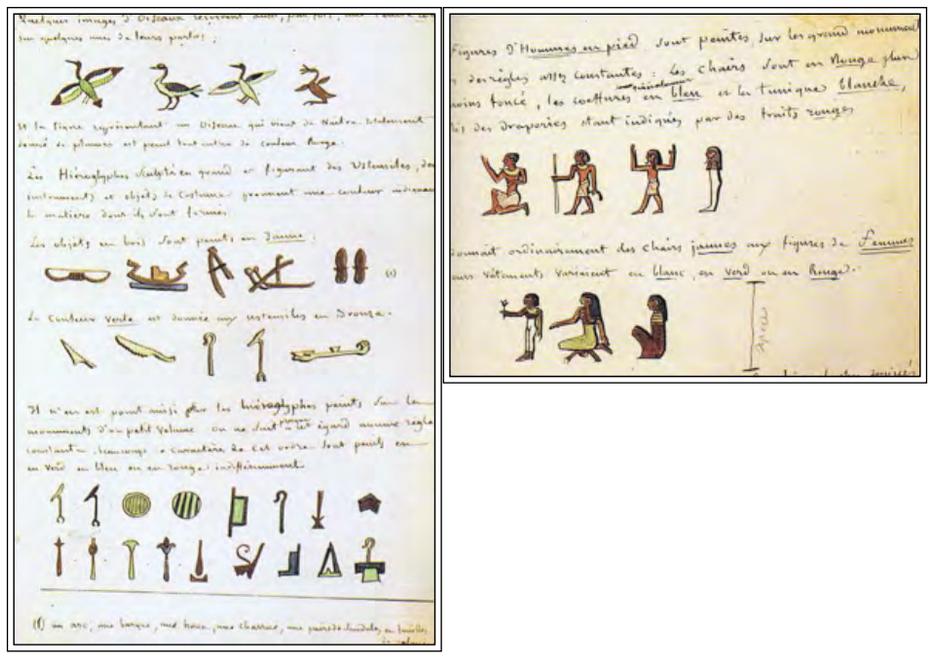


Figura 47. Champollion (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Gramática egipcia.

Rosellini atribuye valores al color, a través del cual expresa una emoción, tal vez sabiendo que cada gama de colores puede afectar al ánimo.

En la elección de los temas en sus dibujos, da mucha importancia a los oficios y a la vida doméstica; su sentido de catalogación, diferente al tan exhaustivo de Prisse d'Avennes, incluye en los monumentos civiles una gran diversidad de especies dibujadas, pertenecientes a la fauna autóctona, están catalogadas varias especies de aves y peces, con mucho detalle y colorido (fig. 47), y la fauna que se encuentra representada en Beni Hasan, además de reproducir los animales fantásticos y los exóticos (fig. 49).

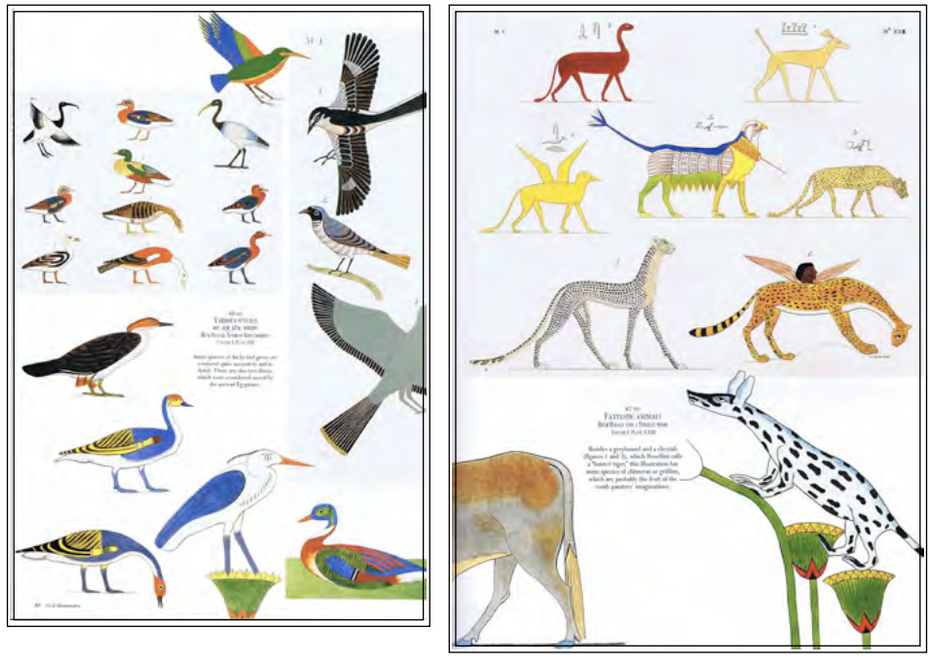


Figura 48. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Varias especies de pájaros acuáticos. Beni Hasan, tumba de Khnumhotep.

Figura 49. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Animales fantásticos. Beni Hasan y tumba tebana.

Figura 50. I. Rosellini. (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Escenas de pesca. Beni Hasan y Kom Al-Ahmar.

Las páginas de dibujo que se incluyen en el libro de los Monumentos de Egipto y Nubia, pueden contener escenas que mezclan tamaños de distinta escala dentro del mismo espacio gráfico, pequeñas figuras encabezadas por otras de grandes tamaños, sin perder las propias proporciones. El dibujante, tomando parte de una escena de Beni Hasan, realiza este dibujo incorporando solo al pescador (abajo a la izquierda) (fig. 48), añade tipos de fauna acuática cuyo tamaño ocupa más de la mitad de la superficie gráfica. Los hombres pescando, dibujados con línea de contorno y los peces que pescan coloreados.

Su fuerza reside precisamente en esa actividad inesperada, en las decisiones que toma sobre su hoja de trabajo, simultaneando varias técnicas, esto es algo que lo caracteriza y es un comienzo novedoso de representación del Egipto ancestral, en sintonía con el entorno original y el actual.

A partir del mismo referente, la forma de Prisse, elegante, sobria y casi esquemática, se enfrenta a la viveza de color y agilidad de Rosellini, que ofrece variaciones con las que componer, alterar el orden original y crear collages.

Entre Rosellini y Prisse d'Avennes hay importantes puntos de encuentro favorecidos por pertenecer a la misma época y por tener una dedicación exclusiva al estudio del arte del Antiguo Egipto.

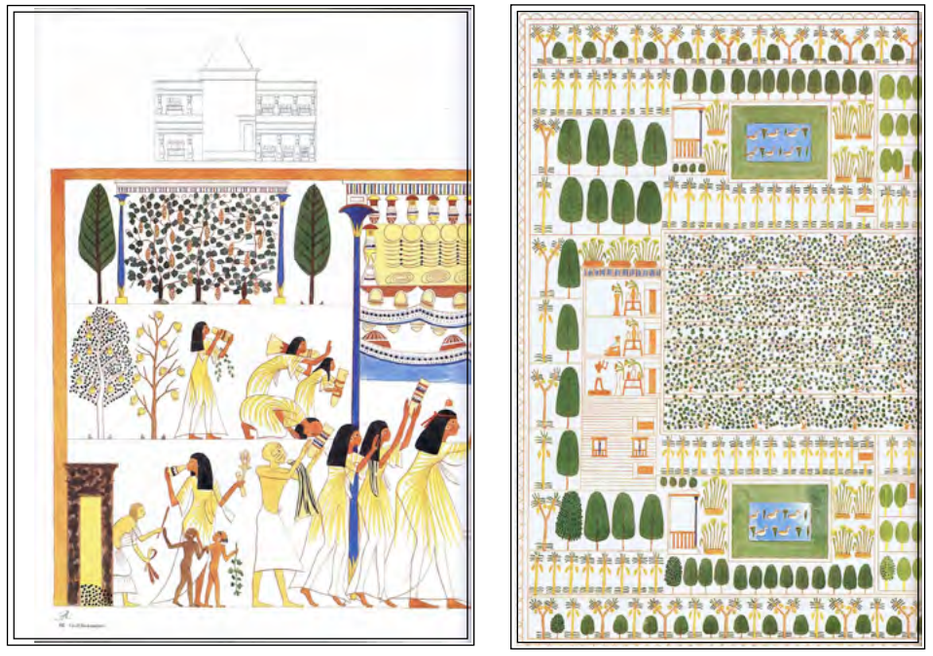


Figura 51. I. Rosellini, Ippolito (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*.
Escena de vida doméstica. Tebas

Figura 52. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*.
Un jardín. Tumba de Tebas.

Interesado en lo más intimo de la cultura del Antiguo Egipto, Rosellini realiza una escena de vida doméstica, procedente del original de una tumba tebana (fig. 51), algo poco frecuente en la temática de los dibujantes. En ella aparece el exterior de la casa y el patio interior con jardín, donde la familia celebra una fiesta. Recoge la distribución de un jardín del que actualmente solo queda este dibujo (fig. 52), según puede leerse en la leyenda que acompaña al dibujo. Rosellini, que guarda el canon original de las pinturas egipcias, muestra en este dibujo "El jardín de Amon", sus árboles autóctonos y los estanques. Sin embargo, en este atlas suyo no se ha encontrado ningún dibujo dedicado a las tumbas de Tell el-Amarna, como sí lo hace Prisse d'Avennes.

Hay diferencias notables que se van descubriendo entre los dos dibujantes: Prisse d'Avennes, que enfatiza la línea y la sabe utilizar para describir las imágenes más complejas, traslada la escena original a su dibujo de forma radicalmente objetiva (fig. 52). En cambio, en los dibujos de Ippolito Rosellini destaca su lenguaje original, en las formas que componen sus dibujos traspasa la emoción del autor sin alejarse del original (fig. 53).

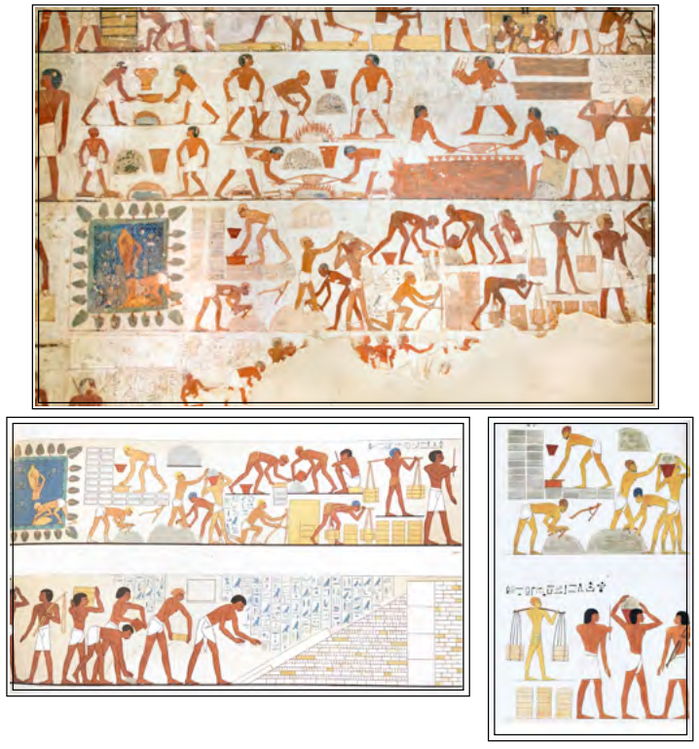


Figura 53. Rekmiré. Recuperado de: https://www.flickr.com/photos/mann-a4u/31646401824/in/photostream/

Figura 54. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Cautivos construyendo el templo de Amon. Tebas

Figura 55. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Albañilería. Tebas, tumba de Rekhmira.

En la escena de albañilería de los cautivos construyendo el templo de Amón, dibujada por Prisse y por Rosellini, para comprobar si respetan el canon y lo que se acercan a su referente, se superponen los dibujos de ambos autores sobre el original.

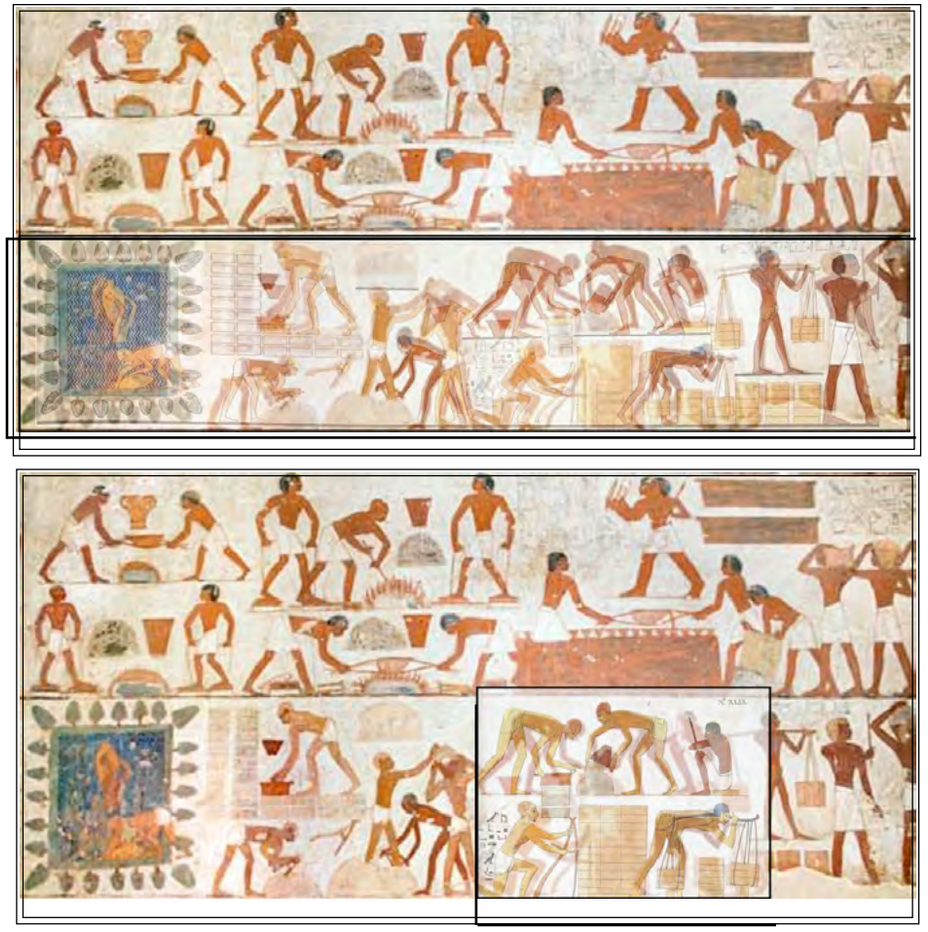


Figura 56. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Cautivos construyendo el templo de Amon. Tebas

Figura 57. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Albañilería. Tebas, tumba de Rekhmira.

Según se observa en la zona delimitada por una línea negra, D'Avennes (fig. 56), ha reproducido con exactitud el canon, las posición de las figuras y los elementos, los ángulos de los miembros flexionados (piernas y brazos), con respecto al cuerpo, son los mismos, y respeta la paleta de colores del original.

Utilizando un programa de edición de imágenes, bajando la opacidad de la imagen superpuesta (reproducción sobre el original), se comprueba la exactitud de la reproducción de cada dibujante con respecto al original. Las figuras colocadas varían en sus posiciones, tal vez sea debido al cambio de la técnica utilizada y a la reproducción sobre papel.

Cabe la posibilidad de que algunos de sus dibujos se hayan realizado a partir de fotografías y no haya sido frente al original, como se han encontrado en otras reproduciones hechas por Prisse d'Avennes, por ejemplo las cabezas de arenisca de diferentes épocas, pertenecientes a un coleccionista inglés de Alejandría. (D'Avennes, 2000: p.97)

Rosellini (fig. 57), en su dibujo juega con una sutil libertad en la composición de las figuras con respecto al referente; las proporciones no son radicalmente exactas, los ángulos de los brazos y piernas flexionados varían, y lleva el color a su forma de sentirlo. Su interpretación funciona como un conjunto armonioso en el que los cambios que decide tomar van encaminados a unificarlo; el color que aplica a las figuras de los hombres se interpreta según la paleta de colores de Rosellini y cambia también la forma de representar el cabello, añadiendo trazos en vez de aplicar un color plano.

El conjunto de todos los dibujos realizados por estos dibujantes ayudan a conocer la principal iconografía del arte del antiguo Egipto, además de ser un recurso en la búsqueda de figuras y detalles de escenas de la Dinastía XVIII, y en los dibujos realizados en los últimos doscientos años se pueden hallar partes que faltan en fragmentos encontrados en excavaciones (Jódar, 2015).

V. 3. **Conclusiones**

El descubrimiento del lenguaje jeroglífico, su conocimiento y el profundo estudio de los dibujantes Prisse y Rosellini sobre el arte del Antiguo Egipto, constituyen dos propuestas de dibujo, muy diferentes entre sí, a partir de los mismos referentes. En algunos ejemplos expuestos en este capítulo se descubre la personalidad de ambos dibujantes, que desarrollan un trabajo determinado por su formación y sus vivencias, además de su forma de interpretar este arte. Las herramientas gráficas, comunes para los dos artistas, dan un protagonismo a sus respectivas interpretaciones como nunca antes lo han tenido, y el resultado es una nueva poética de imágenes recogidas en El Atlas del Antiguo Egipto, de Prisse d'Avennes y Los Monumentos de Egipto y Nubia, de Ippolito Rosellini.

CAPÍTULO VI

CREACIÓN A PARTIR DE ORÍGENES IDEALES.

PARTE I. EL ARTE DEL ANTIGUO EGIPTO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN.

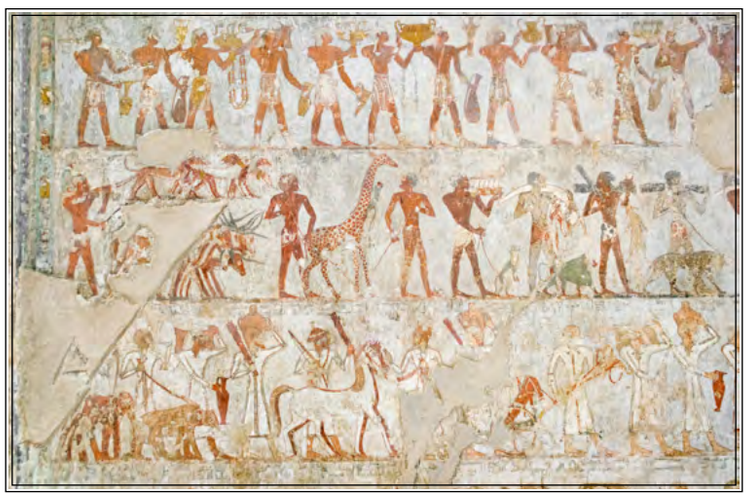


Figura 1. Varias especias de animales exóticos. Tebas, tumba de Rekhmira.
Recuperado de: https://www.flickr.com/photos/manna4u/31646401824/in/photostream/

“La verdad es el arte cerebral puro, el más culto de todos es el arte primitivo, - es Egipto.”

Paul Gauguin

VI.1. **Introducción**

La aventura del viaje explorando el arte del Egipto faraónico lleva a los dibujantes que son objeto de este estudio a buscar vías de trabajo, bien sea perteneciendo a una expedición, en este caso la toscana de Rosellini; o hacer un estudio individual, en el caso de Prisse d'Avennes. Al documentar este arte, su motivación los lleva a la búsqueda del conocimiento de novedosas y atractivas formas gráficas originadas en una época muy remota, y aprender un lenguaje artístico abundante en recursos.

Desde el comienzo, este análisis incide primero en la cultura del Antiguo Egipto, expresada a través de los dibujos sobre ostracas, seguido de la visión de los dibujantes reflejada en sus propios dibujos con un fin documental; y ellos como directores de sus reproducciones. Es el conocimiento del significado de la escritura jeroglífica lo que marca un antes y un después en la forma de enfrentarse a las obras de arte del antiguo Egipto. Así mismo será determinante la experiencia vivida por cada dibujante frente a la obra de arte original, y la manera de trabajar, a la que se añade los documentos que se van encontrando por ese trayecto ya recorrido de manos de otros dibujantes predecesores, a medida que profundizan y se especializan en su trabajo.

El arte del antiguo Egipto está en continua revisión por el artista, las soluciones originales dinamizan y rompen con lo convencional del arte contemporáneo, inspiran al dibujante que adquiere nuevas expresiones reflejadas en reflexiones escritas y sus obras gráficas, traslada el referente con nuevas técnicas y soportes experimentales.

Como una más de las conclusiones a las que llego con esta investigación, que se va configurando en su desarrollo hasta ser poliédrica, expongo en estos últimos capítulos mi experiencia personal como dibujante, para lo que previamente ha sido necesario:

1. buscar el rastro del arte de los ancestros egipcios en los trabajos de los artistas referentes analizados en esta investigación, indagar en un lenguaje gráfico abundante en recursos, renovador y que es fuente de inspiración para nuevas creaciones en las que tiene cabida una multitud de posibilidades de expresión; reconocerme en las reflexiones de artistas que han incorporado la estética egipcia a sus obras y manifestadas en sus palabras, en las que vivo cada experiencia ajena como si fuera personal, del arte del Antiguo Egipto.

2. al observar las imágenes en los originales descubro que además de los secretos que encierran los jeroglíficos hay otros enigmas por descifrar en sus figuras llenas de un contenido que se impregna en el subconsciente, y se hacen presente en una nueva manera de organizar y componer nuevas creaciones. En ellas se puede reconocer la influencia de los originales egipcios fundida en la misma obra y en las estrategias empleadas, sin que se pueda aislar unos procedimientos artísticos de otros, lo contemporáneo con una visión marcada por lo antiguo, haciendo suyo lo más arcaico.

La búsqueda de nuevos recursos artísticos sucede frecuentemente en el recorrido de un artista. Como posteriormente pasa al grupo de los fauves, según Maurice de Vlamick (2009):

(...) *los jóvenes artistas como Vlaminck, Derain y otros, están hartos de los dos últimos "ismos" de moda: el impresionismo y el puntillismo, que gozan del mercado del arte. Los nuevos aires sólo pueden llegar de los paraísos exóticos, con un deseo de volver a las fuentes, a los soñados orígenes ideales*.(...)

Los dibujantes aquí analizados realizan una obra invadida por el arte del Antiguo Egipto, reconocido tanto por la apariencia como por el contenido, de forma consciente o a través de sus conocimientos sobre un arte heredado que retoman y extienden hasta el arte contemporáneo.

(...) José Luis Pardo, por ejemplo, *ha explicado con minuciosidad y tino cómo los espacios impresionan la subjetividad, y a través de ella en las telas, y es un tópico secular la recurrencia a la pintura para ilustrar la Historia.*

De modo que por medio de estos conjuntos de obras podemos asomarnos tanto al hombre como a su circunstancia. (Guerrero, 2008, p.4)

Fruto de la curiosidad y las inquietudes del artista, que tiene la necesidad de llevar su sensibilidad a una solución libre, encuentra en el arte del viejo Egipto un amplio recetario disponible que va desde la composición hasta la configuración de los elementos y se adapta con facilidad a la moderna obra original. Para esta nueva creación es casi obligado hacer preguntas sobre los frisos de los templos y tumbas egipcios, sobre todo su arte al alcance, una ventana abierta a otras formas de vida y de culto que inspiran y favorecen la aparición de soluciones originales.

El arte del Antiguo Egipto es un punto de encuentro y un continuo descubrir a través de la mirada de muchos artistas y estudiosos de esta cultura, que se refleja en obras que avanzan con nuevas técnicas.

En el deseo de entender y atrapar la esencia del arte egipcio, el artista se ve en la necesidad de copiar, reproducir e interpretar. Esa atracción se puede deber además al arquetipo de belleza que encierra. Así expresa la belleza Xingjian, en "*La imposibilidad de definir la belleza*":

> *La belleza se puede controlar y reproducir. A pesar de que el sentimiento estético puede morir en un abrir y cerrar de ojos, a través de su experiencia en la creación artística el artista hace que la belleza aparezca en sus obras. Para el artista, la belleza no es un concepto, sino un pájaro vivo al que quiere cazar y dar forma, de lo contrario vuela y no se convierte en una obra. La belleza, que se da en un instante y está sujeta a un sinnúmero de cambios, se puede reproducir, se puede crear de nuevo. La belleza encerrada en una obra puede volver a aparecer; por consiguiente, la belleza se puede reproducir. Una obra, aunque sea una reproducción, transmite la belleza de la obra original y, a pesar de que no se pueda equiparar a ésta, la belleza está presente en ella y se puede aprehender. La influencia de una obra puede dar lugar a la producción de otras nuevas, por lo que la belleza posee continuidad; así, la belleza admirada por los predecesores encuentra continuidad en las obras de artistas de generaciones posteriores. Aunque el juicio estético proviene de la apreciación subjetiva del artista y se produce en un instante concreto, se puede transmitir a las siguientes generaciones mediante las obras de arte, por lo que traspasa las barreras del tiempo*. (Xingjian, 2008)

Es de entender que el misterio que envuelve estas obras permanece encerrado a pesar de estudiarse y conocerse. El proceso por el que pasan los artistas aquí estudiados está relacionado con esa experiencia, un constante hallar que lleva a desarmar los elementos de la obra original para después armarla. *El arte no es vestir, sino desnudar* (Gaya, 1990), alcanzar esa verdad que compone mágicas fórmulas, dar continuidad a lo que se nos transmite, mediante reflexiones e interpretaciones, *porque la obra de arte no es, como se supone, eterna, sino presente, incesantemente presente, viva sin descanso* (Gaya, 1990).

Este arte traído a la actualidad reiteradas veces, escuela eterna de grandes logros en el terreno de las artes, no llega a ser un punto y final, sino un constante comenzar. Según Gaya, *el arte no es conclusión, sino principio, y vuelve al hombre a su principio, a donde no hay bien ni mal, a donde no existe ni la inocencia, ya que la inocencia parece, más que anterior, posterior a la culpa, casi una invención del pecado* (Gaya, 1990).

Los primeros estudiosos del arte egipcio indagan sobre las convenciones, la medida y la proporción que se han establecido en el Antiguo Egipto, las desplazan de su origen y las hacen participar en el arte contemporáneo. Sorprende descubrir que la originalidad y los hallazgos de épocas posteriores pueden provenir del arte egipcio, como sugiere Lhote:

> (...) *en el libro tan interesante que el pintor cubista francés André Lhote ha dedicado a la modernidad de la pintura de época faraónica, libro con el que insistía en el parentesco entre la desarticulación cubista de lo real y la visión fundamentalmente bidimensional del espacio figurativo egipcio* (Molinero, 2000: p.15).

Las relaciones entre el cubismo de Braque, sus bodegones cubistas y los parecidos con la mesa de ofrendas en el antiguo Egipto y todos los parecidos que se pueden encontrar justifican las inquietudes de cualquier estudioso, una curiosidad que se ve saciada por las repetidas consultas hacia ese arte maestro, explicado extensa y claramente por Roland Tefnin (Molinero 2000, pp.15-35).

En estas reflexiones se sugiere que el observador puede sentirse voyeur observando las obras de arte del antiguo Egipto y ciertamente la sensación es la de robar, pero al contrario de "tomar prestado sin permiso", el arte nos pertenece a todos, está al alcance de quien lo busca, y ofrece muchos atajos, soluciones gráficas si se logra entender. Cada obra es, en esencia, actos relacionados no solo con rituales, situaciones que se dan entre personas, la convivencia misma entre los protagonistas y la relación que tienen con su entorno. El observador guiado por su sentido puede, a partir de cada relieve, escultura, dibujo, utensilio, ... recrear ese pasado en su mente, e imaginarlo provisto de un entorno lleno de texturas, inventar sutiles aromas y sonidos, desde esas estancias llenas de glamour.

(...) el estilo faraónico por la perfección de su construcción intelectual (simetría, frontalidad, depuración de la realidad) y por la perfección plástica de los volúmenes y de las superficies. (...) Aquí, en suma, la medida no es ya material sino moral. Esta moral de la medida, de la perfección con calma, de la carencia de excesos, aparece igualmente en los textos egipcios de las Sabidurías (Molinero 2000, pp.15-35).

El artista egipcio compone desde su sistema que ya ha alcanzado libertades soñadas, en ese hermetismo se aventura con un espíritu lúdico. (...) *se trata de un juego, de un rasgo de humor, de una especie de guiño por parte de un artista que se las arregla para trastornar, de vez en cuando, la racionalidad del sistema que él mismo reproduce* (Molinero 2000, pp.15-35).

En ocasiones incluso, el creador se toma sus licencias con este registro apremiante y lo transgrede (...). Y para eso está creada la perspectiva aspectiva, un recurso artístico en donde moverse con plena libertad para ampliar de forma casi ilimitada el lenguaje.

Como señala S. Alegre García, *la combinación paratáctica de puntos de vista se utilizó en el arte egipcio para conformar diversos elementos en una escena, pero también puede darse al mostrar un mismo objeto o ser, que puede ser plasmado combinándose ángulos distintos. Es lo que sucede al plasmar, por ejemplo, las imágenes antropomorfas, donde es recurrente que aúnen en un rostro un ojo frontal con una nariz de perfil.*

La perspectiva aspectiva armoniza planos, combina naturalezas, permite combinar un tiempo anterior y posterior, ralentizar secuencias mostrando paso a paso cada momento, o un largo proceso en una sola escena. (Alegre, 2017:1)

VI. 2. **Egipto y los artistas contemporáneos**

VI. 3. **John Davies**

La obra de Davies rescata algunos de los elementos que ocupan las escenas del arte egipcio, seleccionados según la temática del autor. Su obra muestra una interpretación formada en el conocimiento de los conceptos del referente, incluidos en la propia obra. Y es la barca uno de los principales elementos, cargado de significación.

Lo más importante para el rey es tener acceso a la barca solar. Muchas declaraciones de estos textos inscritos en las paredes del interior de las pirámides tienen como finalidad la incorporación del rey a la barca solar. El rey difunto puede llegar incluso a amenazar a la propia divinidad solar para que no le impida subir a la barca, prueba de la seguridad que existía en aquella época sobre el concepto divino de la realeza. Realmente la transfiguración del difunto se realiza

a través de la recomposición de la barca. Después de presentarse el difunto al barquero, se entabla un diálogo entre ellos durante el cual el difunto nombra todas las partes de la barca como si estuviera reconstruyéndola. El difunto debe identificar cada parte concreta de la embarcación con un hecho mitológico y probar de esta manera su profundo conocimiento del mundo divino y su aptitud para integrarlo. (Goerlich, 2009: p.42)

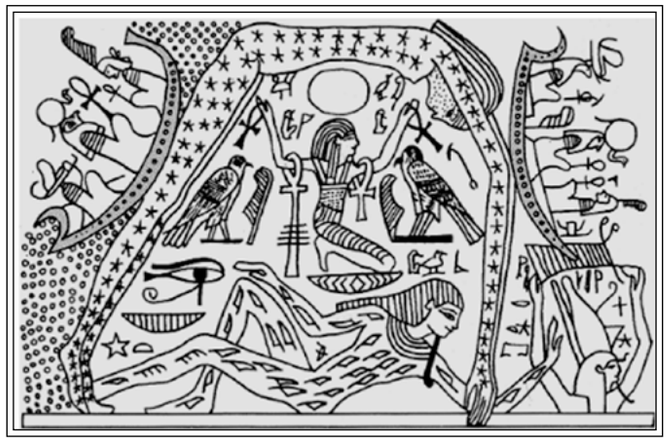


Figura 2. Dibujo de barcas solares sobre el cuerpo de la diosa Nut en un papiro funerario del Reino Nuevo. En Goerlich (2009) Ars longa: Cuadernos de Arte (p. 42)

Al elegir la barca (alusión a las barcas solares egipcias), como componente fundamental, el artista incorpora al rey difunto y con él su poder, el mundo divino y el terrenal a punto de abandonar: presenta la muerte a la vez que la vida.

De la escultura egipcia interesa al autor la ceremonia, el ritual, el simbolismo, la representación como escenario. En su obra se ve reflejado a la vez el teatro moderno y el teatro kabuki, referencias a la puesta en escena de un retrato de la vida al servicio de la muerte. El artista desarrolla su propio trabajo impregnado de su referente, lo refleja de forma impulsiva e inmediata apoyado en el dibujo como estructura principal.

(....) *Para Davies, el dibujo viene a completar cierta inmediatez en la ejecución de la que la escultura carece. Es también el medio para describir en el papel un espacio, para crear un "mundo" en el que introducir sus figuras. El dibujo complementa su escultura y le abre un horizonte poético más elevado, plasmando en él la sensación de soledad universal del hombre*. (Ciscar, 2004)

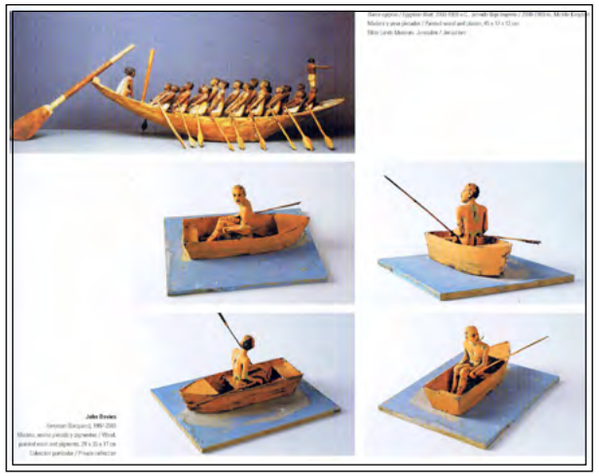


Figura 3. Barco egipcio 2000/1900a.C. periodo Bajo Imperio
Madera y yeso pintados, 45x17x12 cm. Bible Lands Museum, Jerusalén.

J. Davis. Ferryman (Barquero) 1997-2003. Madera, resina pintada y pigmentos, 28x35x17 cm. Colección particular.

Figura 4. J. Davis. Green Sea (Mar verde) 1988
Pintura al pastel, lápiz y acrílico, 137,1x 95,9 cm.
Marlborough Fine Art, Londres/London

Davies ha incluido en la exposición de su obra el original de un barco egipcio (fig. 3). Al hacerlo, relaciona directamente su trabajo y contextualiza su obra, creando derivaciones de un diálogo creado desde la obra primera. El discurso del artista se ramifica desde el origen hacia otros, aunque en su obra permanece ese punto de partida, aunque inventado. En ella habla acerca de la soledad del hombre y crea profundas lecturas en las que la interpretación personal del observador juega un papel importante, según lo cual la visión exterior conecta con su experiencia y sensibilidad.

De nuevo el artista se apropia de las figuras más arcaicas, de las que se vale para crear un símbolo al que darle otro significado.

Figura 5. J. Davis. Ferryman 2 (Barquero 2) 1988-2004
Madera, cartón y resina pintada. 25,4x38,5x30,5 cm. Colección del artista.

Ferryman 3 (Barquero3) 1988-2004. Madera, cartón y resina pintada
17,7x45,5x30,5 cm. Colección del artista.

Ferryman 4 (Barquero4) 1988-2004. Fibra de vidrio, resina, cartón, madera y pintura.19x43x33 cm. Colección del artista.

VI. 4. **Francis Bacon**

Bacon, en su imaginación, permitió que las historias y los símbolos cristianos y griegos se mezclaran e interpenetraran libremente, admitió estar influido por Miguel Ángel y Muybridge. Todo esto era parte de la "máquina de pulir" que reconoció como el corazón de su sensibilidad visual. Bacon sintió que las visiones del mundo griegas y cristianas, incluso las egipcias, se tocaban y se superponían en varios puntos esenciales (Motta, 2009).

Francis Bacon parte de varios conceptos que son comunes al arte del antiguo Egipto, y ese estilo suyo, figurativo a medio camino con el abstracto, lo radicaliza y lo convierte en abstracto descomponiendo la realidad y creando una perspectiva única, que rompe con la lógica de la perspectiva tradicional, tal como lo hacen los ancestros egipcios. Un planteamiento parecido también al que tiene la obra del antiguo Egipto, es el que tiene Bacon en su obra: en el espacio donde se desarrolla la escena crea figuras solitarias, localizadas en una atmósfera plana, sin carga de elementos (fig. 8, 10, 11).

Figura 6. A. Jódar. Fotografía del original. Museo de El Cairo.
Libro de los Muertos.

Figura 7. F. Bacon. Tríptico (1972). Recuperado de:https://arthistoryproject.com/artists/francis-bacon/triptych-august-1972/
Figura 8. Recuperado de: http://www.quadernsdigitals.net/egipto/Arte/egipto.htm

El proceso de descomposición en la obra de Bacon comienza en la única figura que representa (fig. 7), sentada, al igual que aparece en el bajorrelieve original (fig. 8). Muestra el cuerpo y el rostro fracturado, lo corrompe en varias partes, afectado en una mitad. Lo que Bacon efectúa en sus representaciones es una antítesis del arte original de los ancestros egipcios.

Las sombras sugieren reflejos de la muerte presente, y lo hace mediante un hueco oscuro ubicado en el fondo, una puerta que conecta la escena con esa otra dimensión.

Remitiendo al ejemplo de los egipcios ancestrales y su culto a la muerte y el más allá, la representación de la puerta abierta en el libro de los muertos contiene sortilegios y formulas mágicas para tener conocimiento místico de la otra vida, o identificarlos con las divinidades (fig. 6).

En el retrato de la figura de espaldas y que ve reflejado su perfil en el espejo, lo que interesa no es la coincidencia en el punto de vista con el bajorrelieve de Tutmosis III (fig.10), sino el perfil de mirada vacía de expresión, de contorno muy marcado y el uso de colores matizados que son semejantes a los que se utilizan en el original (fig. 9).

Es también la coincidencia con la sensación de quietud al observar la obra, el momento paralizado, una percepción de atmósfera silenciosa y densa que se crea en las estancias interiores de los templos y tumbas egipcios.

Siguiendo la manera de representar del artista, parte del cuerpo de la figura está en descomposición, algo que tiene que ver con el proceso de damnatio memoriae que sufren muchas figuras de alto rango originales del antiguo Egipto, y que sugiere lo efímero de la vida y lo material.

Figura 9. F. Bacon (1970). Three Studies of the Male Back.
Recuperado de: https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Studies_of_the_Male_Back
Figura 10. Tutmosis III. Recuperado de : https://images.app.goo.gl/nFsCZbHhVC-nepNUq8

Figura 11. F. Bacon (1983).
Edipo y la Esfinge. https://rhodescontemporaryart.com/artists/144-francis-bacon/works/3150-francis-bacon-oedipus-the-sphinx-after-ingres/

Figura 12. E. Prisse D'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Esfinge.

Bacon introduce seres con apariencia antropomorfa que aluden a la mitología, compartiendo la escena con una figura humana, una iconografía que se encuentra recogida en el arte que nos ocupa (fig. 12), en el Atlas del arte egipcio de Prisse d'Avennes, en un dibujo en el que se catalogan las principales esfinges egipcias.

La obra de Francis Bacon llamada *Edipo y la Esfinge después de Ingres*, es una historia relatada mediante figuras aisladas que componen la escena, con una inmovilidad pétrea propia del arte egipcio (fig. 11). Las figuras están envueltas en esa atmósfera inmóvil característica de las esfinges, mientras que la imagen en primer plano se va transformando en ese deterioro violento e inquietante inventado por el autor. La puerta abierta al fondo deja ver un fondo oscuro, como suele repetirse en otras escenas de este autor.

VI. 5. **Odilon Redon**

En la Abadía de Fontfroide, siglo XIII, se encuentran las obras de Odilon Redon: El Día, La Noche, El Silencio.

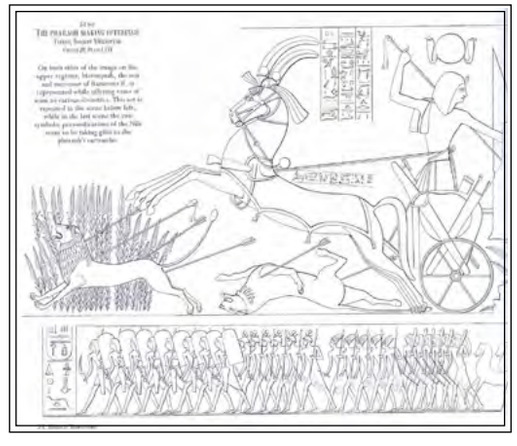


Figura 13. O. Redon (1910). *Redon en Fontfroide.* El Día.

Figura 14. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. El faraón haciendo ofrendas. Batalla de Kadesh. Tebas, tumba de Merneptah.

El Día está compuesto por tres paneles que ocupan 200 x 650 cm., su motivo son cuatro caballos cuya expresividad dramática se asocia automáticamente con la Batalla de Kadesh, en el Gran Templo de Abu Simbel, del cual hizo Rosellini un número considerable de reproducciones.

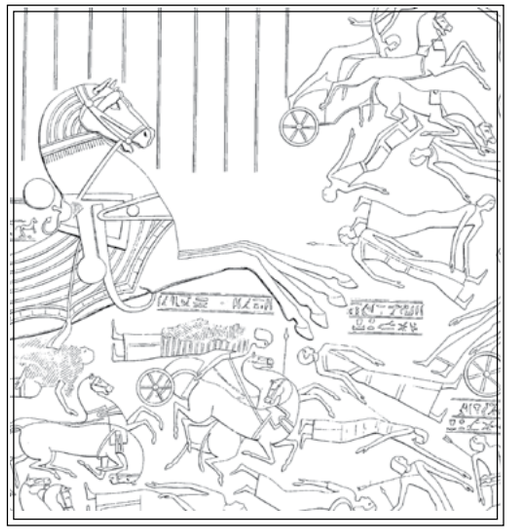


Figura 15. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Batalla de Kadesh.

Figura 16. O. Redon (1908). *Redon en Fontfroide.* El carro de Apolo.

En su representación, Redon adapta el movimiento de varios caballos que tiran del carro y se despliegan en progresión. Se relaciona con dos soluciones gráficas encontradas en los dibujos de Rosellini, realizados sobre La batalla de Kadesh, en Tebas.

El caballo muestra en su agitación la violencia de la batalla, el poder y la victoria del guerrero, ánimo que lo acompaña como su fiel compañero. Destaca la fuerza y la elocuencia de los caballos en El carro de Apolo, que se encuentra en Burdeos, Musée des Beaux-Arts.

VI. 6. **Yves Klein**

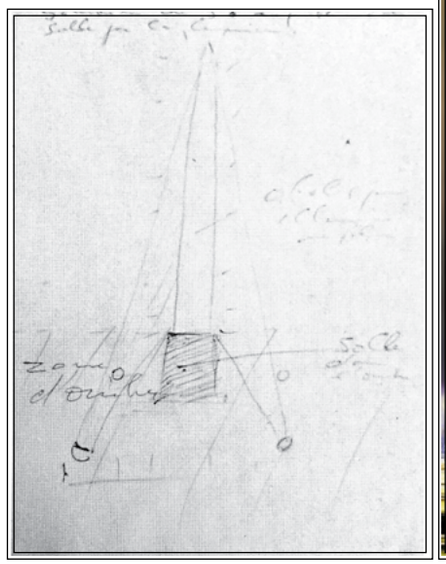


Figura 16. Y. Klein (1994). *Yves Klein*. Boceto para la realización del obelisco iluminado de azul en la Place de la Concorde, París.

Figura 17. Y. Klein (1994). *Yves Klein*. Realización póstuma del obelisco iluminado de azul en la Place de la Concorde, París.

Al obelisco original procedente del Egipto faraónico, Klein le da una vuelta de tuerca y lo arranca de su letargo, envolviéndolo en su “azul Klein” como únicamente él puede hacer: a través de la luz. Lo hace renacer con otra apariencia, conectando el antes con el después, (...) *ni una idea abstracta ni un objeto concreto, sino lo <indéfinissable> en el arte, tal como lo había definido Eugéne Delacroix, o lo <inmaterial> según lo veía Yves Klein como el estado sensible perceptible en todas las facetas de cada gran obra de arte. Klein* (1958).

Esta obra pertenece a “la época azul” y a la exposición llamada *Le Vide* (El Vacío).

VI.7. **Wassily Kandinsky**

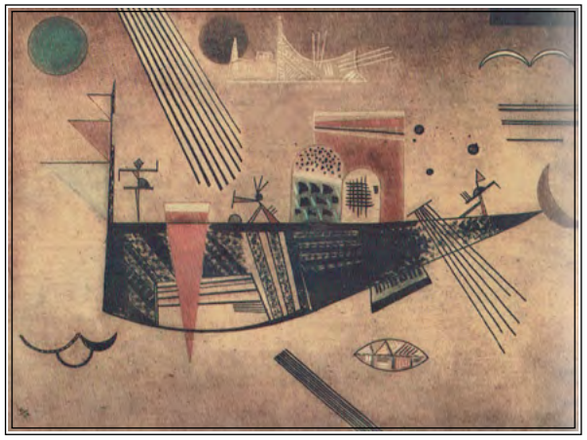


Figura 18. W. Kandinsky (1930). *Colección Enciclopedia del Arte. Caprichoso*, óleo sobre lienzo. Roterdam: Museum Boijmans van Beuningen.
Figura 19. E. Prisse d'Avennes (2000) *Atlas of Egyptian Art*. Barqueros (Kom el -Ahmar-6 Dinastía).

La asociación entre una barca, una nave espacial, los jeroglíficos egipcios y el lenguaje de Kandinsky son los motivos fundamentales en este lienzo. Sitúa la barca en un ambiente ingrávido, en el parece que flota o que vuela.

El artista inventa su barca, interpreta los jeroglíficos con un estilo esquemático o de diagramas; las personas, barqueros o bailarines son composiciones hechas de símbolos. Convierte lo que ve en su propia ensoñación y lo traduce a una nueva estética, un juego en el que se deja llevar por lo que le sugieren las formas, hasta que quedan establecidos los personajes en lo profundo de su dimensión.

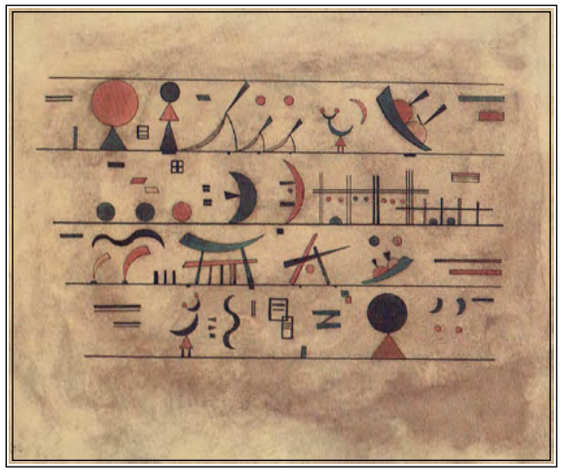


Figura 20. W. Kandinsky (1931). *Colección Enciclopedia del Arte.* Filas de signos. Pintura al temple y tinta sobre papel. Basilea: Öffentliche Kuntssammlung Base, Kupferstichkabinett

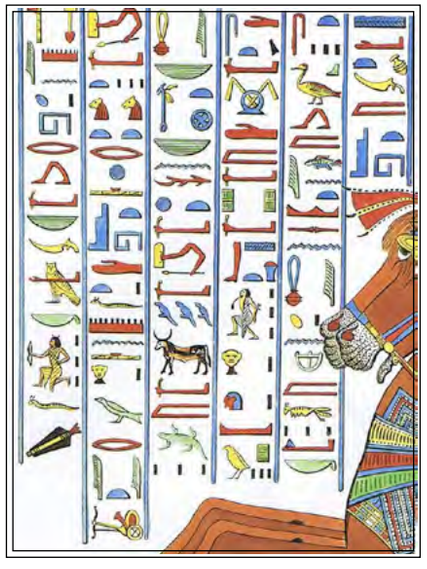


Figura 21. I. Rosellini (2003).
The Monuments of Egypt and Nubia
Batalla de Kadesh

Las filas de signos en los jeroglíficos originales se encuentran ordenadas horizontal y verticalmente, como se puede ver en estas interpretaciones que hace Rosellini sobre el original egipcio (fig. 21 y 22). Los pictogramas de Kandinsky buscan la esencia dentro de la esencia, impregnados de levedad, encuentran finalmente un nuevo lenguaje en el que expresarse. Los elementos, llevados a la abstracción de Kandisky, se encuentran ordenados en registros horizontales, llevados a un ritmo y un compás de apariencia musical (fig. 20).

Figura 22. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia.*

VI.8. **Pepe Espaliú**

Figura 23. P. Espaliú (1992). *Carrying Figura Humana* (perteneciente a la serie Carrying Proyect). Técnica: hierro. Recuperado de: cultura.cordoba.es

La obra de Pepe Espaliú y el arte del Antiguo Egipto están fuera de toda lógica discursiva. Esa desorientación del observador no impide que se pueda reconocer el enigma sin descifrar que envuelve la obra, ejecutada con extrema pulcritud y gran poder de síntesis, y que se desarrolla en un amplio espacio: un vacío en lo evidente, en lo convencional, venido del simbolismo que la acompaña.

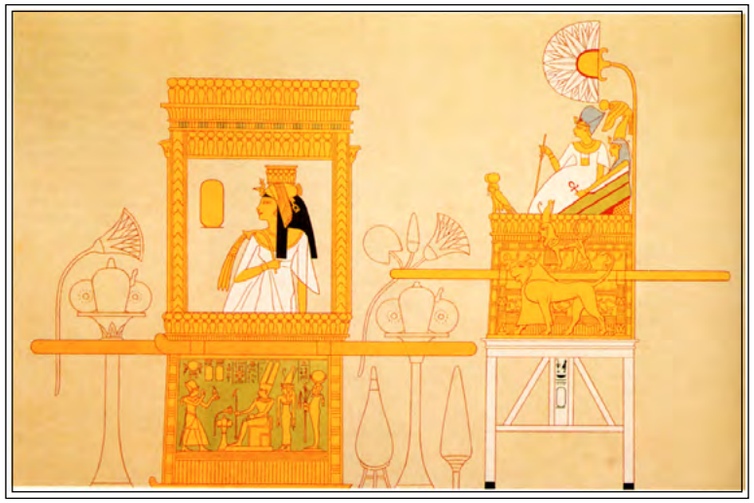


Figura 24. E. Prisse d'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art.* Palanquins (Neclopolis of Thebes-20th Dynasty).

El artista elige aquello que puede transcribirse conceptualmente. Para expresarse, el palanquín es el elemento metafórico y común al arte del Antiguo Egipto. El artista proyecta su obra sobre la misma estructura del original, que Espaliú traslada a escultura, utilizando como material el hierro.

El uso de los palanquines viene acompañando de un posicionamiento del noble en la organización jerárquica ante la sociedad. Entre el portador y el transportado se establece una relación, un intercambio de sentimientos contradictorios: en el interior de la cabina, que actúa como coraza, se está a salvo del exterior.

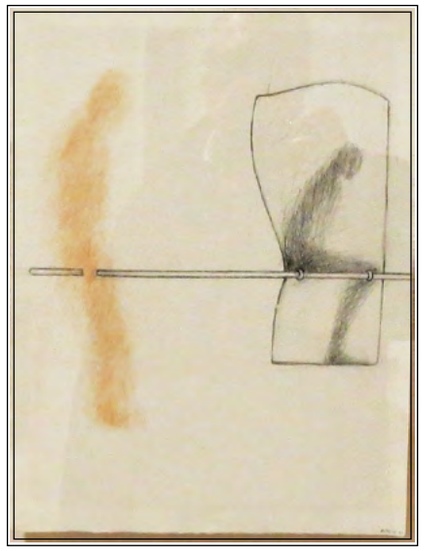


Figura 25. P. Espaliú (1992). IVAM.es. Sin título. Lápiz/papel
Recuperado de:https://www.notascordobesas.com/2017/02/the-collector-pepe-espaliu.html
Figura 26. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Muebles y adornos. Tumbas de Tebas.

Sin embargo, el noble se entrega a la voluntad del portador y depende de ella, forzando una confianza basada en la servidumbre.

En su dibujo el artista presenta las figuras como seres que se desvanecen, levitando, borrones que trazan una silueta a punto de desaparecer. Tal vez la figura dentro de la cabina sea una sombra situada en la puerta que da acceso al más allá, y el portador que le acompaña el fiel servidor. Acaso alude a la figura de la muerte y a la vida. En contrapartida, el dibujo de Rosellini retrata al dignatario exhibiendo sus riquezas, engalanado y rodeado de belleza.

La obra gráfica de Espaliú pertenciente a la serie *Carrying Proyect* tiene

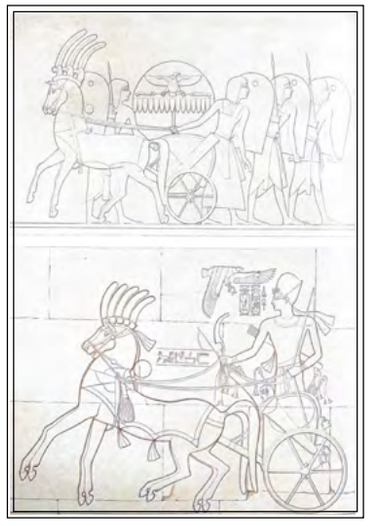
un significado conceptual y que el mismo artista pone en palabras:

Carrying... sostener, llevar, sustentar, traer, y aguantar al noble o al enfermo. Nobleza y enfermedad tienen algo en común, pues aunque algunos se obstinen en explicarnos que la segunda se debe tan sólo al azar, con la enfermedad también se nace... también es un destino (Espaliú, 2003).

VI. 9. **Alexander Calder**

Las esculturas de Calder son líneas de alambre dibujadas en el aire, dibujos que escapan del papel y se materializan en figuras que cobran vida, expresadas en su vocabulario artístico. Mínimos trazos de estructura firme y segura, como ocurre en el dibujo del <arte plano> egipcio.

El caballo sintetiza la majestuosidad del dibujo realizado por Prisse D'Avennes, las cuidadas curvas que anticipan el movimiento, Calder las convierte en un ingenioso artilugio al que solo falta el acompañamiento del jinete.



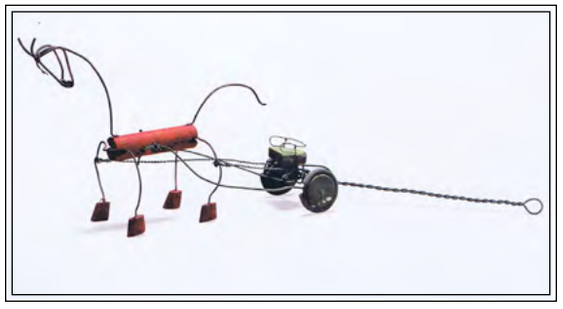


Figura 26. E. Prisse d'Avennes (2000). Atlas of Egyptian Art. Fragmentos de escenas militares. Abeshek&Tebas- 19Th Dynasty.
Figura 27. A. Calder (1926). *Red horse and Green Sulky*

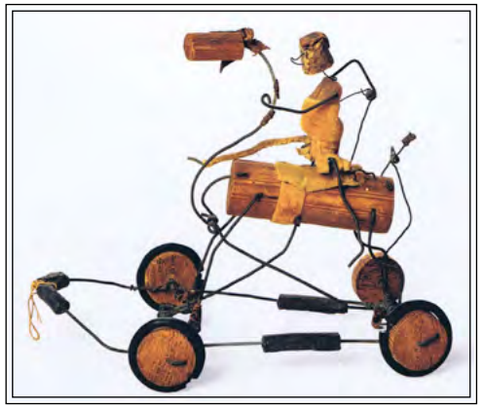


Figura 28. A. Calder (2015). *Alexander Calder Performing Sculpture.* Horse and Rider.
Figura 29. A. Guío. Fotografía del original. Abydos.

Cada una de las esculturas que construye Calder pertenece a un mundo de sueños en el que está permitida la entrada a la escena circense. También crea nubes y formas móviles que juegan con la geometría y con el viento, a las que se acerca la mente de niños y adultos igualmente impresionados.

El artista, para hacer Horse and Rider (fig. 28), utiliza materiales que le permiten construir estas esculturas-juguete, y su resultado puede ser una hábil réplica del bajorrelieve de Abydos.

Los dibujos de limpios trazos del bajorrelieve original se marcan en la

piedra mural con una rotunda incisión, tal vez traducida ágilmente por Calder a su universo, una vez abierta esa puerta que admite realizar lo imposible, como en el arte del antiguo Egipto. La frontalidad del arte egipcio es una ruta ya trazada, la representación del movimiento en Calder se convierte en un divertido reto.

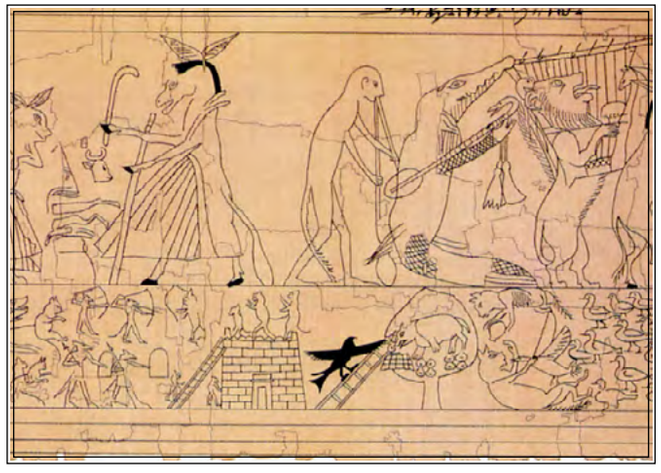


Figura 28. A. Calder (2015). *Alexander Calder Performing Sculpture*. Mono. Alambre y madera 9,5 x 20,9 cm. Calder Foundation, New York. Recuperado de:https://hugoklico.blogspot.com/2019/03/alexander-calder.html
Figura 29. E. Prisse d'Avennes (2000). Atlas of Egyptian Art. Fragments of Satirical Papyri.

El mono dibujado en el fragmento del Papiro Satírico (fig. 29), en la escultura de Calder se reduce a simples y proporcionadas líneas que definen su anatomía (fig. 28).

Como se puede comprobar siguiendo el ejemplo anterior, cada uno de los animales representados en el Papiro Satírico podrían ser llevados a la obra de Calder y su particular manera de resolver las esculturas.

El artista también lleva a escena la caracterización de personajes, en su caso relacionado con el mundo del circo.

Las heredadas influencias que llegan desde la síntesis del arte del antiguo Egipto se pueden reconocer en el arte contemporáneo: la pureza del trazo, el sugerido y entendido movimiento, encerrado en su hieratismo, la exactitud de las proporciones y la consciente composición y armonía del conjunto de todo su arte, sin olvidar la faceta lúdica.

VI. 10. **Alberto Giacometti**

Figura 30 y 31. A. Giacometti. Recuperado de:
https://www.pinterest.es/pin/759771399618131346/

Figura 32. J. Riudavets. Xeque El Beled. Recuperado de: https://archive.org/details/travsdelegipto00todauoft

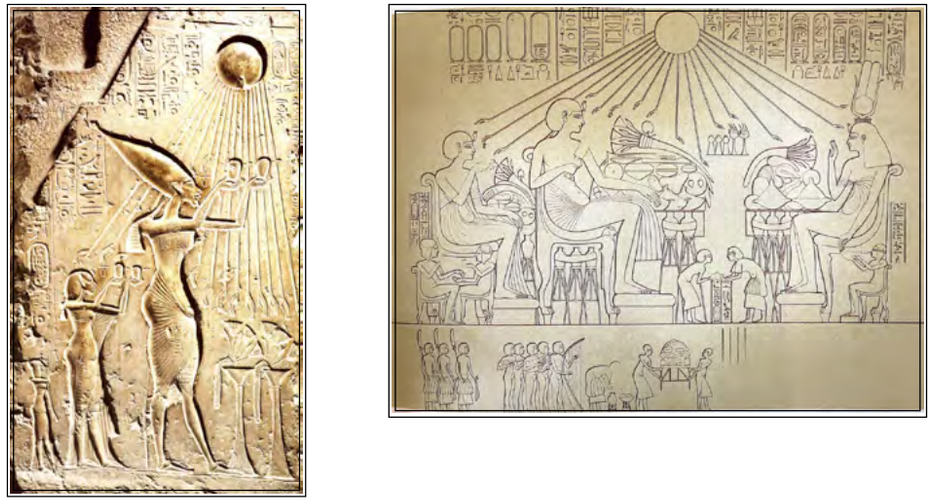


Figura 33. Recuperado de: https://www2.uned.es/geo-1-historia-antigua-universal/NOTICIAS/AKHENATON_Y_EL_MONOTEISMO.htm

Figura 34. E. Prisse d'Avennes (2000). Atlas of Egyptian Art. Ofrendas al sol. Tumba de Tell el-Amarna.

Con la obra de Giacometti vuelve a suceder que un artista se apasione por el arte egipcio sin nunca haber estado en Egipto, como anteriormente se ve en el caso de los dibujantes Kircher y Riudavets.

El descubrimiento de los restos de Amarna es un acontecimiento que tiene lugar a una corta edad del artista y le hace interesarse por Egipto de forma profunda. Estudia el arte y la cultura, dibuja los referentes que se encuentra en Florencia y en el Louvre y lo considera superior en muchos aspectos.

En las figura 33 puede verse la característica estética amarniense, seguida de una interpretación del artista Prisse d'Avennes.

Al enfrentar un bajorrelieve original con la rompedora estética de Amarna, con las esculturas y dibujos de Giacometti, se deja traslucir la influencia del arte egipcio de esta época monoteista en su obra, estableciendo un diálogo artístico que supera la frontera de miles de años y muestra la perspectiva única, como lo es la egipcia, y un estilo en el trabajo de Giacometti que identifica al autor.

Figura 35 y 36. A. Giacometti. Recuperado de: https://www.swissinfo.ch/resource/blob/7021978/b1f2ff724faf6383ce048d154d0f856e/sriimg20081105_9934408_2-data.jpg

En la exhibición dedicada al artista que tuvo lugar en la Fundación Beyerler de Riehen, Suiza, en mayo de 2009, las esculturas de la serie “Grande Femme, IV y III”, bajo la influencia de la estética de Amarna, los cuerpos de largos brazos y piernas, provistos de caderas prominenetes, se representan como en el bajorrelieve original de Tel-el-Amarna, (fig. 34) y a la vez sigue el canon estético del dibujo interpretado por Prissse d’Avennes del original Las Ofrendas al Sol, Tumba de Tell el-Amarna (fig.34).

Realiza figuras sobrias de mirada vacía, penetrante, en las que se reflejan las momias consumidas de los grandes dignatarios, su quietud y la soledad de un cuerpo sin alma. Una mirada potenciada al marcar el contorno de los ojos con un negro intenso.

La obra del artista contiene efigies de pesados brazos que se dejan caer pegados al cuerpo, una característica de las esculturas del viejo Egipto para preservarlas de su ruptura, y que retrata José Riudavets en su dibujo del Xeque El Beled (fig. 32).

El museo Kunsthaus Zurich reúne obras de Giacometti, veinte temas egipcios que conviven junto a cien esculturas del artista y muchos de sus dibujos.

Agrupadas, sus esculturas y sus dibujos forman cuerpos que siguen

una estructura fija, retratos soterrados del referente egipcio que se alinean como estalacmitas, altos y delgados, llenos de la esencia del arte eterno.

Figura 37 y 38. A. Giacometti. Recuperado de: https://artesplasticasydiseno.wordpress.com/2012/11/16/alberto-giacometti-dibujos-pinturas-esculturas/exposicion-del-pintor-y-escultor-suizo-alberto-giacometti/

CAPÍTULO VII

TUTMOSIS III TEMPLE PROYECT

Proyecto de excavación y puesta en valor del yacimiento en el templo de Millones de Años de Tutmosis III en Luxor

EL DIBUJO COMO HUELLA ARQUEOLÓGICA.

El proyecto de excavación y puesta en valor en el yacimiento del templo de Millones de Años del faraón Tutmosis III comenzó en 2008 y es fruto de una cooperación hispano-egipcia entre el Ministerio de Antigüedades egipcio y diversas instituciones españolas.

Figura 1, 2 y 3. A. Jódar (2008). Acuarela sobre papel. Fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III

Los egiptólogos Myriam Seco Álvarez y Fathi Yassen coordinan y dirigen en la actualidad las investigaciones en este complejo arquitectónico dedicado a la memoria de uno de los faraones más importantes de la historia de Egipto. Este importante proyecto mantiene convenios de colaboración con departamentos de diversas universidades europeas: Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla, el

Instituto de Egiptología de la Universidad de Tubingan, el Instituto de Medicina Evolutiva de la Universidad de Zürich y el convenio con el Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada desde el año 2009La relación con la Universidad de Granada, en especial con el Departamento de Dibujo, ha sido muy estrecha. Es de destacar en el año 2013 el Convenio de Colaboración sobre el desarrollo de un programa “Field School” (“escuela de campo”), dirigido por las investigadoras Myriam Seco y Asunción Jódar, en torno al proyecto de excavación, restauración y puesta en valor del templo funerario Tutmosis III, en Luxor. En este convenio de colaboración se incluyó la impartición de dos cursos de formación a técnicos egipcios sobre dibujo arqueológico.

Han sido relevantes también los cursos y publicaciones a los que ha dado lugar este convenio: Una de las publicaciones mas importante es el libro “Los Templos de Millones de Años en Tebas” publicado en 2015 por la Universidad de Granada como resultado de varios años de estrecha colaboración profesional e institucional entre la Universidad de Granada, Santander Universidades y el proyectos arqueológico. A lo largo de una serie de capítulos se aportan datos sobre las zonas excavadas, la documentación de calizas y areniscas, las restauraciones de los muros de adobe, la conservación de objetos que han sido encontrados en los últimos años, el estudio de la cerámica así como la aplicación de nuevas tecnologías como los sistemas de 3D y de georradar. Los dos últimos capítulos de este libro están dedicados a los dibujos e hipótesis visuales realizados sobre aspectos del templo e interpretaciones desde el arte contemporáneo, a partir de fotografías.

Con respecto a los eventos realizados tuvo especial repercusión la organización de un seminario internacional sobre los Templos de Millones de Años en la ribera oeste de Tebas. En aquel evento académico, que se celebró en abril de 2013 en la Fundación EuroÁrabe de Granada, participaron diversos directores de proyectos arqueológicos relacionados con este tipo de templos así como miembros del Ministerio de Antigüedades egipcio y especialistas de la misión arqueológica hispano-egipcia que trabaja en el templo de Millones de Años de Tutmosis III.

Desde el año 2009 profesores y estudiantes de pos-grado del Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada se han integrado en un equipo de trabajo multidisciplinar en este proyecto para contribuir a un conocimiento del pasado mas completo aportando los puntos de vista de la creación artística y abordando un entendimiento estrictamente profesional sobre los procesos de creación de los artistas de la época faraónica.

En los sucesivos años en los que se ha repetido esta colaboración se han realizado numerosos dibujos que han cumplido diversas funciones; catalogar los fragmentos encontrados, vectorizaciones, reconstrucciones, hipótesis visuales etc, en los que se queda plasmado el carácter y la visión de sus autores, dibujantes que dejan su huella tanto desde el punto de vista del artista actual como de los medios tecnológicos de los que se dispone.

Dibujantes como Liliana, Conny Althviz, Carmen Peinado, Álvaro, han trabajado entre los años 2009 y 2021 en la excavación del Templo de Millones de Años de Tutmosis III.

De algunos de ellos tenemos dibujos y testimonios:

Manuel González Bustos (2013)

... Hablar de Egipto es hablar de una experiencia vital, del origen, de cuestionarse, sorprenderse y aprender. Significa ser testigo de algo inédito, de algo nunca visto, genuino, significa “desvelar”, en su sentido profundo, dejando ver lo que hay detrás, nuestro pasado y a nosotros mismos. Como dibujante me ha enseñado a saber mirar, a observar desde ese lugar desaprendido, a cuestionarme si no es el arte, como la vida, un sendero que recorremos con diferentes pisadas. Es difícil resumir las sensaciones que produce el privilegio de dispo-ner de ese tiempo frente a una pieza dormida por milenios. Ser testigo de primera mano de una obra que acaba de despertar y a convertirse denuevo en imagen. Es un vínculo directo a un tiempo pasado, una energía que sólo habita en ese

instante y que el dibujante redescubre e imprime con sus trazos. Mi experiencia como artista en Egipto me ha demostrado lo impres-cindible de la labor del dibujante de formación en la arqueología, no solo por su función dando testimonio del Patrimonio a través de los dibujos realizados en el yacimiento, sino también por su labor como diestro ob- servador de las formas que, tras experimentarlas con el dibujo, las asi-mila, identificándolas en cualquiera de los procesos de la investigación. Es por tanto parte vital dentro del equipo al coordinarse con epigrafistas, restauradores, expertos en cerámica, fotógrafos y documentalistas, sin olvidar su labor como investigadores de primera mano del propio proceso de dibujo de los artistas del Antiguo Egipto, analizando el estilo, los tra-zos, desvelando el anonimato de los dibujantes, su proceso de creación, instrumentos y materiales, así como el uso del color, la obtención de pig-mentos y otros tantos procesos. La proyección del dibujo en este campo se torna pues insustituible por ningún medio tecnológico, indispensable y llena de posibilidades.

Figura 1 y 2. M. González (2013). Dibujos sobre papel. Excavación de Tutmosis III.

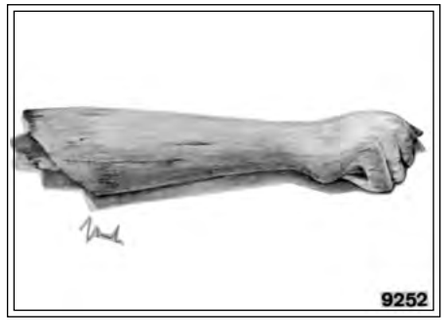
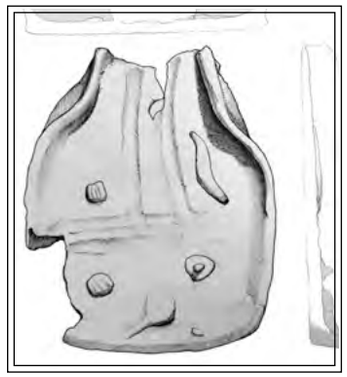
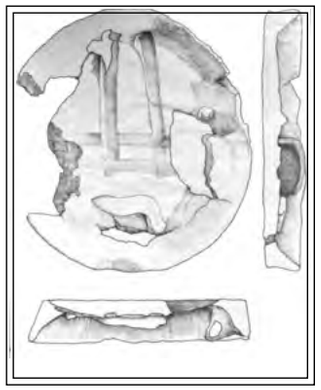


Figura 3, 4, y 5. M. González (2013). Dibujos sobre papel. Fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III.

Figura 6, 7, y 8. M. González (2013). Dibujos sobre papel. Fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III.





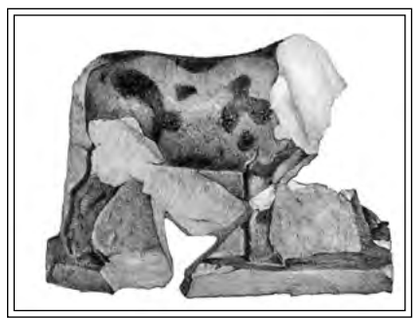


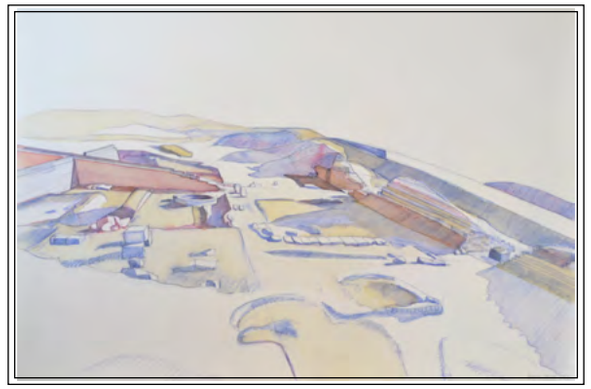
Figura 9, 10, 11, 12 y 13. M. González (2013). Dibujos sobre papel. Fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III.

Ma. Carmen Hidalgo. (2012)

... Mi estancia en Luxor para la colaboración en el Proyecto de Tutmosis III fue breve, dos semanas que pasaron volando entre dibujos arqueológicos, templos impresionantes y el descubrimiento de una nueva cultura sobre las ruinas de la antigua Tebas.

Trabajar por primera vez como dibujante en un equipo de especialistas en áreas distintas como Arqueología, Restauración, Egiptología, Topografía, o Fotografía, en la orilla occidental del río Nilo, te hace sentir parte de algo, y el trabajo diario que comienza antes del amanecer es una tarea que afrontas con entusiasmo y dedicación. Mi trabajo en la excavación durante la mañana transcurría realizando el registro de fragmentos de piedra arenisca o caliza encontrados en el sitio, que debían ser identificados y dibujados de forma técnica antes de su almacenamiento. Normalmente eran piezas de pequeño tamaño con inscripciones y, en algunos casos, restos de color. Este trabajo de campo se alternaba con apuntes del natural sobre los trabajadores egipcios de la excavación realizando sus tareas diarias (Figura 1), o incluso algún paisaje de la excavación visto desde los restos del muro de adobe rectangular que rodeaba el conjunto arquitectónico (Figura 2). El trabajo continuaba en el taller durante la tarde, donde realizaba ilustraciones a color de fragmentos de mayor tamaño que se creaban a partir de fotografías y de apuntes tomados in situ en la excavación. Estas ilustraciones son realizadas a escala y con un detalle minucioso de las inscripciones de la pieza con la técnica de la acuarela. En el caso de fragmentos sin color, normalmente piezas de arenisca, los colores usados responden al tono general de la pieza, que se ponen al servicio del volumen y los detalles (Figura 2). En otros casos, los fragmentos eran de granito, lo que se refleja en el uso del color y texturas aplicadas con acuarela, y el puntillismo negro realizado con estilógrafo (Figura 4), además en este caso se acompaña de las vistas ortogonales de la pieza.

La estancia en Luxor, con el equipo del Proyecto dirigido por Seco, fue una experiencia inolvidable y, después de 10 años, aún recuerdo la hospitalidad del equipo y de los egipcios, y la magia del lugar.



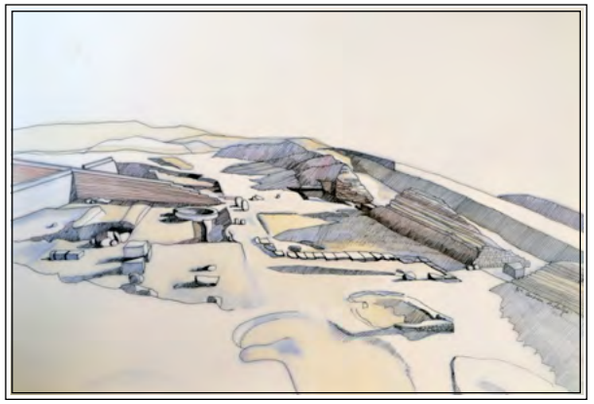


Figura 1. M. C. Hidalgo (2012). Dibujos sobre papel. Paisaje que rodea la excavación de Tutmosis III.

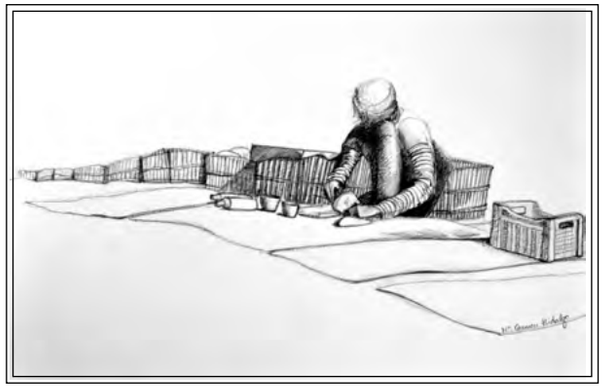


Figura 2, 3 y 4. M. C. Hidalgo (2012). Dibujos sobre papel. Paisaje que rodea la excavación y fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III.

Figura 5, 6 y 7. M. C. Hidalgo (2012). Dibujos sobre papel. Fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III.

Berta Maluenda. (2010)

... Una experiencia inolvidable.

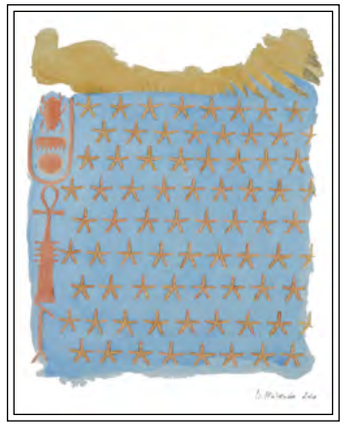


Figura 1, 2, 3 y 4. B. Maluenda (2010). Dibujos sobre papel. Fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III.

Figura 5, 6, 7 y 8. B. Maluenda (2010). Dibujos sobre papel. Fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III.

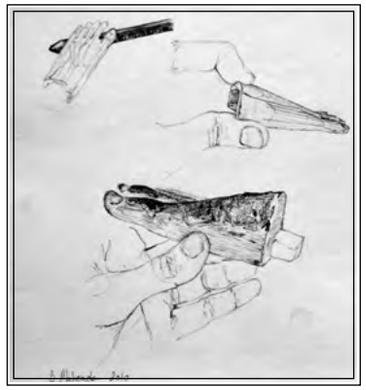
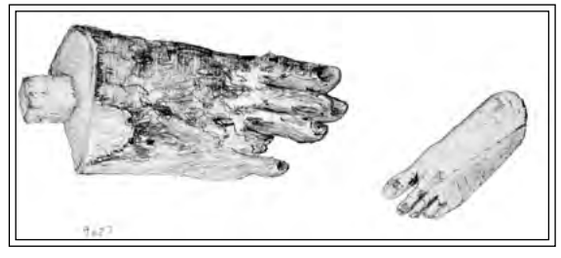


Figura 9, 10, 11, 12 y 13. B. Maluenda (2010). Dibujos sobre papel. Fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III.



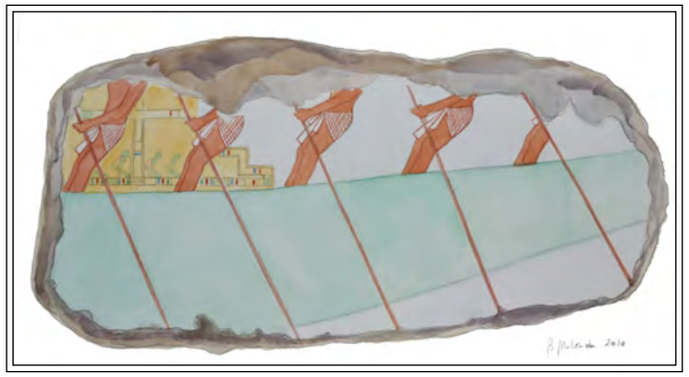
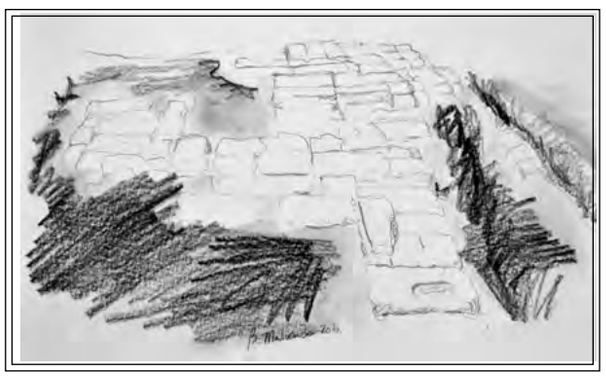


Figura 14, 15, 16, 17 y 18. B. Maluenda (2010). Dibujos sobre papel. Fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III.

Figura 19, 20, 21, 22. B. Maluenda (2010). Dibujos sobre papel. Vasijas de cerámica encontradas en la excavación de Tutmosis III.



Ana Tejedor: (2021)

... Mi experiencia como dibujante en el templo de Thutmosis III ha sido una de las experiencias más bonitas de toda mi vida. No solo desde el punto de vista profesional, si no también desde el personal.

Mis tareas en la campaña de 2021 han sido principalmente trabajos de fotografía y video, sin embargo, gracias a mis compañeros he podido desarrollar mi interés por el dibujo del patrimonio. Ellos han confiado en mí para poder transmitir, desde el dibujo, su trabajo. A mi me gusta decir que el trabajo que he podido llegar a realizar ha sido el de "hacer de puente" entre el arqueólogo y el visitante.

En 2021 se comienzan a plantear los trabajos de musicalización del templo, y creo que desde nuestra posición como dibujantes y creadores visuales jugamos un papel muy importante desde el punto de vista de la divulgación y la creación de interés por este gran proyecto español.

Como encargada de realizar dibujos más técnicos en esta campaña, he podido centrarme en detalles más relacionados con las arquitecturas de los templos del Antiguo Egipto. En mi caso, mis dibujos tienen una orientación de carácter explicativo para un público objetivo que, en su momento, pueda llegar a visitar el templo de Thutmosis III. Desde mi punto de vista, la relación que puedo llegar a hacer entre mis dibujos y los que se hacían en el Antiguo Egipto, como por ejemplo las pinturas que podemos encontrar en las tumbas de los nobles en la antigua Tebas, es la de un dibujo esquemático que explica algo. Como los egipcios explicaban los procesos de momificación, de muerte, etc, yo trato de explicar el proceso de creación de una arquitectura. En relación con arte actual, y el arte más contemporáneo, puedo llegar a la conclusión de que, aunque el arte ha evolucionado mucho, la forma de contar las cosas permanece inmutable en el tiempo. Así como los jeroglíficos y las representaciones egipcias tienen una linealidad narrativa, en los cómics actuales podemos encontrar también estos sentidos de lectura. Tanto en comics, como en cuadros, grabados, video arte... hay una relación clara a la hora de la transmisión de un mensaje

Con respecto a trabajos de alumnos de Bellas Artes que han años anteriores a mí, y que he podido ver sus trabajos, puedo decir que han realizado una labor parecida a la mía. El objetivo de estos últimos años es el de ayudar, desde nuestro punto de vista, al proyecto. Si estas especializado en 3D, o en arquitectura, o en animación, etc. desde esos campos específicos cada uno aporta lo que puede. Y sobre todo de cara al objetivo principal de ahora, que es el de cerrar poco a poco el proyecto y trabajar en su musealización.

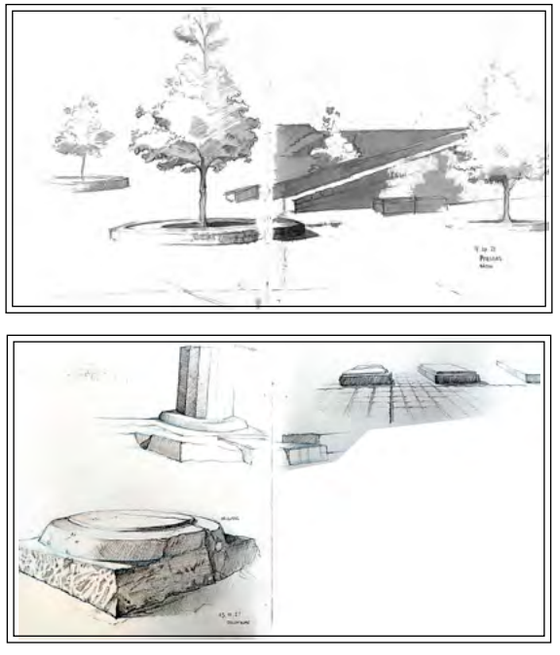
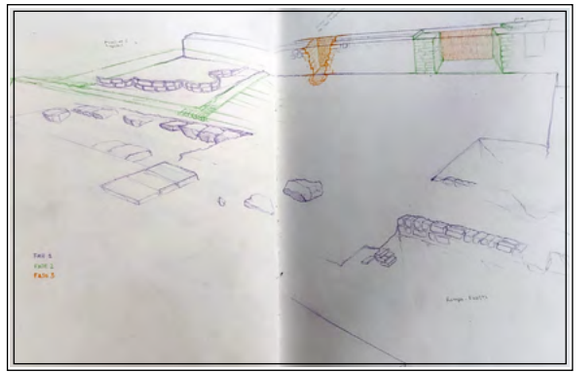
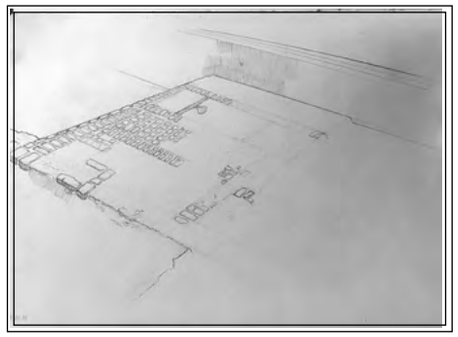
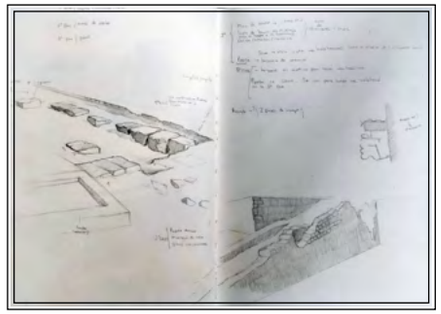


Figura 1, 2. A. Tejedor (2021). Dibujos arquitectónicos y de paisaje sobre papel. Excavación de Tutmosis III.







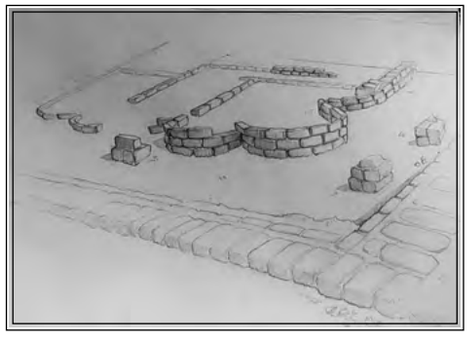
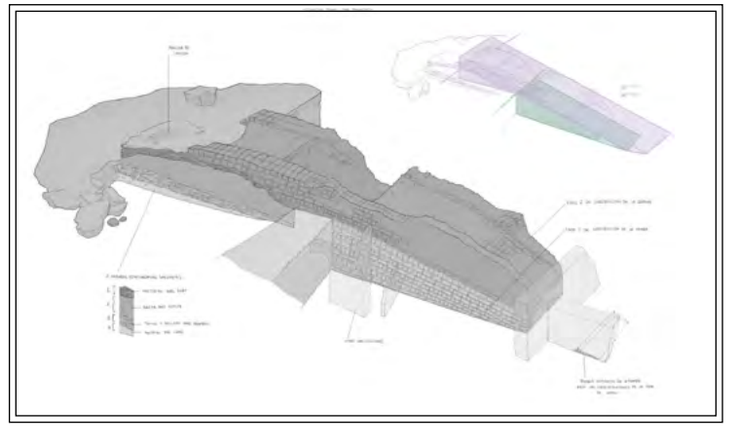


Figura 3, 4, 5 y 6. A. Tejedor (2021). Dibujos sobre papel. Arquitectura y paisaje alrededor de la excavación de Tutmosis III.



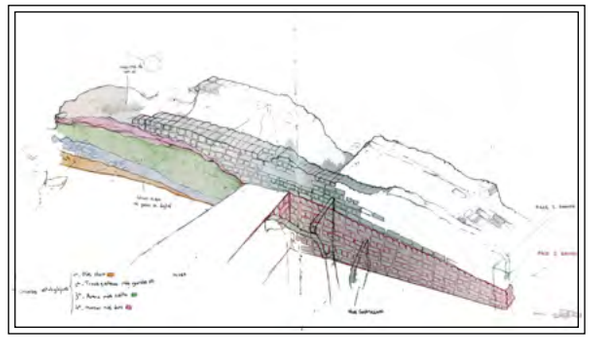


Figura 7, 8 y 9. A. Tejedor (2021). Dibujos sobre papel. Arquitectura y paisaje alrededor de la excavación de Tutmosis III.

Juanjo Mejías (2010)

2010 por Meiban

...Dibujando en Luxor

Este mes me encuentro dibujando un tanto lejos de mi estudio de Granada (España), concretamente en la ciudad de Luxor en Egipto, gracias a una beca del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Granada. ¿Qué decir? Pues son tantas vivencias, que me quedaría corto. Ha-ciendo un resumen estoy trabajando como dibujante para un grupo de ar-queólogos que están excavando el Templo Funerario de Tutmosis III. Se están haciendo trabajos de restauración y conservación de muros y ram-pas que allí quedan. También contamos con cientos de piezas arqueoló-gicas de muros y esculturas con jeroglíficos impresionantes.

El equipo lo componen 15 personas expertas en diferentes materias, contamos con una antropóloga experta en huesos. Hace unos días encontraron un par de cadáveres en una tumba escondida en el subsuelo, no son faraones, pero impresionan mucho ver los esqueletos acurrucados.

Mi labor es dibujar las piezas más bonitas y significativas del Templo, para futuras publicaciones, ya que los royalties de las fotografías de cada piedra son propiedad del Museo del Cairo. De vez en cuando me piden opinión como dibujante para resolver algunas dudas sobre como se podía haber dibujado ciertos símbolos. También voy a ayudarles en la reconstrucción digital de algunas partes de jeroglíficos para ver si es posible encajar los bloques fragmentados entre sí, una vez se tengan los dibujos de referencia.

Me levanto a las 6.00 de la mañana para ir al desierto a dibujar durante siete horas. Algunos días se hace duro. Abajo tenéis una vista general de la excavación en el Templo. Yo estoy dibujando en la esquina de la izquierda cerca del foco que está en primer plano, rodeado de piezas de hace 3500 años Templo Tutmosis IIICuando se puede nos escapamos a ver lugares pintorescos, cogemos la faluca que cruza el río Nilo por menos de un euro y nos deja en la otra orilla, al lado del Templo de Luxor, en el centro de la ciudad.

Esta mañana hemos ido a visitar Karnak, un conjunto de templos importantísimos, donde se concentran el culto a los faraones más famosos de la historia de Egipto. Nos acompaña Javier Martínez, epigrafista, que nos lleva a los mejores rincones de estos sitios para ofrecernos una pequeña lección de historia en cada esquina con sombra, y resuelve cualquier duda en la materia. Es como ir con un guía personal, lo cual hace que las visitan se disfruten cien veces más. Algunas fotos del sitio. Tengo que volver otro día porque es muy extenso.

Por último os dejo una foto nocturna de la iluminación de las montañas del Valle de los Reyes, tomada desde la otra orilla del río Nilo, la iluminación es increíbles como podéis ver.

...Ya he vuelto a casa después de mi viaje a Luxor (Egipto). Ha sido un mes intenso, viviendo pequeñas historias entre egipcios que ahora me consideran su hermano y egiptólogos amantes y defensores de su profe-sión. A todos ellos gracias por esta experiencia. Mi labor como dibujante ya la explicaba en la entrada anterior. Así que os dejo una pequeña muestra de mi trabajo, para que os hagáis una idea del material con el que he estado trabajando. Piezas que mis compañeros egipcios limpiaban del paso de los siglos, para que después las dibujara. Cuando te das cuenta que eres el primero en ver una imagen que no la ha visto nadie en 3500 años, te sientes alguien muy afortunado.

Figura 1. J. Mejias (2010). Dibujos sobre papel. Fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III.

Figura 2, 3, 4 y 5. J. Mejias (2010). Dibujos sobre papel. Fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III.

Figura 6 y 7. J. Mejias (2010). Dibujos sobre papel. Fragmentos encontrados en la excavación de Tutmosis III.

Juan Carlos Lara Bellón (2018)

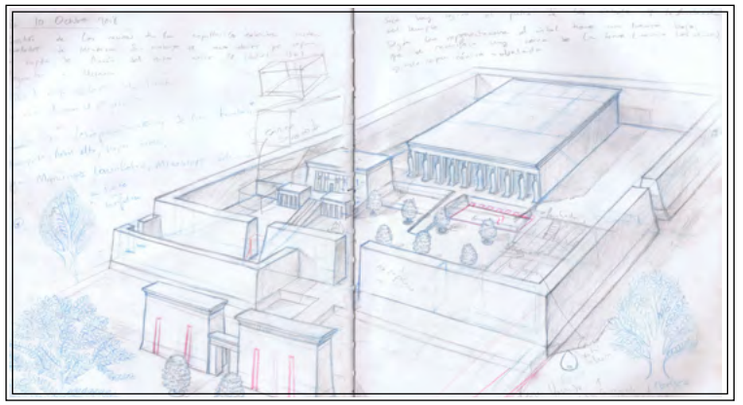
... En esa campaña me dediqué a hacer hipótesis visuales del templo y fotografías de las piezas, tumbas, fotogrametrías, etc. No hice dibujos de fragmentos porque en ese momento no se necesitaban.

Yo estuve en 2018 la primera vez. Con respecto a mi trabajo como dibujante, teniendo en cuenta el resto de estudiantes que habían pasado por el yacimiento y sus aportaciones, me sentí parte de un equipo que se extendía en el tiempo, de personas que habían contribuído desde el prisma del arte en la excavación, generando unas dinámicas y unos puntos de vista que me parecen muy importantes y necesarios a la hora de conocer la historia y la historia del arte.

Creo que nuestra forma de mirar y ver como artistas llega a otras cuestiones que no son las meramente "técnicas" propias de la arqueología o la egiptología. Podemos ver el propósito o la intención de un antiguo dibujo egipcio. Los procesos de creación toman gran importancia: vemos la marca del artesano, la individualidad de un artista dentro de un arte bastante canónico. Creo que de esta forma conseguimos humanizar estos restos. Ser capaz de conectar con el dibujante de hace 1000, 2000 o 3000 años que, en su momento, estudió o dibujó la pieza en cuestión, ya sea arquitectura, dibujo, relieve, escultura, pintura, etc., para mí, es un regalo y una experiencia bellísima.

Por otra parte, el proceso de comprender el templo para realizar una hipótesis me llevó a hacer un esfuerzo por entender el por qué de los diferentes elementos, lo que me llevó a una comprensión muy grande de las características del templo.

De una u otra forma el pasado, a través de estos estudios, se solapa con nuestro presente y, durante unos instantes parece que no existe distinción entre uno y otro.



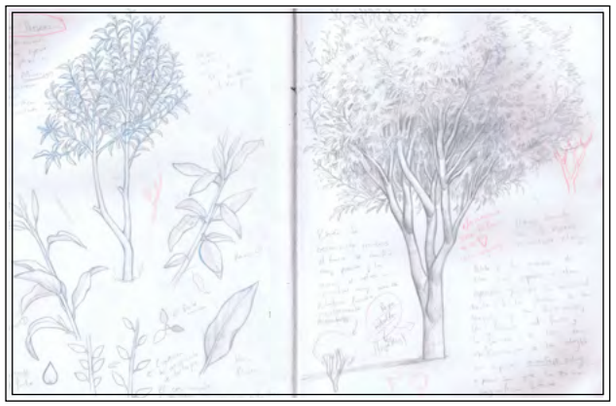
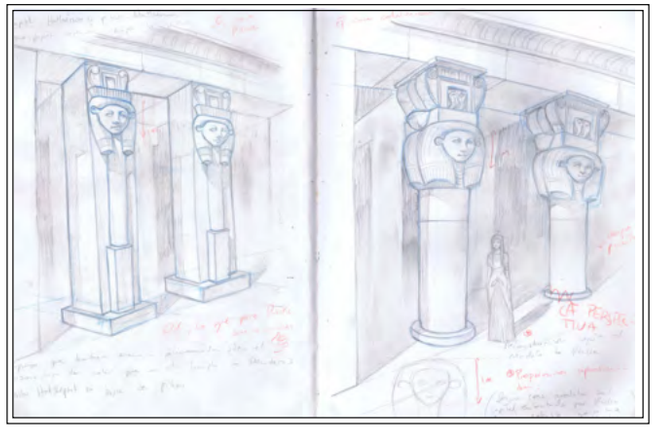
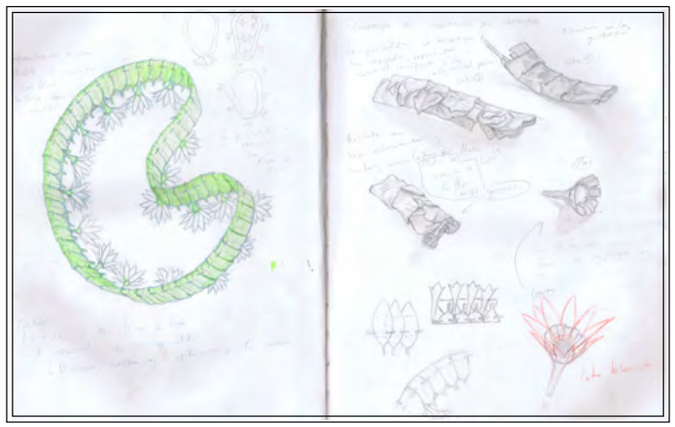


Figura 1, 2 y 3. J. C. Lara (2018). Dibujos sobre papel. Arquitectura y paisaje alrededor de la excavación de Tutmosis III.





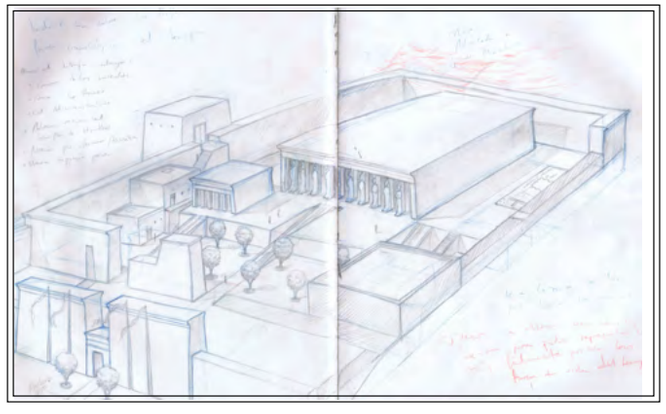
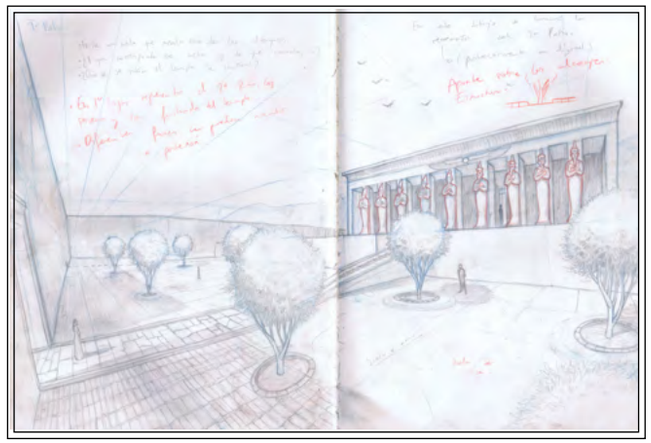
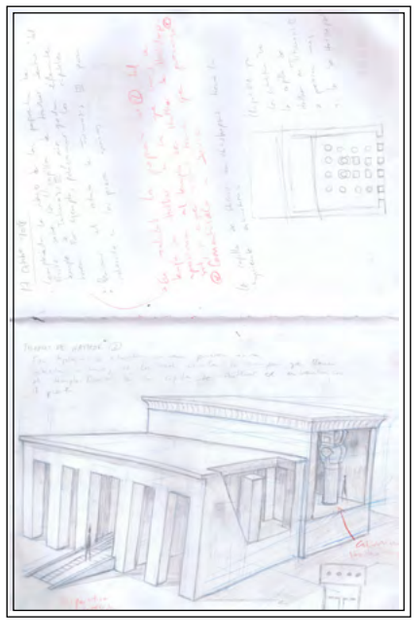


Figura 4, 5 y 6. J. C. Lara (2018). Dibujos sobre papel. Arquitectura y paisaje alrededor de la excavación de Tutmosis III.





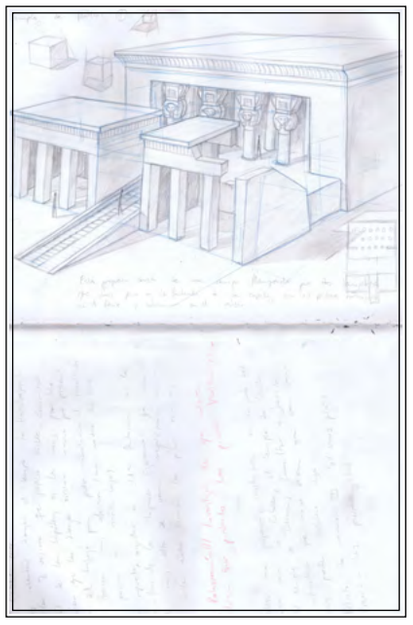


Figura 7, 8 y 9. J. C. Lara (2018). Dibujos sobre papel. Arquitectura y paisaje alrededor de la excavación de Tutmosis III.

Maria Isabel Puerto Fernández (2016)

... No es de extrañar que las primeras civilizaciones que habitaron el Valle del Nilo quedasen hipnotizadas por aquel impresionante "Escarabajo pelotero": el Sol naciente. Una perfecta esfera de fuego acaricia el horizonte Este del país egipcio cada mañana tiñendo el cielo de un cálido naranja. Las mansas aguas del grandioso río reflejan un espectáculo natural de luces y colores que a su vez se entremezclan con olores a maíz y a especias. Escenario mágico e inspirador para el artista contemporáneo.

Es fácil imaginar cómo la vida del antiguo Egipto giraba en torno a dos elementos naturales: el agua del rio Nilo y el Sol de oriente. Una cultura y una mitología tan compleja y precisa surgida para adorar principalmente a estos dos acontecimientos naturales y del que tomaron partida los artistas pasados.

Al alba, durante la novena campaña, cada mañana el equipo arqueológico español dirigido por la doctora Myriam Seco Álvarez, se preparaba para dirigirse al yacimiento del Templo de Millones de Años del Faraón Thutmosis III, perteneciente al Imperio Nuevo dinastía XVIII. El yacimiento está situado en la Necrópolis Tebana, en la orilla Oeste del Nilo en Luxor.

El gran Napoleón Egipcio, tal y como se conoce a Thutmosis III, erigió su magno templo sobre una antigua necrópolis (Imperio Medio). El templo estaba constituido por un primer pilono, un segundo pilono con una posterior rampa de acceso hacia la sala hipóstila y un santuario al fondo. En épocas posteriores el templo sufrió cambios como incorporaciones estructurales en época Ramsés II o la reutilización del conjunto como nueva necrópolis.

Un sinfín de emociones recorren el cuerpo de cualquier ser humano que viva y contemple este lugar: el sordo sonido del desierto se entrecruza con el relinchar de los asnos, el canto de los pájaros sobre los sembrados y la fonética árabe de los obreros egipcios del yacimiento.

Es impresionante ver a la cultura árabe queriendo desvelar los misterios de otra cultura antepasada en Egipto; cómo el sentimiento de valor histórico, artístico y cultural lo tienen profundamente arraigado y pretenden protegerlo de cualquier amenaza extranjera. Pero aún más impresionante es ver a estos obreros trabajar en el yacimiento tal y como lo hacían sus ancestros: ataviados con galabiyya y turbantes para protegerse del sol, el polvo y el sudor; utilizando herramientas de trabajo tales como espátulas, cinceles, martillos, carretillas y palas.

Unos saberes de oficio artesano que se han ido transmitiendo a lo largo de los siglos e incluso milenios, y que aun hoy en día, en pleno siglo XXI se sigue realizando esas labores con un profundo conocimiento en la materia, dando lugar a verdaderas obras de arte. Hablamos de diferentes gremios los que componen una excavación arqueológica: canteros, obreros, restauradores, yesistas, entre otros. El equipo obrero trabaja acatando las órdenes del equipo técnico español para ir desvelando los misterios que bajo tierra se ocultan.

El papel del artista y dibujante en el equipo técnico español.

El estudio y documentación artística durante la novena campaña fue realizado por María Isabel Puerto, actual doctora en bellas artes y con máster en Dibujo: Creación, Producción y Difusión, quien pudo disfrutar de la beca concedida por la Universidad de Granada durante su matriculación en el programa de doctorado en Historia y Artes de la Universidad de Granada para desempeñar dichas tareas de estudio artístico en Thutmosis III Temple Project.

Su trabajo fundamentalmente se centró en la documentación por medio de los soportes de fotografía y audiovisual, de todos los trabajos realizados tanto por el equipo técnico español como por el equipo obrero local, durante el desarrollo de la campaña arqueológica.

La documentación fotográfica se divide en dos tipologías: fotografías técnicas del registro del material arqueológico, fundamentalmente de fragmentos de areniscas y piezas de adobe, teniendo especial cuidado en la luz que sobre el objeto y utilizando herramientas como escalas y

jalones; fotografías artísticas y documentales de los trabajos desempeñados de manera diaria.

En cuanto al registro audiovisual, se grabó diariamente todas las tareas desempeñadas por el personal para la creación de una película documental. Pero a pesar de ser el formato fotográfico y audiovisual los soportes más utilizados para la documentación desde un punto de vista artístico de la excavación, el dibujo jugó un papel muy importante para registrar el material arqueológico hallado tanto en campañas anteriores como en la de 2016. Se trata especialmente del dibujo digital en vectorial para estudiar fragmentos de areniscas con iconografía en relieve pertenecientes al Templo de Millones de años del faraón Thutmosis III.

También se realizó un inventario por medio del dibujo digital (en este caso por píxeles y no por vectores) de adobes con marcas de especial importancia como mar-cas de adoberos o huellas de animales. Trabajos documentados durante la novena campaña por María Isabel Puerto desde el punto de vista artístico. Los hallazgos en el yacimiento durante los tres meses que duró la campaña de 2016, entre los meses de octubre y diciembre, fueron de gran importancia.

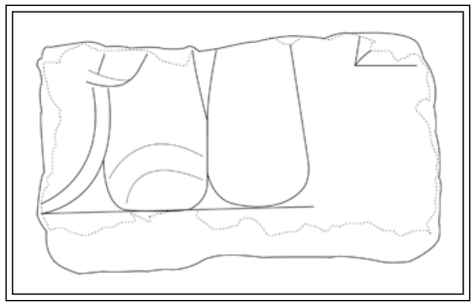
Siendo el Templo de Millones de años de Thutmosis III una construcción sobre una antigua necrópolis, los descubrimientos de tumbas y pozos funerarios eran cotidianos. En la tumba XXI apareció restos óseos deteriorados excavados por los arqueólogos Linda Chapón y Manuel Abelleira.

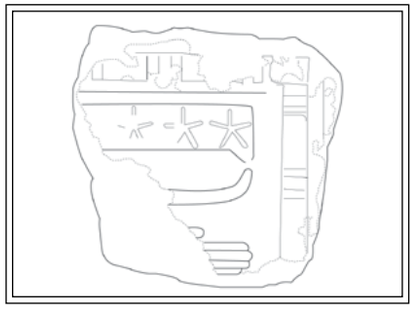
En el lado noroeste del muro perimetral del templo apareció una estructura en la anterior campaña de 2015, continuando el trabajo y estudio de la dicha durante la campaña 2016 a mano de Reyes Somé, arqueóloga que localizó un nuevo pozo funerario el cual albergaba decenas de momias amontonadas en muy mal estado de conservación y desmembradas por los saqueos sufridos en la antigüedad. Estas momias se encargaban de estudiarlas el equipo de antropología de la excavación.

Los ajuares que se encontraban en las tumbas y que acompañaban a los difuntos son documentados, estudiados y, dependiendo del tipo de pieza, restaurados. De esta labor se encargaba el personal de restauración equipo español.

En cuanto al aspecto físico del templo y estructural, varios arqueólogos se han ido encargando de darle forma y reconstruyendo lo que fue una estructura de gran relevancia como es el Templo del faraón Thutmosis III. Pero sin duda el descubrimiento más importante de la campaña 2016 fue una tumba en el exterior del muro perimetral Sur del templo que nun-ca fue profanada. Se trataba de un pequeño nicho funerario localizado por la arqueóloga Auxilio Moreno en el que se encontraba un sarcófago en perfecto estado de conservación. El sarcófago de delicado cartonaje posee una espléndida policromía con importante contenido simbólico en sus representaciones pictóricas. Es fácil que cualquier persona que contemple ese magnífico hallazgo se sobrecoja al ver tal maravilla in situ.

Por desgracia la plaga de termitas que sufrió la zona en la antigüedad, han acabado con la madera del sarcófago reduciéndolo a polvo, pero con el brillante equipo de restauración que cuenta el proyecto se pudo extraer el cartonaje con policromía y la momia que contiene en su interior. El difunto es el ayudante del faraón o "Sirviente de la casa Real" llamado Amon Re-nef, según describen los jeroglíficos estudiados por el egiptólogo Javier Martínez. Esta magnífica pieza se sitúa a comienzos del Tercer Periodo Intermedio, entre los siglos XI y X a.C. Los símbolos religiosos represen-tados entre otros son: símbolos solares, como la cobra y el disco solar; las diosas Isis y Neftis,protectoras del difunto; los cuatro hijos de Horus; halcones protectores etc...





Ficha de adobe. Marcas de adobero. Ilustración digital (2016).

Renato José Chávez Pajares (2020).

Del lápiz a una cultura milenaria.

A finales del año 2020, gracias a la Universidad de Granada, tuve la oportunidad de realizar prácticas profesionales como ilustrador en el proyecto español de excavación y puesta en valor del yacimiento en el templo de Millones de Años de Tutmosis III en Luxor a cargo de la arqueóloga Myriam Seco. Desde el primer día, la experiencia fue gratamente apabullante, ya que el oficio del dibujo me llevo a tener mi primer contacto no solo con una milenaria cultura sino también con un equipo profesional de primer nivel. Desde la infancia, uno tiene conocimiento del antiguo Egipto y de la gran sociedad que moldearon sus habitantes a lo largo de los años, su arquitectura monumental cargada de simbolismo, el río Nilo como fuente de vida y una compleja mitología que ha inspirado a muchos creadores alrededor del mundo. Es así que, el legado egipcio es un hito muy importante para la humanidad y convierte esta experiencia en un paso importante para mi carrera.

Ya en la universidad, en la facultad de arquitectura pude estudiar más a fondo la arquitectura egipcia, en específico el tipo religioso y sus templos los cuales eran construidos principalmente para la adoración de sus dioses, sus faraones y la celebración de rituales sagrados. Haciendo un paralelo con mi experiencia en Luxor, estos conocimientos fueron recordados con mayor impresión al visitar el templo funerario de Ramses III, ubicado a pocos metros del alojamiento de la expedición. Ver en directo la escala monumental de los pilonos que configuran la entrada principal y contemplar las sombras que delinean las inscripciones talladas en la piedra de los muros cubiertos de pátinas acumuladas por cientos de años, somete tu percepción a un profundo respeto por el pasado y paso del tiempo. Recorrer por el peristilo y la sala hipóstila, fue como ingresar a las entrañas de una criatura ancestral, con pieles llenas de colores y jeroglíficos; que, como visitante, uno es consiente que cada elemento, figura y color fueron colocados bajo una intensiva planificación, generando

en conjunto una maravillosa puesta artística de una cultura tan compleja que vivió y reino el lugar hace miles de años. Visitar Medinet Habu, fue la mejor bienvenida al antiguo Egipto.

Parte importante para realizar mi labor, fue ampliar los conocimientos sobre el templo de millones de años de Tutmosis III, para esto tuve el respaldo de la arqueóloga en jefe Myriam Seco, con quien recorrimos todo el yacimiento dando un panorama general del templo, los sectores de excavación, sus ambientes principales, las distintas fases constructivas y su principal faraón, Tutmosis III, quien gobernó Egipto luego del reinado de la reina Hatshepsut, época perteneciente a la dinastía XVIII. El joven faraón gobernó por muchos años y fue conocido por ser un gran estratega, ya que, gracias a sus campañas de conquista, consolidó su hegemonía y promovió la gesta de las bases para el nuevo imperio. En este contexto, en el valle de la antigua Tebas se edificó el templo de millones de años, en un punto estratégico al límite de la zona agraria y antes de la montaña tebana que antecede al Valle de los Reyes.

El proyecto español de excavación, tiene como principal objetivo intervenir el yacimiento en su totalidad para poder estudiar y analizar todos los vestigios que esconde el lugar y así tener un entendimiento más claro de esta época del imperio. Pese a su importancia, el templo permaneció por mucho tiempo bajo la arena, ya que solo hubo excavaciones puntuales a finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX. La edificación esta semi excavada en la montaña y se distribuye en tres terrazas, con un desnivel de nueve metros aproximados, conectadas por un conjunto de rampas que permitían el recorrido por el pilono, el peristilo, la sala hipóstila y el santuario terminando en una capilla principal dedicada al dios Amón. Lamentablemente, en la actualidad el avance de la civilización ha hecho que la construcción de una carretera corte la distribución original del yacimiento hacia el pilono y el patio principal. Cabe resaltar que, el templo además era un importante centro administrativo y económico, haciendo que se desarrollen a sus alrededores talleres, almacenes, viviendas y edificios administrativos como el que se encuentra adosado hacia el muro perimetral sur, en donde se encontraron varios papiros y ostracas.

Por otro lado, el recorrido permitió ver en detalle el uso del adobe de tierra como principal recurso constructivo en los muros perimetrales y en los recintos complementarios tales como la residencia de Khonsu, sacerdote de la época de Ramses II, ubicada hacia la derecha del patio de las perseas. Los restos de los muros, daban a conocer la configuración arquitectónica de la residencia la cual se compone por un ingreso principal que conlleva a un pasadizo de distribución que da hacia la izquierda a una secuencia de almacenes embovedados. Hacia la derecha se encuentra un patio que es la antesala al ingreso de la vivienda, el umbral se compone por un marco de piedra arenisca, rematado con un dintel adornado con inscripciones policromas que describen el nombre y el cargo del sacerdote. En interior de la vivienda, la distribución configura un salón principal para actividades sociales que da paso a ambientes secundarios aparentemente con función de cocina y de dormitorio respectivamente. Luego un patio interior que comunica a un depósito abovedado independizado y finalmente una escalera que daba a un terrado.

Con el pasar de los días y el sonar del almuédano, uno iba interiorizando información de diferentes ramas del conocimiento que confluían en el templo de millones de años. El yacimiento tuvo lugar a varias administraciones y fases constructivas. Durante la dinastía XVIII se dieron las ampliaciones más importantes, las cuales configuraron toda la extensión del yacimiento y que principalmente se desarrollaron en el gobierno del faraón Tutmosis III. Posteriormente, se ejecutaron más ampliaciones específicamente en los reinados de Amenofis II y Akenaton, y dentro de la dinastía XIX con el faraón Ramses II. Luego de su apogeo, el templo poco a poco fue perdiendo importancia y pasó a convertirse en cantera para la construcción de nuevos templos aledaños.

Con estos antecedentes, desarrollé mi primer encargo el cual fue realizar una propuesta planimétrica del templo y sus ambientes principales, basándome en la información proporcionada tanto en campo como bibliográfica, en específico los estudios y aproximaciones arquitectónicas realizadas por el arqueólogo alemán Herbert Ricke. Resultó impresionante recorrer con Myriam la explanada principal y poder identificar las pis-

tas que habían dejado los antiguos pobladores egipcios en sus procesos constructivos, como las pequeñas incisiones en los restos de piedra para marcar las guías de instalación de los sillares de los muros. Además, identificar los diferentes tipos de superficies pétreas, unas de un acabado liso para las zonas que sostenían los muros y otras con una terminación ligeramente rugosa, rastros de la solera del piso de los ambientes interiores. Estos datos de campo fueron registrados y dibujados en limpio con ayuda de una cinta métrica y posteriormente con medios de expresión digital. Cabe resaltar que, se tomó en cuenta el codo egipcio como una unidad de medida complementaria, para plantear una hipótesis racional de una posible distribución original de los muros del templo.

Como segundo encargo, a partir de la información antes mencionada, se analizaron los restos de piedra encontrados en el santuario, los cuales según las hipótesis de Ricke y los estudios arqueológicos del actual proyecto de excavación, indicaban que podrían formar parte de los muros que constituían la capilla principal de la estela sagrada o puerta falsa. Como primer paso, se dibujó las formas de dichos restos pétreos para identificar en ellos ciertas características propias en las inscripciones jeroglíficas de sus superficies, tales como estrellas, alas de aves y partes de cuerpos antropomórficos. Posteriormente, se realizó un levantamiento métrico de las piezas que, junto al codo egipcio y los vestigios de lugar, se fue asentando una posible ubicación y reconstrucción de la bóveda de la capilla. Es importante mencionar que, este trabajo fue posible gracias al trabajo en equipo entre varios profesionales como es el caso del restaurador Agustín Gamarra, quien gracias a su experiencia pudimos identificar en campo marcas originales de los límites espaciales de la capilla.

Finalmente, son muchas las experiencias tanto profesionales como personales las que convierten a este viaje en inolvidable. Como arquitecto y artista estaré infinitamente agradecido por la oportunidad de desempeñar mis habilidades en este importante proyecto arqueológico. A esto suma, la inmensurable acogida y ayuda constante de cada miembro del equipo, con un amplio conocimiento de la cultura egipcia y su entera disposición para visitar los principales lugares arqueológicos que Luxor ofrece. Por último, no se puede dejar de mencionar al grato recuerdo de la gente local y sus viejas tradiciones; como en el tallado de la piedra, los cánticos en las jornadas de trabajo y la maestría para el traslado de piezas monumentales que han ido mejorando a través de generación en generación.

Figura 1. R. J. Chávez (2020). Acuarela sobre papel. Detalle del dintel de arenisca que antecede a la vivienda del sacerdote Khonsu.

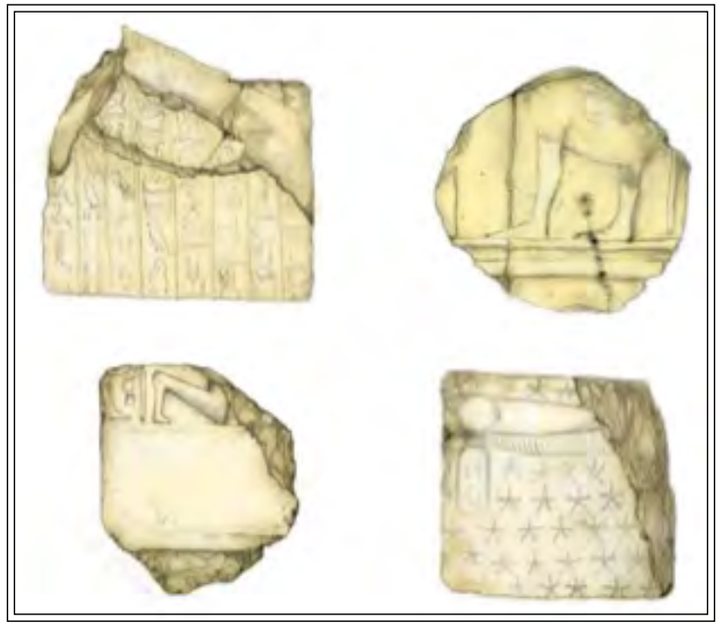


Figura 2. R. J. Chávez (2020). Acuarela sobre papel. Apuntes de levantamiento en campo de restos pétreos de la capilla.

Nieves Fernández de Cañete Rodríguez (2011).

Egipto se ha visto siempre a través de la arqueología, que es la ciencia que estudia, describe e interpreta las civilizaciones antiguas a través de los monumentos, las obras de arte, los utensilios y los documentos que de ellas se han conservado hasta la actualidad.

Dos disciplinas separadas, pues, es lo que ha dado como resultado el desarrollo del Arte y la Arqueología durante los dos últimos siglos. Diferentes pero lógicamente complementarias. Los nuevos avances en la arqueología tienden en la actualidad a resaltar la importancia del mundo ideológico y por tanto de su representación, en las que las manifestaciones artísticas sirven como medio ideal para su estudio. (Díaz-Andreu, 1995: 158)

Un claro ejemplo que ilustra los beneficios de la colaboración entre los trabajos arqueológicos y el análisis de las expresiones culturales en el arte de los ancestros egipcios, es la actuación del Proyecto de la excavación arqueológica en el Templo de Tutmosis III, en la orilla oeste de Luxor. Campos que de ser independientes se encuentran y unen sus esfuerzos.

Como alumna del Máster Universitario en Dibujo: Creación, Producción y Difusión, becada en 2011 por el Departamento de Dibujo, disfruto de una estancia de un mes en la excavación del Templo Funerario Tutmosis III, en Luxor, dirigida por la arqueóloga y egiptóloga Dra. Miriam Seco Álvarez.

Bajo esa organización, cada año se brinda la oportunidad a compañeros dibujantes que viven la experiencia de dibujar los fragmentos que salen a la luz de mano de los arqueólogos en la excavación.

En los sucesivos años en los que se ha repetido esta vivencia, que guarda relación con la que han tenido los grandes dibujantes aquí citados, se han ido realizando una serie de dibujos que cumplen la función de catalogar los fragmentos encontrados, en los que se queda plasmado el carácter y la visión de sus autores, dibujantes que dejan su huella tanto desde el punto de vista del artista actual como de los medios tecnológicos de los que se dispone.

Con la catalogación de las obras representadas que se va confeccionando en cada nueva campaña de la excavación de Tutmosis III, viene la experiencia contada de cada uno de los dibujantes. Por medio de sus dibujos y su texto escrito se amplia nuestro horizonte sobre el lugar y su arte.

Como se puede ver en los textos y dibujos de otros compañeros, la observación del dibujante no se limita a transferir solo las imágenes de la excavación, todo lo que hay alrededor importa. Un mismo referente puede ser interpretado de forma muy diferente según el dibujante.

Donde se ubica la residencia de la excavación existen numerosos templos y tumbas que se mezclan con las calles, las casas y las gentes de Medinet Habu. Se hace habitual recorrer caminos lleno de templos, tumbas y llegar en un paseo, por ejemplo, al templo funerario de Hatshepsut.

Al compartir los dibujos en esta memoria, las poderosas imágenes que visualizamos al cerrar los ojos permanecen y se salvaguardan en documentos, dibujos que adermás fragmentan los días vividos.

Fotografía de un día de trabajo en la excavación del templo funerario de Tutmosis III, con Juanjo Mejías.

Figura 1. N. Fdez. de Cañete (2011). Fotografía del original.
Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III.

Figura 2. N. Fdez. de Cañete (2011). Acuarela sobre papel (boceto).
Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III.

Figura 3. N. Fdez. de Cañete (2011). Acuarela sobre papel.
Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III.

Empiezo a conocer el arte del Egipto faraónico mediante la observación de los fragmentos de bajorrelieves y esculturas que son descubiertos en la excavación del templo funerario de Tutmosis III, punto de encuentro entre las diferentes disciplinas que organizan el trabajo que se lleva a cabo a diario, donde se realizan los dibujos y se documentan las piezas originales.

Utilizo grafito, lápices y acuarelas, sobre papel Canson de 300 g/m2 para realizar las interpretaciones. Esta técnica permite ejecutar rápidamente los documentos que parten de los fragmentos de las calizas y areniscas que pertenecen a los bajorrelieves originales, lo cual requiere una traducción de la técnica del referente, al papel; respetando sus medidas, y acercándome en lo posible a los colores del modelo a representar.

La constante observación del arte que se encuentra dentro de los templos y tumbas con el fin de documentarlo me lleva a reconocer sus formas cada vez con más familiaridad y a cultivar una especial sensibilidad. Empieza el aprendizaje de nuevas destrezas gráficas que se enriquecen con las excursiones diarias al Valle de las Reinas y de los Reyes, a las que se añaden también las visitas a Luxor y a la ciudad de El Cairo.

Figura 4. Fotografía izquierda: un día de trabajo de campo en la excavación, a mi izquierda el egiptólogo Javier Martínez y María, becaria de arqueología. Fotografía derecha: dibujando sobre papel la escultura original frente a mi.

Figura 5. N. Fdez. de Cañete (2011). Acuarela sobre papel. Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III.

Voy conociendo de forma más profunda este arte, estimulada por los colores que componen el paisaje y la belleza del entorno, la contemplación en directo de las grandes obras en la excavación y en el interior de las tumbas que nos rodean, capillas silenciosas llenas de misterio y belleza que favorecen una relación más íntima con la belleza del arte que contienen .

Realizo dibujos de fragmentos así como de esculturas de bulto redondo inusuales, halladas en la excavación en el momento de mi estancia.

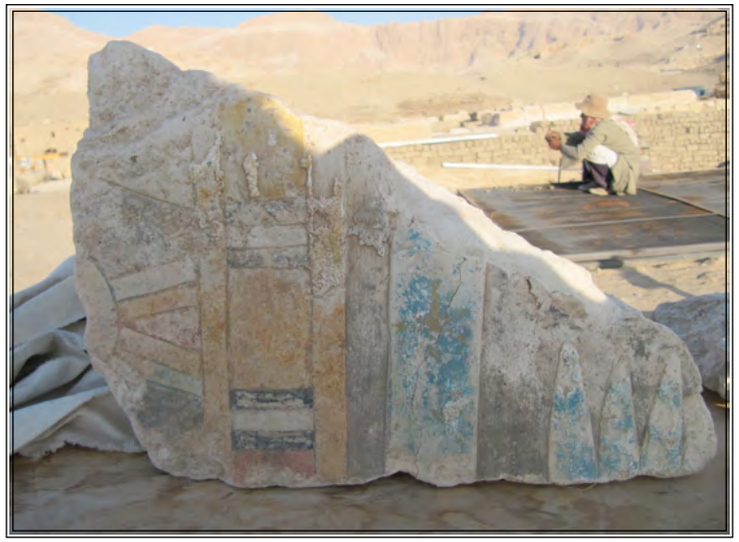


Figura 6 y 7. N. Fdez. de Cañete (2011). Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III, reproducido en acuarela sobre papel.

Figura. 8 y 9. N. Fdez. de Cañete (2011). Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III, reproducido en acuarela sobre papel.

Figura. 10 y 11. N. Fdez. de Cañete (2011). Acuarelas sobre papel.
Fragmentos encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III.

Los dibujos que contienen los fragmentos, sacados de nuevo a la luz, se convierten en piezas de rompecabezas que componen la historia a la que pertenecen y que ahora se actualiza. Cada fracción de lo que fue un bajorrelieve completo tiene sus características y se estudia como pieza única: tiene dimensiones propias; la mayoría mantiene el dibujo en perfecto estado, traducido en hendiduras de bajorrelieve, algunas conservan restos de pigmentos, contenido en rigurosas proporciones.

Además de los fragmentos encontrados en la excavación, dibujar las obras originales pertenecientes al Antiguo Egipto se convierte en un gran despertar, una necesidad como experiencia en el arte: mi relación con

esas imágenes que aislo y estudio se hace más íntima, trato de llevar su espiritualidad a mi interpretación, que va orientándose a desarrollar nuevos campos en mi propio trabajo, en el que es posible aprender soluciones gráficas que aún están por descubrir. En este camino del entendimiento, percibo una metamorfosis en la manera de enfrentarme al espacio gráfico.

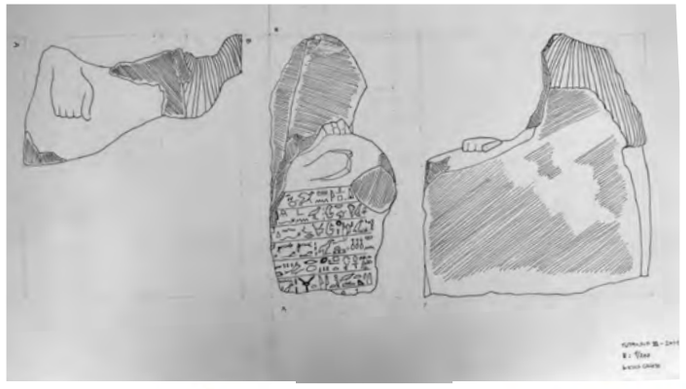
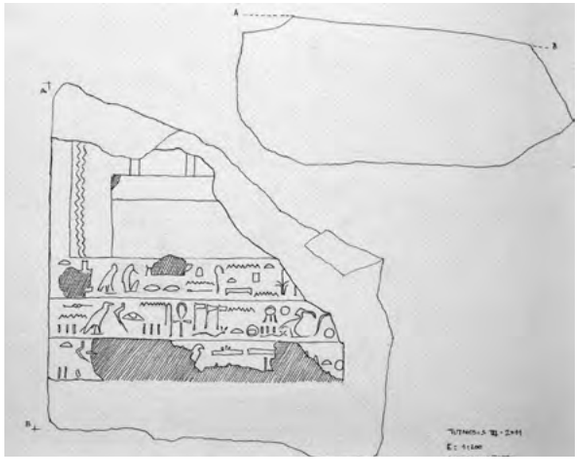


Figura 12. N. Fdez. de Cañete (2011). Dibujo sobre papel. Varias vistas de un fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III.

Figura 13. N. Fdez. de Cañete (2011). Acuarelas sobre papel. Fragmentos encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III.



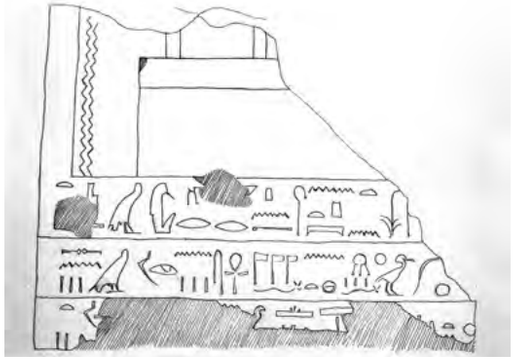


Figura 14. N. Fdez. de Cañete (2011). Dibujo y acuarela sobre papel. Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III

Figura 15. N. Fdez. de Cañete (2011). Acuarela sobre papel. Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III

Figura 16. N. Fdez. de Cañete (2011). Acuarela sobre papel. Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III

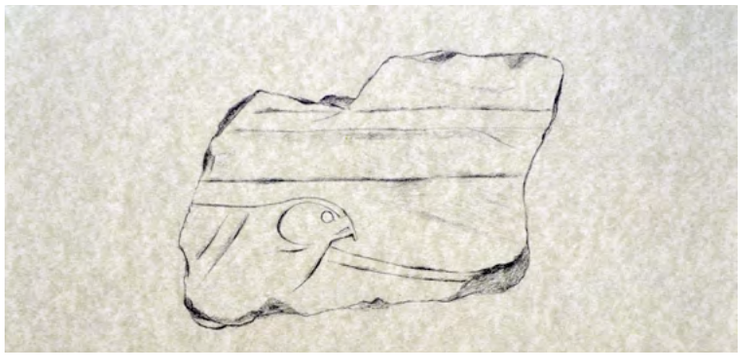


Figura 17. N. Fdez. de Cañete (2011). Dibujo sobre papel. Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III

Figura 18. N. Fdez. de Cañete (2011). Dibujo sobre papel. Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III

Figura 19. N. Fdez. de Cañete (2011). Acuarela sobre papel. Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III

Figura 20. N. Fdez. de Cañete (2011). Acuarela sobre papel. Fragmento encontrado en la excavación del templo funerario de Tutmosis III

Pasado este breve tiempo de estudio en la excavación, queda la experiencia en la memoria, el paso de los fragmentos estudiados por el pensamiento y las emociones, que actúa de manera consciente o incoscientemente sobre trabajos que van a surgir. Las figuras dibujadas, el material del referente original y el entorno al que pertenecen forman parte para siempre de cada uno de nosotros.

A partir de ahora, enfrentarnos a una obra de arte es teniendo el conocimiento de lo aprendido, empapados de este nuevo antiguo arte.

Desde este momento se presenta un nuevo planteamiento en la forma de trabajar que, en mi caso, se manifiesta en el proyecto de la exposición llamada *Del Nilo al Mediterráneo,* un encuentro entre las costas del mar del sur de España y Egipto, el país del Nilo, y se instalará en el Museo Casa de los Tiros de Granada.

CAPITULO VIII

EXPERIENCIA PERSONAL FRENTE AL ARTE DE EGIPTO

VIII. 1. **Exposición *Del Nilo al Mediterráneo*, Museo Casa de los Tiros, Granada**

Figura 1. Cartel invitación del Museo Casa de los Tiros. Exposición *Del Nilo al Mediterráneo.*

En 2015 es cuando se origina el proyecto titulado *Del Nilo al Mediterráneo*, compuesto por obras de distintas técnicas para ser expuestas en el Museo Casa de los Tiros de Granada.

La exposición se divide en dos lineas de trabajo que ocupan espacios expositivos separados: las figuras que tienen como referente los dibujos de Rosellini y Prisse, instaladas en la nave principal (fig. 2b); y las figuras que han tenido su origen en los bocetos tomados en la costa del Mediterráneo (fig. 2a), que retratan a turistas que toman el sol, cerca del mar, presentadas dentro de cajas de hierro y cristal, como escenarios de teatro (fig. 3). El nexo que las une es el Mediterráneo, la costa española y donde desemboca el Nilo. Una parte de la obra de estos dos grupos está resuelta con la misma técnica: acrílico sobre chapa de metal.

Dentro del área gráfica, la forma se empieza a resolver con más limpieza, el fondo deja de tener tanta relevancia; los cuerpos, más sólidos, ocupan la parte principal.

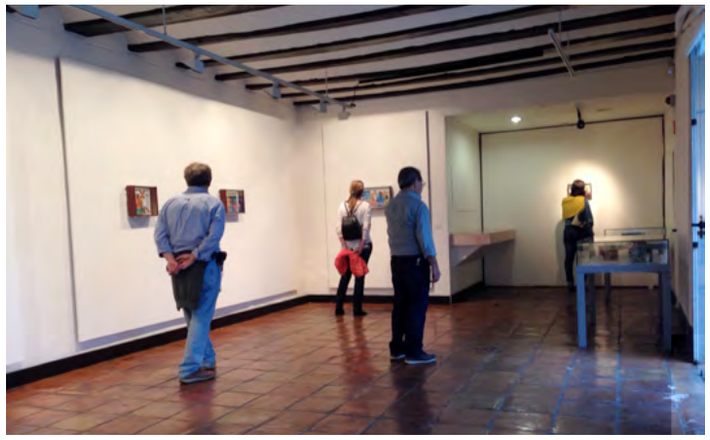


Figura 2 a, 2 b.
Salas expositivas.
Museo Casa de los Tiros, Granada.

Figura 3. Nieves Luz (2015). *Los bañistas*.
Acrílico sobre chapa de hierro; caja de hierro y cristal; tablero de madera.
Museo Casa de los Tiros, Granada.

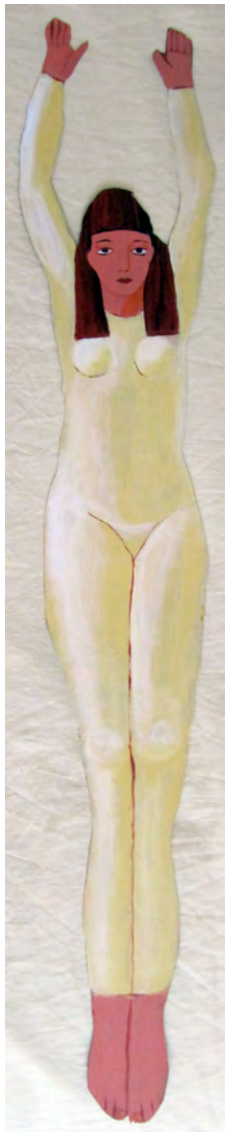


Figura 4. Nieves Luz (2014). Banquet Scene From The Tomb Of Rekhmire. Acrílico sobre chapa de hierro.
Museo Casa de los Tiros, Granada.
Dcha.: 10x21cm. Centro: 11,5x23 cm. Izq.: 9x16 cm.

Figura 5. Nieves Luz (2014). Nut, diosa del cielo. Acrílico sobre chapa de hierro. Dendera. 92x17 cmts. Museo Casa de los Tiros, Granada.

Figura 6. Nieves Luz (2014). Women musicians and dancers. Acrílico sobre chapa de hierro. 22x34 cmts. Museo Casa de los Tiros, Granada.

Figura 7. Nieves Luz (2014). Plañideras. Funeral Visir Ramose.
Acrílico sobre chapa de hierro. 25x26 cmts. Museo Casa de los Tiros, Granada.

Figura 8. Nieves Luz (2014). The Battles and Victories of Rameses II. Abu Simbel, Great Temple. Acrílico sobre chapa de hierro,16x27cmts., 20x21cmts.

Figura 9. Nieves Luz (2014). The Battles and Victories of Rameses II. Abu Simbel, Great Temple. Acrílico sobre chapa de hierro, 45x36,5 cmts.

Figura 10. Nieves Luz (2014). Heads of foreingners. Abu Simbel and Tomb of Seti I. Museo Casa de los Tiros, Granada. Acrílico sobre chapa de hierro. 18x16 cmts. aprox.

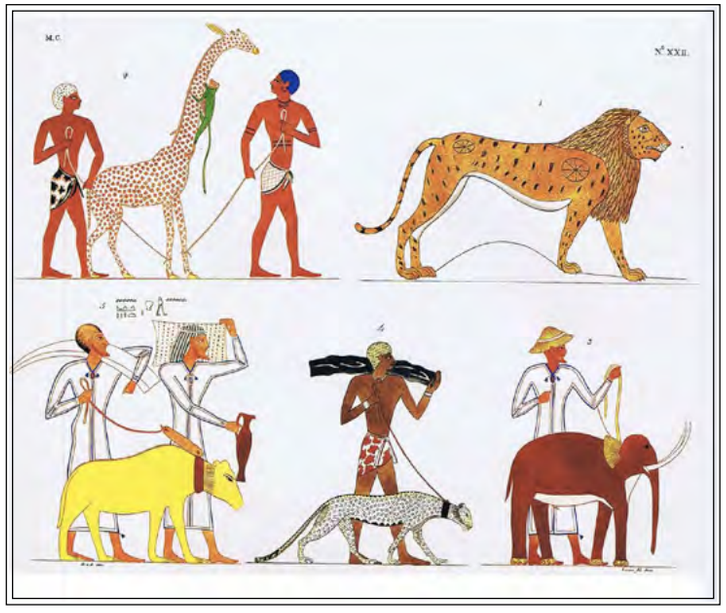


Figura 11. I. Rosellini. Varias especies de animales exóticos. Tebas, tumba del visir Rekhmire.

Figura 12. I. Rosellini. Animales fantásticos. Beni Hasan y tumba deTebas.

Figura 13. NievesLuz (2014). Acrílico sobre chapa de hierro 13x7 cm.
Figura 14. NievesLuz (2014). Acrílico sobre chapa de hierro 19x8 cm.
Figura 15. NievesLuz (2014). Acrílico sobre chapa de hierro 11x15 cm.
Figura 16. NievesLuz (2014). Acrílico sobre chapa de hierro 21x33 cm.

Figura 17. Nieves Luz (2014). Acrílico sobre chapa de hierro, 14x11 cm.
Figura 18. Nieves Luz (2014). Acrílico sobre chapa de hierro 16x6 cm.
Figura 19. Nieves Luz (2014). Acrílico sobre chapa de hierro 19x8,5 cm.

Figura 20. Nieves Luz (2014). Anubis. Museo Casa de los Tiros, Granada. Acrílico sobre chapa de hierro, 40x30cmts.

Figura 21. Nieves Luz (2014). Varias especies de aves terrestres y acuáticas. Acrílico sobre chapa de hierro.

Construyo la mayor parte de mi trabajo basándome en las interpretaciones que Prisse d'Avennes y Rosellini hacen sobre el arte del Egipto ancestral, elijo imágenes de silueta delicada, protagonizadas por mujeres que danzan y hacen música; la armonía de las proporciones y la belleza de la silueta de Nut. Trabajo sobre los oficios de los hombres, también sobre el desfile de guerreros contorsionando sus cuerpos ante la derrota, dibujo los rostros de extranjeros; algunos animales que pertenecen a la fauna del Nilo y a las especies de animales exóticos.

Encuentro los referentes originales en la tumba tebana de Rekmiré, el gran templo de Abú Simbel, Dendera, las tumbas de Horemheb y Semiramis.

Me dejo llevar por la curiosidad y experimento con nuevos materiales, pruebo soportes que no se han utilizado en las obras originales y fuerzo el cambio de las técnicas utilizadas por los dibujantes que han documentado las obras de arte faraónico, a fin de obtener otros resultados, dejando que el material y la técnica reciban nuevamente las imágenes reinterpretadas.

Los elementos que componen la exposición se resuelven con técnicas y soportes que diferencian dos vías de trabajo:

1.Pintura acrílica sobre chapa de hierro. Esbozo las figuras sobre la chapa con rotulador permanente para orientar el corte de plasma, una brusca línea de calor las va a definir, no hay opción para dudar o rectificar. Las siluetas quedan aisladas e independientes del fondo, (como lo hacen los primeros dibujantes egipcios y Prisse d'Avennes o Rosellini aislando aún más las figuras del original). Las imágenes una vez cortadas son elementos independientes, se amplian así las posibilidades de combinarlas o agruparlas en otro orden, (figura 4 a figura 10 y figura13 a figura 21).

El corte irregular de los cuerpos en la chapa de metal tiene la espontaneidad de las formas abocetadas, una interpretación particular que está forzada por la técnica: las formas no están ni acabadas ni perfiladas.

Al aplicar los colores acrílicos hay un acercamiento al referente. Aparece una interpretación que se acerca al dibujo interpretado y que está lejos de la perfección del dibujante Rosellini (fig. 11 y 12), un resultado producido por la técnica que he elegido y mis propias percepciones.

Más tarde comprendo que, al elegir el soporte donde reflejarme y lo versátil de la instalación, es probable haber estado influenciada por la libertad de la obra de Calder, con quien más identifico la técnica que he empleado.

2. Técnica mixta: acrílico y textil, alambre, arena, sobre cubos de madera, un soporte que facilita la fragmentación de las imágenes que componen los bajorrelieves para que se desarrollen en su forma poliédrica, cuyos ángulos pueden abrir el campo visual y ver dos caras a la vez, a las que se puede añadir la superior, porque todas las caras están trabajadas, excepto la base.

Cada parte de este estudio va pasando por fases, avanzo en esta experiencia de la que voy siendo consciente a medida que continúo trabajando. Es un experimento vertebrado por el carácter del referente, por las influencias de otros artistas, al que se añade poder obrar con libertad para elegir técnicas experimentales dentro de las ilimitadas posibilidades que hay, y acojan las imágenes por las que me siento atraída.

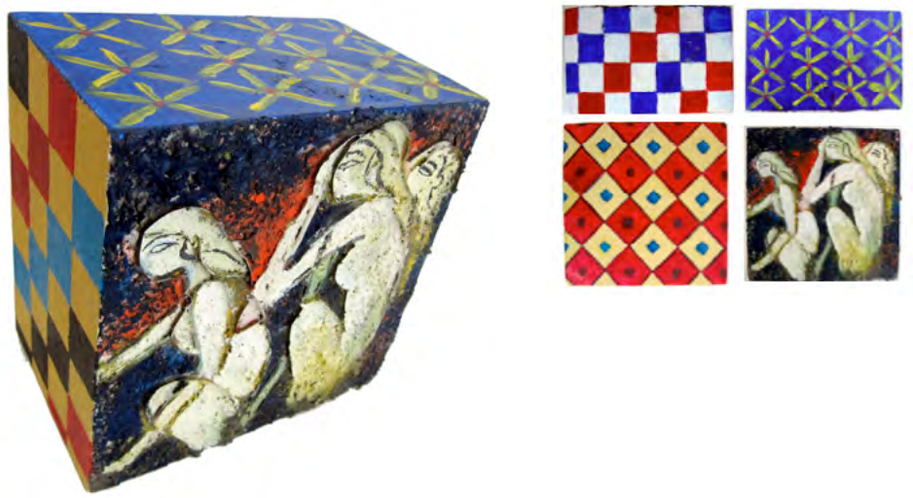


Figura 22- 1. Nieves Luz (2014) Interpretación del bajorrelieve de la Tumba de Horemheb, KV78, decoración y ornamentos de las paredes y cenefas de tumbas, palacios reales y mansiones privadas. Técnica mixta. Acrílico sobre cubo de madera de 14 cmts. ancho x 9 cmts. largo x13,5 cmts. alto.

22-2. Imágenes representadas en las caras del poliedro.

Figura 23- 1. Nieves Luz (2014). Interpretaciones, Theban Tombs. Técnica mixta. Acrílico sobre cubo de madera de 14 cmts. ancho x 9 cmts. largox13,5 cmts. alto.

23-2. Imágenes representadas en las caras del poliedro.

Figura 24-1. Nieves Luz (2014). Interpretaciones, Semiramis Tomb. Técnica mixta. Acrílico sobre cubo de madera de 14 cmts. ancho x 9 cmts. largox13,5 cmts. alto.

24-2. Imágenes representadas en las caras del poliedro.

Figura 25- 1. Nieves Luz (2014). Interpretaciones, Procession of Egyptians and foreigners. Batlle of Kadesh. Técnica mixta. Acrílico sobre cubo de madera de 14 cmts. ancho x 9 cmts. largox13,5 cmts. alto.

25-2. Imágenes representadas en las caras del poliedro.

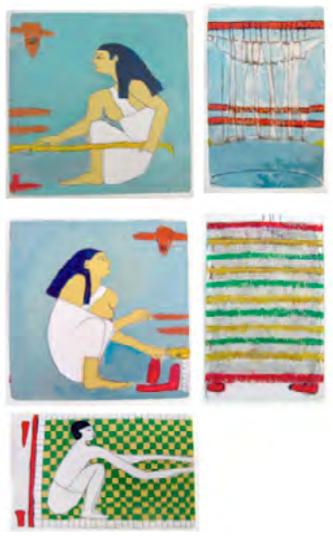


Figura 26-1. Nieves Luz (2014). Beni Hasan. Técnica mixta. Acrílico sobre cubo de madera de 14 cmts. ancho x 9 cmts. largox13,5 cmts. alto.

26-2. Imágenes representadas en las cuatro caras del poliedro.

VIII. 2. **El arte de Egipto desde la propia intronspección**

Las obras en las que trabajo van surgiendo paralelamente a la investigación de la tesis, sin una idea preconcebida sigo en todo momento un impulso subconsciente. Principios estéticos como el equilibrio, el peso o la ingravidez de las figuras, el volumen y el dinamismo, tienen una importancia muy marcada. El principio parte del estudio y la observación de los dibujos del Antiguo Egipto y los dibujantes con los que me siento más receptiva, Prisse d'Avennes y Rosellini.

Ahora, al ver acabada la serie completa de la exposición *Del Nilo al Mediterráneo* siento haber alcanzado una libertad subconsciente, una conquista que se refleja en la forma de ejecución y es la base sobre la que narrar la siguiente serie. Tiene como hilo conductor mi propia historia y las circunstancias tan particulaes que se han dado a lo largo de este tiempo en el que se ha desarrollado la tesis y en el que voy llegando a las conclusiones.

En el transcurso de este estudio se van incorporando herramientas nuevas y dispongo de una arquitectura gráfica que voy utilizando para expresarme en espacios que se sitúan entre lo figurativo y lo abstracto.

Esta es una serie deshinibida, en la que tiene cabida el gesto. En ella se mezclan y confunden los tiempos, retomo las formas para después perderlas, en un profundo "dejarme llevar". Cada uno de los trabajos desarrolla un estado emocional, que sigue el código gráfico del área en el que se está representando y sobre el que se plantean nuevas decisiones que tomar a cada momento, sin perder la lógica de lo que sugieren las formas y la técnica para representarlas.

Brotan tal vez de la <alta fantasía>, como explica Italo Calvino, *de la parte más elevada de la imaginación, diferente de la imaginación corporal, como la que se manifiesta en el caos de los sueños*. (Calvino, 2002, p.90)

Figura 27. Nieves Luz (2020). *Biografía*. Acrílico sobre lona. 112 x 81 cmts.

Sobre el área gráfica de este primer trabajo titulado *Biografía*, el ritmo lo marca las siluetas de escala variable, representadas de perfil. Los cuerpos de color sólido se alargan, se separan unos de otros o se cruzan, giran dentro del espacio representativo sin que importe abandonar el contacto con la línea de tierra: flotan y ascienden; las figuras están repartidas en compartimentos parcelados de colores agrisados, interactúan más allá de planteamientos fijos o premeditados.

Me apropio de uno de los recursos del dibujo de Rosellini, en particular la de perder la perspectiva convencional, tomada del arte referente. Así es como me veo envuelta en la perspectiva aspectiva y en lo más amplio de su concepto y las múltiples combinaciones posibles. Busco el punto de vista que favorezca más en la representación de las figuras, subrayo

su definición en este proceso: *La aspectiva admite la combinación de distintos puntos de vista o aspectos de una misma cosa, recomponiéndolos en una superficie, de manera tal que se puedan reconocer sus aspectos distintivos y aquellos que se desean resaltar, sin perder su identidad* (J. González).

Figura 28. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Grupo de prisioneros de guerra. Batallas y victorias de Ramsés II. Abú Simbel, Gran Templo.
Figura 29. Nieves Luz. (2020). *La Playa*. Acrílico sobre lona. 100 x100 cmts.

Estas figuras serán producto de lo que Italo Calvino define: *la imaginación como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser.*

Añade que, *para cualquier forma de conocimiento es indispensable alcanzar ese golfo de la multiplicidad potencial. La mente del poeta y, en algún momento decisivo, la mente del científico funcionan según un procedimiento de asociaciones de imágenes que es el sistema más veloz para vincular y escoger entre las infinitas formas de lo posible y de lo imposible. La fantasía es una especie de máquina electrónica que tiene*

todas las combinaciones posibles y elige las que responden a un fin o simplemente las que son más interesantes, agradables, divertidas. (Calvino, 2002, p.90)

El segundo trabajo, *La Playa*, comienza condicionado por la morfología de su soporte; es una lona cosida con hilo rojo, que une tres registros y deja a la vista pequeños trazos de la costura (fig. 29). En esa gravedad sin efecto que hay dentro del área gráfica, los cuerpos femeninos y masculinos monocromos rebasan e invaden las figuras cercanas, sin respetar la división de los registros. Aunque el tema no tiene nada en común con la espiritualidad y religión de los ancestros egipcios, las fórmulas estéticas se plantean de manera parecida, los cuerpos se van posicionando de una manera concreta, que relaciono con los prisioneros de guerra de Ramsés III. Influenciados por lo sólido del referente los cuerpos danzan, dejan reposar su peso en el cuerpo cercano, y se sugiere que lo soporta. Esa quietud del referente, aparentemente inexpresiva, encierra la esencia de la expresión, en figuras absolutamente elegantes.

Figura 30. Nieves Luz. (2020). Antifaz. Acrílico sobre lona. 100 x 80 cmts.

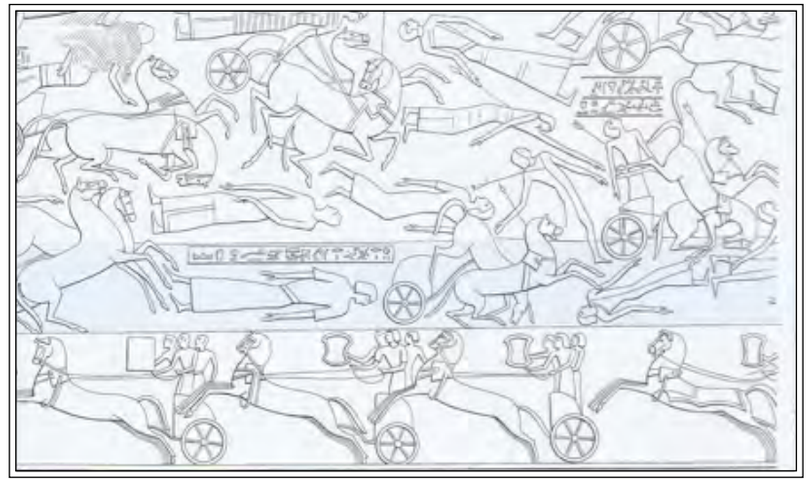


Figura 31. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Grupo de prisioneros de guerra. Batalla de Kadesh.

El trabajo que llamo *Antifaz* (fig. 30), se desarrolla de forma intuitiva, sigo unos bocetos previos que lo van estructurando y dejan atrás los detalles superfluos. En este planteamiento de miembros independientes aumentan las combinaciones con las que se arman los cuerpos. La línea de contorno define los torsos, los brazos, las manos y los pies, y parten de cabezas representadas desde una vista cenital. La lectura de la obra final se interpreta con lo que le sugiera al observador.

Observo detenidamente la representación de la Batalla de Kadesh realizada por Rosellini, de la que retomo el juego de la ingravidez: los cuerpos no reposan sobre el suelo. Se trata de romper el conjunto de reglas y prohibiciones convencionales, lo que se entiende como orden y devuelve a la realidad la ensoñación, limitando el acceso a la creación.

La nueva forma de presentar las figuras se presenta con una perspectiva sin fronteras, sin abandonar mi propio discurso, disfrutando de esa movilidad en la representación y liberada de la opresión de anteriores ataduras.

Figura 32. Nieves Luz. (2020). Boceto de Carnaval. Tinta sobre papel. 92x92 cmts.
Figura 33. Nieves Luz. (2020). Boceto a carboncillo de Carnaval sobre arpillera. 92x92 cmts.

Sobre papel dibujo los primeros bocetos con tinta de varios colores, en las figuras se esbozan los gestos y las acciones, después serán trazadas a carboncillo esbozadas por segunda vez, distribuidas en una superficie que finalmente va a ser pictórica. Empieza a configurarse *Carnaval.*

Las nuevas fórmulas en la representación de la figura humana de este trabajo siguen el impulso del dibujo automático: una idea, un pensamiento que no precisa el color o la forma preconcebida, ni tan siquiera calcular la escala, un borrador que sirve de guía para seleccionar una serie de figuras de entre todas las que han aparecido, para después trasladarlas a lienzo.

Figura 34. A. Jódar. Fotografía del original. Ostraca. Museo del Cairo.
Figura 35. A. Jódar. Fotografía del original. Bajorrelieve. Museo del Cairo.

Para encontrar las ideas sobre las formas voy trabajando a la vez que estudio el dibujo original egipcio y las versiones que Prisse d'Avennes y Rosellini hacen sobre ellos.

Así queda definida la estructura de Carnaval, un dibujo que va a competir con la pintura, que puede enmascarar el trazo primero, desnudo, y la inmediatez del pensamiento que expresa, aunque se pueda volver recurrir al dibujo para subrayar las siluetas.

(...) lo normal y corriente en los hombres es vivir de esa manera ficticia. Pensamos, sentimos y queremos lo que vemos a otros pensar, sentir y querer. Muy pocos consiguen disociarse de esa existencia enajenada. Y esta disociación, este dejar de pensar y sentir como otros pensaron o sintieron es una misma cosa con haberse creado una personalidad independiente. Por esto decía yo antes que entre la retórica y el buen estilo no hay término medio; no lo hay entre la imitación y la invención. (Ortega y Gasset 1969: p64)

Figura 36. Nieves Luz (2020). *Carnaval*. Acrílico sobre arpillera. 92x92 cmts.

Siguiendo el carácter experimental de este trabajo, cambio el tipo de soporte y utilizo arpillera por la textura escultórica y porque su color natural se va a incorporar en la obra como color de fondo. Volviendo al boceto, ensayo sobre el papel sin darle importancia a los colores la expresión de los cuerpos: se contorsionan, danzan y se mueven libremente. Las nuevas figuras, fragmentadas, llenan el área gráfica, en una descomposición que me remite a la obra de Francis Bacon, inventando combinaciones sin límites.

Es un juego de múltiples conexiones, los torsos mantienen una escala unificada y pueden unirse a brazos y piernas del torso cercano, de ese modo los sentidos cambian en varias direcciones y los cuerpos se ensamblan para expresar acciones que suele haber entre los individuos que se relacionan: se abrazan, se agarran, se tapan, o se pisan.

Aspiro a plasmar la esencia del arte egipcio sobre mi trabajo, los cuerpos y sus formas ya han tomado el carácter de la piedra sobre la que están dibujados y esculpidos: líneas de trazo sólido, figuras rotundas, volumétricas, sin embargo frágiles en sus proporciones y que, como en el modelo egipcio, no se articulan de forma natural. Dejándome llevar por lo que mi mente haya retenido sin yo saber, emergen cuerpos que juegan por la superficie gráfica.

Compruebo que los colores que he empleado han seguido la influencia de los referentes originales, definidos por la paleta que usa Rosellini en el dibujo de los prisioneros de guerra de Ramsés II (fig. 28), aunque en este trabajo llamado *Carnaval*, tenga un discurso propio.

Las figuras se expresan con la libertad que soy capaz de alcanzar, la ejecución más sincera, en ese “dejarse llevar”, sin la presión que acostumbra a salir al encuentro en la realización de una obra: anticipar una forma efectista, ¿he elegido la técnica adecuada, cuál será el resultado …? Un desfile de méritos que no deben preocuparme, sino más bien definir el carácter de la serie con la veracidad del pensamiento y la emoción.

Según Joan LLovet, *habría que reconocer que en la creación artística la comprensión inconsciente en numerosas ocasiones es previa a la comprensión racional, “toda comprensión sucede siempre con retraso, y se inaugura en procesos inconscientes mucho antes de que su contenido consciente pueda ser formulado de modo racional”* (Heisenberg et al., 2014: 115).

Tocar (fig. 37). En ese “dejarse llevar” se construye la espontánea obra a la velocidad del pensamiento, plagada de partes que entreteje el dibujo, elementos que se colocan entre la inconsciencia y el subconsciente. Trabajo sobre la expresión de cuerpos que se multiplican sobre el área gráfica, gestos que se basan en las relaciones personales, construidos en un horror vacui invasor, dibujados de manera esquemática y que se acercan a la estética del cómic. Los contornos están reforzados por una línea que define siluetas que se pueden conectar en varios sentidos.

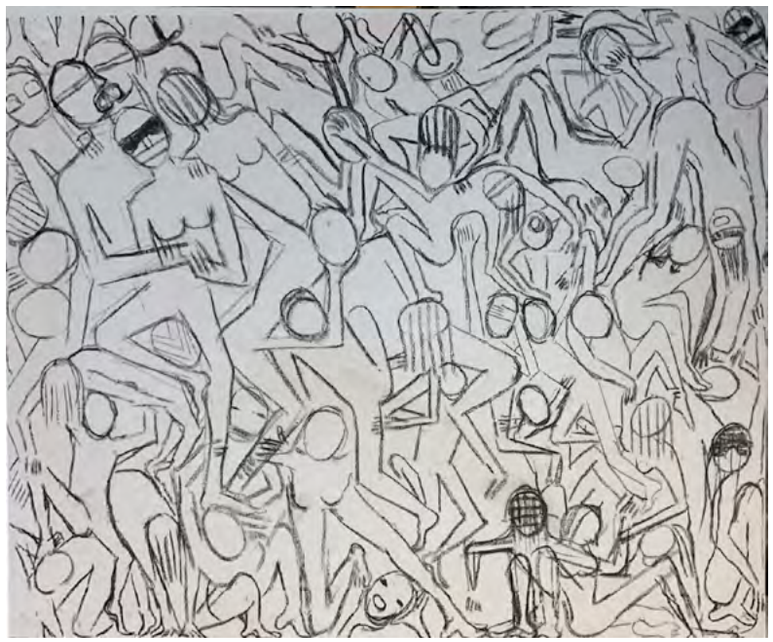


Figura 37. Nieves Luz (2020). *Tocar*. Boceto a carboncillo sobre lona.

65X54 cmts.

Figura 38. I. Roselleni (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Escenas de gimnasia militar. Tumba de Beni Hasan y Asyut.

Figura 39. Nieves Luz (2020). *Tocar*. Acrílico sobre loneta. 65X54 cmts.

Los colores hacen entender de otro modo el diálogo que se establece entre las figuras y cómo se ordenan los planos, emergen desde el fondo en una disputa por conquistar la posición principal. El color crea una nueva dinámica, al usarlo las imágenes cobran otra significación.

Tanto las proporciones de las imágenes como la paleta de colores tienen semejanza con la escena de gimnasia militar, un dibujo de Rosellini del original de la Tumba de Beni Hasan y Asyut.

En estas obras (fig. 39 y 40), las acciones que se ejecutan entre las figuras aglomeradas ha roto toda sensación de espacio. *Tocar*, el título, un verbo, una acción que se relaciona con lo más humano. El individuo se convierte en protagonista, “las distancias” se eliminan y crean un horror vacui sin que exista un aire que lo separe de las demás, sin escape.

Las líneas previas en el lienzo esbozan el entramado definitivo que recibe la pintura.

Cada una de las ocasiones en las que el dibujo precede a la pintura

siento que al cubrir el dibujo queda atrás lo que de pensamiento hay en esos trazos sinceros, de nuevo surge el dilema de lo que se gana al añadir color, y cuánto se pierde en ese proceso.

Figura 40. Nieves Luz (2020). Control. Acrílico sobre loneta. 65X54 cmts.

Figura 41. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Escena funeraria. Tumba tebana.

El título de esta obra, *Control*, se refiere a algo que se percibe y no es visible: las acciones de los que nos rodean condiciona la manera de

relacionarnos, el acercamiento entre los individuos afecta a su conducta colectiva e individual. Según Marina (1996: 27), *los sentimientos modifican el pensamiento, la acción y el entorno; la acción modifica el pensamiento, los sentimientos y el entorno; el entorno influye en el sentimiento, la acción y el entorno*.

En este trabajo se da un paso en otro sentido con respecto al referente, las figuras se acercan más a una forma abstracta de expresión, siendo libre para elegir combinar la visión cenital con la frontal y la visión lateral. Viendo las dos imágenes se podría pensar que la primera es la visión abstracta de la segunda.

Las formas y los colores se acercan al dibujo realizado por Rosellini, cuyo referente original pertenece a una escena funeraria de una tumba tebana (fig. 41).

Figura 42. Nieves Luz (2020). *La Danza*. Carboncillo sobre lona. 90x126 cmts.

Las figuras en *La Danza* están esbozadas con carboncillo, realizadas con un dibujo que va a trazar definitivamente la estructura en el lienzo, sin modificarla, salvo añadirle color.

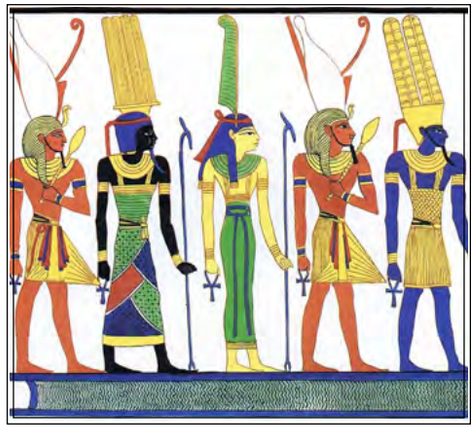


Figura 43. E. Prisse d' Avennes (2000). Atlas of Egyptian Art. Ramsés II contra los hititas.
Figura 44. I. Rosellini (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia*. Divinidades y faraones. Tebas, tumba de Seti I.

Figura 45. Nieves Luz (2020). *La Danza*. Acrílico sobre loneta. 90X126 cmts.

Me encuentro cómoda construyendo figuras que intentan seguir la sobriedad de los originales egipcios, visualizo a los dioses y guerreros de época faraónica enmascarados en estas nuevas figuras disfrazadas que ocultan bocas y ojos. El dibujo de Prisse, del original *Ramses II contra los hititas*, es un gran referente que utilizo para no perder libertad en la disposición de las figuras. En el dibujo de Prisse (fig. 43), observo que los cuerpos al girar, como en el referente original, no lo hacen de forma azarosa, se establece una relación entre ellos que guía el sentido de la lectura.

En *La Danza* (fig. 45), los colores están aplicados con la intención de abarcar la amplia paleta del referente egipcio (fig. 44), aunque no con la intención de seguir el código de significado que se emplea en los pigmentos de los frisos originales. Esa parte de la interpretación puede darla el observador.

Más tarde llega la pintura y añade otro nivel de expresión, un tipo diferente de dinamismo que construye otra historia, a pesar de que a este parte del proceso siempre lo acompañe el temor de perder la legitimidad y frescura del dibujo.

Con cada trabajo voy articulando la estructura de la serie, el significado que puedo estar dando a cada uno de los lienzos de forma subjetiva.

Aunque es preferible no compartir mi proceso personal por no interferir en la interpretación que sugiera en cada observador, en esta obra llamada Danza (fig. 42 y 45) quiero compartir a grandes rasgos conceptos que observo y se mezclan: la ayuda con el abuso, el apoyo con la manipulación, lo atractivo con el erotismo. Son sentimientos encontrados,

(...) las necesidades, los deseos, las expectativas, lo que con un término confuso se denomina motivaciones, son el motor primario de nuestro comportamiento y de la historia. Nos ponen en acción, nos hacen luchar para conseguir lo que deseamos, y también nos llevan a cooperar con el mismo objetivo. Entre las cosas que deseamos están las que sacian nuestras necesidades físicas -evitar el dolor, la comida, la bebida, el

sexo- y otras más sofisticadas, como el deseo de prestigio, de dominio, de ampliar las posibilidades personales, de encontrar un sentido a lo que hacemos. (Marina, 2020)

Figuras que comparten la misma atmósfera, en busca de la máxima expresión en las acciones, obtienen en las demás la consiguiente reacción. Según Marina (1996), buscamos los sentimientos, que son los órganos con los que percibimos lo interesante, lo que nos afecta. Todo lo demás resulta indiferente.

La intervención de un cuerpo sobre otro puede dar lugar a gestos agresivos, apoyan su peso, se cuelgan, algunas figuras perforan a otras, las atraviesan.

Figura 46. Nieves Luz (2020). *Socializar: El Ataque y la Defensa*. Acrílico sobre loneta. 90X120 cmts.

Figura 47. Description de l'Egypte (2001). Tebas, Karnak.

Figura 48. Jodar, Asunción. Fotografía del original. Museo del Cairo.

En el último trabajo de esta serie reconozco una marcada influencia por la estética del dibujo egipcio original, pasada por el tamiz de los dibujantes decimonónicos y a la vez por el mío propio. Con él me voy acercando a las conclusiones finales.

Fuerzo que ocurra lo imprevisible llevando la composición y la estructura a figuras que van apareciendo sin una idea previa, sin boceto, dejan-

do que emerja el pensamiento, el recuerdo, las sensaciones.

La serie se cierra con la obra titulada *Socializar* (palabra que cobra protagonismo ahora)*: El Ataque, la Defensa,* (fig. 46). La imagen se manifiesta siguiendo el carácter experimental de la serie. Cambio la paleta de colores: sobre un fondo gris, las figuras de nuevo ingrávidas, pétreas, voluptuosas como la diosa Nut, van ocupando con voracidad el espacio. Focalizo un grupo reducido de figuras, individuos cuyos miembros se articulan de forma antinatural, al igual que en el referente original (fig.47 y fig. 48). De los dibujantes de la Description de l'Egypte tomo el color de fondo gris del grabado, sobre el que dibujo la primera lectura de figuras que ya comenzaron a cobrar vida en mi mente.

Los cuerpos caen, están suspendidos, o detenidos en un espacio común que afecta de diferente manera a cada uno. Esta falta de convencionalismo o mejor dicho, esta libertad de utilizar figuras donde expresar la realidad que veo, que imagino, o percibo, la tomo de esas rupturas descubiertas en las imágenes de los referentes egipcios, reconvertidas en cuerpos que expresan una tensión que puede derivarse de los sentimientos que salen al encuentro en las relaciones entre personas.

Según Marina, *No hay nada más deinós que el hombre, es decir, nada más admirable, temible, prodigioso. Me gusta la palabra deinós, porque integra las dos líneas que descubrimos en la evolución humana: lo tremendo y lo fascinante, lo magnífico y lo terrible, lo humano y lo inhumano.* (Marina, 2021)

Y no es que piense premeditadamente en los referentes y sus soluciones al crear estos cuerpos nuevos, sino que encuentro la relación después, entre los dibujantes que he estudiado, con imágenes congeladas hace mucho y que traspasan el transcurrir del tiempo.

El contenido de esta serie sigue el mismo discurso desde el principio hasta concluir con este último cuadro, sin perder el automatismo del dibujo, que cuenta la vida, lo que ocurre en cada momento a mi alrededor.

CAPITULO IX

CONCLUSIONES FINALES

El punto de partida de esta tesis es mi propia experiencia en la excavación de Tutmosis III como dibujante, es allí donde descubro un campo abierto de aprendizaje hacia el arte y en concreto al del Egipto de los ancestros.

En el trabajo diario compartido con el equipo de la excavación nace un profundo sentimiento que mezcla la admiración por este arte en todas sus disciplinas y una necesidad por descubrir múltiples recursos artísticos, sin pretender hacer incursiones en el extenso campo de la arqueología, que aporta información y conocimiento como apoyo, pero no es el terreno donde se haya esta investigación.

Ha sido necesario analizar los orígenes del dibujo en Egipto, los ostrakas, el soporte de piedra sobre el que se trazan las primeras líneas del arte para la eternidad. Los dibujos sobre ostracas actúan como ensayos y componen el gran boceto de lo que va a ser su estética y sus convecciones. En este proceso artístico primitivo se genera la innovadora perspectiva aspectiva y eclosiona el arte que viste los templos y tumbas del viejo Egipto.

Estudio la evolución y madurez de su lenguaje gráfico, refiriéndome tanto a la figura como a los elementos jeroglíficos, que roza en las fases más avanzadas el dominio de la abstracción.

En esta detenida observación encuentro un interesante lenguaje focalizado en la posición de las manos, que acompañan a las imágenes femeninas y masculinas en un diálogo que las relaciona. La manera de representalas se repite siguiendo códigos de representación. También se regula la distancia de separación entre los pies.

Creo haber hallado códigos fijos a la hora de representar los brazos en las figuras cuando están flexionados, compruebo que los ángulos que se forman en el dibujo original egipcio son los mismos en las figuras que tienen la misma posición y realizan la misma actividad.

El trabajo ha ido desarrollándose respondiendo a una pregunta constante: ¿Qué enigma encierran los dibujos egipcios y cómo introducirse en la amplia enciclopedia de su arte? Muestras de su gran dimensión, me acerco a la cultura de esta civilización a través de la visión de una serie de artístas y exploradores, plasmada en dibujos recogidos en sus cuadernos de bitácora, anotaciones que compondrán posiblemente atlas, a su paso por las principales ciudades que recogen su arte.

Empieza en el siglo XVI, con los artistas Kinnaird, Belzoni, Linant de Bellefont, Segato, etc. Sus dibujos son versiones de los dibujos originales, testimonios en lo que observo el progreso artístico que añade cada dibujante con su trabajo, en ellos valoro y estudio a los más destacados por la relevancia de sus interpretaciones, selecciono los referentes más comunes reproducidos por los dibujantes de distintas épocas, comparo los planteamientos gráficos que cada artista hace y analizo la manera de enfrentarse a un mismo referente, antes del conocimiento del lenguaje jeroglífico y teniendo ese conocimiento.

En sus dibujos documentan la cultura y el arte del Antiguo Egipto, un material con el que elaboran atlas y libros publicados en lujosas ediciones, en los que preservan obras de arte del deterioro o de la pérdida, para ello utilizan técnicas modernas que hacen posible su divulgación.

Centro la atención por lo sobresaliente de su trabajo, su gran aportación al conocimiento del arte original y los recursos gráficos utilizados en Kircher, los dibujantes de la Expedición Napoleónica, José Riudavets, Ippolito Rosellini y Émile Prisse d'Avennes.

Kircher (1602-1680), para hacer sus dibujos sobre el arte de Egipto dispone de fuentes de información y referentes originales poco abundantes y que afecta directamente a los resultados en varios aspectos:

1. No conoce el significado de los jeroglíficos, (el dibujante intuye su contenido sin lograr descifrarlo).

2. No tiene acceso al conjunto arquitectónico ni al entorno al que pertenece la obra que interpreta, está situado en Roma y son escasas las muestras a su alcance del arte original en comparación con lo que hay en Egipto. Sin embargo, hay puntos muy interesantes en sus interpreta-

ciones: queda una parte de inventiva que nace gracias a ese desconocimiento y deja libre en el autor una identidad mayor de su personalidad, que refleja en su obra.

La Expedición a Egipto de Napoleón (1809-1828), documenta y edita el primer atlas del arte de Egipto. Su publicación incluye un gran número de grabados que catalogan aspectos esenciales del arte antiguo en esa actualidad, y será el arquetipo de forma de trabajo para otras expediciones y artistas.

La Descripción de Egipto trae consigo un acontecimiento determinante para los posteriores intérpretes: la aparición de la Piedra de Rosetta, la clave del que va a ser el gran descubrimiento del significado de los jeroglíficos, que hace Champollion el 22 de septiembre de 1822.

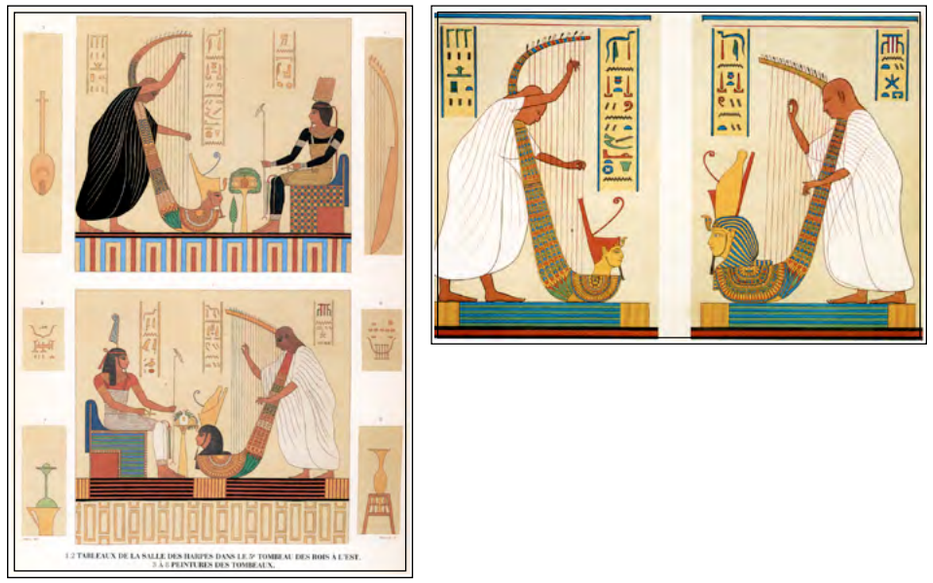


Figura 1. Descripción de Egipto (2001). Arpistas ciegos. Tumba de Ramsés III.

Figura 2. E. Prisse d'Avennes (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Arpistas ciegos. Tumba de Ramsés III

Entre los grabados pertenecientes a la edición de la Descripción de Egipto identifico algunos que aparecerán entre las interpretaciones de otros artistas. Pongo por ejemplo la reproducción de los Arpistas Ciegos, muy similar a la que dibujará más tarde Prisse d'Avennes (fig. 1 y 2 respectivamente).

José Riudavets acompaña con sus grabados, que parten de las fotografías del egiptólogo Eduardo Toda, los relatos del viaje del expedicionario en su libro *A través del Egipto*. Los grabados ponen de manifiesto la importancia en la interpretación que hace el dibujante. Riudavets acentúa y pone énfasis en aquellos detalles que interesa en las imágenes, además de crear una estructura gráfica atractiva para presentar cada capítulo basada en imágenes que sintetizan el contenido de la narración de Toda.

La versión correcta o perfecta no existe porque depende de muchos factores. Lo más cercano a esa perfección se encuentra en los atlas sobre el arte de Egipto realizados por Prisse d'Avennes y el de Ippolito Rosellini. Para diferenciar el carácter del trabajo de un dibujante del otro utilizo sus respectivas reproducciones, algunas de las cuales coinciden al ser del mismo original.

Para comparar cada interpretación escojo un modelo común a ambos, anoto ligeros cambios en la reproducción realizada por cada intérprete, porque estas versiones se hacen respetando la integridad del original, con una visión moderna del Egipto ancestral.

Busco en la obra de artistas contemporáneos que trabajan con diversas disciplinas técnicas, signos del arte egipcio de los ancestros, lo relaciono tanto en sus reflexiones como en su obra gráfica, encuentro similitudes que pueden ser casuales, inconscientes o buscadas, influenciados por el conocimiento del arte heredado.

Una vivencia que se acerca a estos grandes dibujantes decimonónicos estudiados, es la del proyecto de colaboración que parte del Departamento de Dibujo y nos ofrece la posibilidad de realizar dibujos sobre los fragmentos encontrados, que en esta tesis se acompañan con la descripción del trabajo en la excavación de Tutmosis III. Con esta experiencia se amplía un conocimiento que marca para siempre la forma de enfren-

tarnos a una obra original, tanto del arte del Egipto ancestral como el de todos los tiempos.

En otra fase del estudio, para entender el proceso artístico de los dibujantes que son objeto de esta tesis, he querido vivir en primera persona la experiencia no solo reproduciendo los originales de este arte en cuestión, que pueden estar presentes en la memoria o en el subconsciente, sino abiertamente a través de los dibujos de Prisse d'Avenes y Rosellini, haciendo una interpretación de una interpretación, otorgándome la libertad de elegir un soporte y una técnica distintos a los de mis referentes, por abrir así nuevos caminos y hacer versiones experimentales del arte de los ancestros egipcios.

Realizo el proyecto de la exposición *Del Nilo al Mediterráneo* en la casa Museo de los Tiros, en Granada. La técnica que ensayo hace que los resultados sean inesperados, el dibujo está trazado con corte de plasma sobre chapa de metal, una técnica inmediata, de un solo intento, es un corte con decisión que traslada las imágenes a una superficie dura, y aunque el soporte sea metal se acerca más a la rigidez de la piedra de los dibujos originales, que el papel.

Me encuentro con figuras irregulares, potenciadas por el agresivo trazo, que no están perfiladas ni acabadas, y que se aproximan a su referente, dirigidas en otro sentido.

Se desvela una visión que brota de otra anterior, aportando nuevas fórmulas creadas a partir de los orígenes más remotos y alimentadas con lo que el transcurrir de la historia vaya depositando en cada época, ya sirva como inspiración o como motor para la creación de otras obras.

Busco así mismo posibles juegos entre las palabras/signos y las imágenes, mezclados unos y otros para ver afectadas las interpretaciones de los dibujantes interpretados.

La superficie gráfica se convierte en una multitud de figuras que arrastran huellas y memorias, un soporte que encierra una historia original contada en otra historia, a la que se suma la mía propia. Recuperado varias veces el mismo motivo, mi versión es un residuo de gestos distinto al anterior. Los sedimentos del arte original, desligados de seguir un objetivo opresor, (no son documentos que compondrán un atlas), van reflejando parte del arte protagonista expresado con pintura acrílica sobre la rugosa arpillera y lienzos que yo construyo. Es así como comienza un nuevo lenguaje que antes no tenía, vocablos gráficos que expresan lo interior, lo que no sé contar con palabras, una generalidad de percepciones que ahora veo que existen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alechinsky, Pierre. (2019). *En el país de la tinta.* Málaga: Catálogo de la exposición. Centro Pompidou.

Alegre García, Susana. *Amigos de la Egiptología*. https://egiptologia.com/aspectiva-arte-del-antiguo-egipto/

Atherthon, Michael (2021). *El sonido del tiempo. La música del Egipto Antiguo*. Recuperado de: https://www.rtve.es/play/audios/el-sonido-del-tiempo/musica-egipto-antiguo/6132751/

Bacon, Francis (2009). *Caravaggio Bacon*. Roma, Italia: Catálogo de la exposición. Galleria Borghese.

Bachelard, Gaston. (1958). *El aire y los sueños.* Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México

Balzac, Honoré (1837). *La obra maestra desconocida*. Madrid, España: Visor Libros.

Borchardt-Hume, Achim. *Alexander Calder Performing Sculpture* (2015). Tate Modern, London: Tate Publishing.

Bordes, Juan. (2003). *Historia de la figura humana: el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*. Madrid, España. Cátedra.

Calvino, Italo (2002). *Las ciudades invisibles*. Madrid, España: Ediciones Siruela, S.A.

Calvino, Italo (2002). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, España: Ediciones Siruela, S.A.

Commission des sciences et arts d'Egypte. Préface de Sydney H. Aufrère (2001). *Description de l'Egypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'Armée française publiée sous les ordres de Napoléon Bonaparte*. Bibliothèque de l'Image. Taschen.

Ching, F. (1975). *Manual de dibujo arquitectónico*. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili, S.L.

Daniel, Noel (2008). *The Circus 1870s-1950s*. Köln, Alemania: Editorial Taschen.

Davies, John (2004) *Escultura y dibujos desde 1968*. Generalitat Valenciana. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo de la exposición, IVAM.

De Balzac, Honoré. (1997-2011). *La obra maestra desconocida*. © RinconCastellano. http://www.espacioebook.com/relatos/balzac/Balzac_LaObraMaestraDesconocida.pdf

De Vlaminck, Maurice (2009) *Un instinto fauve*. Barcelona, España: Fundación “la Caixa”.

Díaz-Andreu, Margarita. “Díaz-Andreu, M. (1995). *Arte y Arqueología: La larga historia de una separación*. En VII Jornadas de Arte. Historiaografía del Arte español en los siglos XIX y XX. Madrid, Alpuerto: 151-160.

Diéguez Uribeondo, Iñaki. (2019). *Dibujo arqueológico e ilustración histórica: una profesión apasionante al servicio de la sociedad*. Revista PH, nº 97.

D’Avennes, Prisse. (2000). *Atlas of Egyptian Art*. Egypt: The American University in Cairo Press.

Espaliú, P., Searle, A., Bernadac, M.-L. (2003). *Pepe Espaliú*. Madrid, España: Documenta, artes y ciencias visuales, S. L. Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Estrada Laza, Fernando (2012). *Entender y amar el arte egipcio*. Barcelona, España: Crítica, S.L.

Franquesa, Xavier (2006). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Foucault, Michel. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México D.F. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.

García, R. (2009). *Guía metodológica del Antiguo Egipto*. Revista de Claseshistoria, (6), 14. https://scholar.google.es/scholar?q=Garc%C3%ADa,+R.+(2009).+Gu%C3%ADa+metodol%C3%B3gica+del+Antiguo+Egipto.+Revista+de+Claseshistoria,+(6),+14.&hl=es&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart

Gauguin (1967). *El gusto de nuestro tiempo*. Genève, Barcelona, España: Carroggio, S.A. Ediciones Albert Skira.

Genet, Jean (1981). *Santa María de las Flores*. Madrid, España: Editorial Debate - Colección Literatura.

Goerlich, J. M. B. (2009). *La barca solar en el arte del antiguo Egipto*. Ars longa: Cuadernos de Arte, (18), 33-50.

Gombrich, E. H. (1997). *La Historia del arte*. Nueva York. Phaidon Press.

Gómez Molina, Juan José. (1995). *Las lecciones del dibujo*. Madrid, España. Ediciones Cátedra, S. A.

Gómez Molina, Juan José; Cabezas, Lino; Copón, Miguel. (2005). *Los nombres del dibujo*. Madrid, España. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).

Gómez de Liaño, Ignacio y Kircher, Athanasius. (1986). *Athanasius Kircher: Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Siruela.

González Gómez, Julián. *Sobre lo que nosotros llamamos “Arte” y “Artista” (VI)*. Recuperado de: https://educacion.ufm.edu/lo-llamamos-arte-artista-vi/.

Guerrero, José. (2008). *Los años primeros 1931-1950*. Granada, España: Centro José Guerrero.

Guichard, Hélène. (2015). *Animales y faraones. El reino animal en el antiguo Egipto*. Barcelona, España. Somogy Éditions d’Art. Obra Social ”la Caixa”.

Groys, Boris. (2009). *La topología del arte contemporáneo*. trad. Ernesto Menéndez-Conde. TEXTOS LIPAC – ROJAS – UBA 2009// Cedido por Esfera Pública1. Recuperado de: https://www.academia.edu/download/43827837/groys.pdf

James, T.G.H. (1985, 1999). *Egyptian Painting and Drawing*. Madrid, España. British Museum, Ediciones Akal, S.A.

James, T. G. H. (1999). *Pintura egipcia* (No. 8). Ediciones Akal, S.A.

Jimenez Vargas, Alvaro Patricio. (2018). *Sincretismo, y paracristianismo: Peculiaridades inherentes al ideario filosófico presentes en la Arithmologiade Athanasius Kircher*. Barcelona: España. Universitat de Barcelona. Facultat de Filosofia. Programa de Doctorado en Filosofía Contemporánea y Estudios Clásicos.

Jódar Miñarro, Asunción. (2006). *Por dibujado y por escrito*. Granada, España. Editorial Universidad de Granada.

Jódar Miñarro, Asunción y Marín Viadel, Ricardo. (2010). *Los dibujos del tiempo. Impresiones del templo de Edfú. Apuntes, bocetos y dibujos a partir de las figuras de los sacerdotes portainsignias de la escalera oeste.* El Cairo: Egipto y Granada: España. Editorial CajaGranada.

Jódar Miñarro, Asunción y Marín Viadel, Ricardo. (2015). *Dibujo y patrimonio: Qubbet el-Hawa, Edfú y Tesalónica*. Torreblascopedro, Jaén: España. Cultura y Deportes de la Diputación Provincial de Jaén.

Kandinsky, Wassily (2010). *Colección Enciclopedia del Arte*. Obra colectiva. Madrid, España: Tikal Ediciones.

Kafka, Franz. (2000). *Cuentos completos*. Madrid, España. Valdemar.

Kircher, Athanasius (1650). *Obeliscus Pamphilius*. Roma, Italia. Kircher, Athanasius: Œdipus Ægyptiacus. Lud. Grignani.

Lecouteux, Claude. (2014). *The High Magic of Talismans and Amulets: Tradition and Craf. Athanasius Kircher: Turris Babel sive Archontologia*. Paris, France: Inner Traditions. https://www.academia.edu/7008629/Historia_de_la_Egiptolog%C3%ADaAgustí

Le Corbusier. *El Modulor.* Recuperado de: https://fauufpa.files.wordpress.com/2013/07/el-modulor-por-le-corbusier.pdf

Le Corbusier. «*El espíritu nuevo en arquitectura*» y «*En defensa de la arquitectura*».Colegio de Aparejadores de Murcia. Librería Yerba. Murcia 1993. -El Modulor. Poseidon. Buenos Aires 1962. Barcelona 1976.-Modular 2. Poseidon. Buenos Aires 1962. Barcelona 1979. -El Modular y Modular 2. Poseidon. Barcelona 1980.-Tomos de la Fundación Le Corbusier. París.-Dessins, artículo de 1965, incluido en:«*L'architecture pour Émouvoir*». Jean jenger. Fondation Le Corbusier. Spadem 1993.-Cuadernos de Viajes de Le Corbusier.

Lynn Glynn, Gale. Rodrigo Enríquez, Corinna y Rosales Ramírez, Arturo. (2007). *Fotografía Manual Básico de Blanco y Negro.* Universidad Autónoma de México. https://books.google.es/ books?id=qVPf0_q-FSMC&printsec=frontcover&dq=Fotograf%C3%ADa+Manual+B%C3%A1s ico+de+Blanco+y+Negro&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiH3tTLoKrvAhUd8uAKHenMAi4Q6A EwAHoECAAQAg#v=onepage&q&f=false

López, Elba. (2019). *Los derechos de autor en las Bellas Artes. El Plagio y la cultura de la copia* (tesis doctoral). Universidad de Granada, España.

LLobell-Andrés, Juan José (2017). *El arte como superación de la lógica conceptual y como aproximación al sentido más profundo de las cosas*. Universidad Miguel Hernández: España. La Colmena.

Llorach, E. A. (1965). *Representaciones gráficas del lenguaje*. Archivum: Revista de la Facultad de Filología, (15), 5-58.

Marcos García, Juan José. (2007). *Letras capitulares: Concepto, historia, evolución y uso tipográfico*. Academia Edu. https://www.academia.edu/29798593/LETRAS_CAPITULARES_Concepto_ historia_evoluci%C3%B3n_y_uso_ tipogr%C3%A1fico._Mayo_2007?auto=download.

Marín Viadel, R. (2011). *Infancia, mercado y educación artístic*a. Archidona, España: Ediciones Aljibe.

Marín Viadel, R y Iglesia, J. L. (1998). *La investigación en bellas artes.* Granada, España: GEU.

Marín Viadel, R y Roldán Ramírez, J. (2012). *Metodogías artísticas de investigación en educación*. Archidona, España: Ediciones Aljibe.

Marín Viadel, R. (2002). Equipo Crónica. *Pintura, cultura y sociedad*. Valencia, España: Institución Alfonso el Magnánimo.

Marín Viadel, Ricardo (ed.) (2005). *Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas de investigación, sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada, Universidad de Granada y Sevilla.

Marín Viadel, R y Roldán Ramírez, J. y Mena de Torres, J. (eds). (2015). *(Re) Presentaciones, miradas, reflexiones en Investigación basada en Artes e Investigación Artística*. Granada, España: Universidad de Granada Press.

Marín Viadel, R y Roldán Ramírez, J. (2009). *La más elegante del invernadero III*. Granada, España: Universidad de Granada.

Marín Viadel, R y Roldán Ramírez, J. y Genet, R. (eds.) (2015). *Paisaje de Especialidades Artísticas en la investigación basada en Artes e Investigación Artística*. Granada, España: Universidad de Granada Press.

Marín Viadel, R y Roldán Ramírez, J. y Molinet-Medina, X. (eds.) (2015). *Fundaciones, Criterios y Contextos en la investigación basada en Artes e Investigación Artística*. Granada, España: Universidad de Granada Press.

Marín Viadel, R y Roldán Ramírez, J. y Pérez, F. (eds.) (2015). *Estrategias, técnicas e instrumentos en la investigación basada en Artes e Investigación Artística*. Granada, España: Universidad de Granada Press.

Marina, J. A. (1996). *El laberinto sentimental.* Barcelona, España: Editorial Anagrama.

Marina, J. A. (2021). *Biografía de la inhumanidad: Historia de la crueldad, la sinrazón y la insensibilidad humanas*. Recuperado de: Biografía de la inhumanidad_ Historia de la crueldad, la sinrazón y la ... - José Antonio Marina - Google Libros. html

McLean, Ruari. (1993). *Manual de tipografía*. Tursen/Hermann Blume Ediciones.

Mellado, Esther. (21-23 de marzo de 2017). Ponencia 3: Colecciones y Proyectos de investigación. *La colección egipcia de Eduard Toda i Güell del Museo Arqueológico Nacional*. Carretero Pérez, Andrés y Papí Rodes, Concha (Presidencia). Actas del V Congreso internacional de Historia de la Arqueología. Museo

Arqueológico de Asturias.

Molinero Polo, Miguel Ángel. (2017). *Eduard Toda i Güell en Egipto* (1884-1886). Aula Orientalis: Revista de Estudios del Próximo Oriente Antiguo 35 (2) .291-318.

Morán, S. M. (2011). *¿Un error en la piedra de Rosetta?* Revista de Educación Bioquímica, 30 (1), 21-27.

Morán Turina, Miguel. (2010). *Escritos de un salvaje*. Paul Gauguin. Ediciones Akal, S.A. Madrid, España.

Moreno Aguirre, Miriam (2018). *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya*. Valencia, España: Editorial Pre-textos.

Oliva, C. y Torres, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid. España: Editorial Cátedra.

Ortega y Gasset, José (1969). *El espectador*. Madrid. España: Salvat Editores, S.A. con la colaboración de Alianza Editorial, S.A.

Padró i Parcerisa, Josep, Comas, Montserrat, y Rosich, Mireia. (2007). *Del Nil a Catalunya. El llegat d'Eduard Toda*. Organisme Autònom Local de Patrimoni Víctor Balaguer.

Parra, A. (2018). *Estudio exploratorio de la teoría del temperamento y las experiencias paranormales*. Repositorio Dspace. Número 6.

Pemberton, Delia & Fletcher, Joann. (2004). *The Glories of Ancient Egypt. Treasures of the Pharaohs*. London. Duncan Baird Publishers.

Prieto, Angélica. (1981). *Durero vs Eco*. Extensión. Año2. (13-14). 20. http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/34867

Prisse d'Avennes, Émile. (2000) *Atlas of Egyptian Art*. Cairo, Egypt. The American University in Cairo Press.

Raine, Kathleen (1970). *Blake, William.* London. Thames and Hudson LTD.

Redon, Odilon (2012). *Redon en Fontfroide*. Salas de exposiciones Recoletos. Fundación Mapfre. Madrid, España: Musée d'Orsay. T.F. Editores.

Roberts, David. *Les lithographies de David Roberts, Egypte et Nube*. 1796-1864. (2007). Cairo, Egypt. The Palm Press.

Rodríguez-Samaniego, C. (2013). *La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX*. El caso de la escultura. Arte, Individuo y Sociedad, 25(3), 494-507.

Roldán Ramírez, J. (2010). *El otro lado. Fotografía y pensamiento visual en las culturas universitarias*. Granada, España: Editorial Universidad de Granada.

Roldán Ramírez, J. (coord). (2007). *Diálogo de Imágenes. Creación artística en papel*. Granada, España: Universidad de Granada Press.

Said, Edward W. (2016). *Orientalismo*. Penguin Random House Grupo.

Sánchez, F. M. (2017). *Representaciones de animales durante la XVIII dinastía del Reino Nuevo: pintura, relieve y ostraca.* Recuperado de: https://scholar.google.es/

Sanmartín, J., & Serrano, J. M. (1998). *Historia antigua del próximo oriente: Mesopotamia y Egipto* (Vol. 22). Ediciones Akal.

Satué, Enric. (2007). *Arte en la tipografía y tipografía en el arte: compendio de tipografía artística*. Siruela.

Seco Álvarez, Myriam y Jódar Miñarro, Asunción. (2015). *Los templos de millones de años en Tebas*. Granada, España. Editorial UGR.

Seco Álvarez, Myriam y Javier Martínez Babón. (2017). "*Tutankhamón en España: Howard Carter, el duque de Alba y las conferencias de Madrid*". Sevilla, España. Grupo Planeta. Fundación José Manuel Lara.

Seco Álvarez, Myriam y Javier Martínez Babón y María Antonia Moreno Cifuentes. (eds.) (2019). *Estudio preliminar sobre tapones hallados en el Templo de Millones de Años de Tutmosis III en Luxor (Egipto).* Fundación Dialnet, nº 38. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7234707

Serino Franco, Rosellini, Ippolito. (2003). *The Monuments of Egypt and Nubia by Ippolito Rosellini*. Cairo, Egypt. The American University in Cairo Press.

Siliotti, Alberto. (2005). *Primeros descubridores. El descubrimiento del Antiguo Egipto*. Biblioteca de Egipto. Barcelona, España: Ediciones Folio, S.A.

Siliotti, Alberto. (2005). *Viajeros y exploradores. El descubrimiento del Antiguo Egipto*. Biblioteca de Egipto. Barcelona, España. Ediciones Folio, S.A.

Tefnin, Roland, Molinero, Miguel Ángel y Sola, Domingo (2000). *Reflexiones sobre la imagen egipcia antigua. Arte y sociedad del Egipto antiguo*. Madrid, España. Ediciones Encuentro, S.A.

Tiradritti, Francesco.(Ed.) (1999). *The Cairo Museum Masterpieces of Egyptian*

Art. United Kingdom. White Star S.r.l., Italy.

Toda y Güell, Eduardo. (1889). *A través del Egipto*. Editorial Progreso. https://ia600200.us.archive.org/22/items/travsdelegipto00todauoft/travsdelegipto00todauoft.pdf

Toda y Güell, Eduardo, Riudavets, José y Vivas, Tito. (2020). *A través del Egipto*. La Coruña, España: Ediciones del Viento.

Toda y Güell, Eduardo.(1890). *La vida en el Celeste Imperio*. Madrid, España: El Progreso Editorial.

Tomasini, M. C. *El antiguo Egipto*. Recuperado de: https://www.academia.edu/42261760/El_Antiguo_Egipto_Introducci%C3%B3n

Vega, Jesusa. (2006). *Ver, registrar, interpretar: técnicas gráficas para la reproducción de fotografía* (1840-1880). 9as Jornadas Imatge I Recerca. (p.9). Centre de Recerca I Difusió de la Imatge. http://www.girona.cat/sgdap/docs/6734w2sjesusa%20vega.pdf

Viñas, Elena. (2014). *Cartier-Bresson: la fotografía, el instante y la eternidad.* El Imparcial. https://www.elimparcial.es/noticia/139742/criticas-de-arte/cartier-bresson:-la-fotografia-el-instante-y-la-eternidad.html

Westerndorf, Wolfhart. (1978). *El Antiguo Egipto*. Barcelona, España. Enciclopedia Universal del Arte. Plaza & Janés, S.A. Editores.

Weitemeier, Hannah (1994). *Yves Klein*. Köln, Germany: Taschen GMBH.

Xingjian, Gao (2008). *Después del diluvio*. Museo Wurth La Rioja. Catálogo de la exposición. Barcelona, España: El Cobre Ediciones.