

EL ARTE EXPRESION DE LA POLITICA

(EGIPTO E ISRAEL)

La política acapara y centra la atención de los hombres preocupados por el bien de la comunidad. Jamás faltaron pensadores que manifestaron las propias ideas a través de la escritura. El elenco de nombres interesados por temas vinculados a la política responde a las más variadas geografías. La política se filtra hasta empapar todas las manifestaciones de la vida, Balmes después de recorrerlas concluye ser imposible la práctica del aislamiento (1).

En nuestro trabajo presente y otros, por etapas, vamos a considerar la política a través de las artes plásticas. La Historia del Arte asumirá el oficio de catedrático, internacional, que explica sus lecciones desde el mundo antiguo al contemporáneo. Con la cultura y civilización amanece la interconexión «arte-política», o si se prefiere la otra fórmula, «política-arte». Kavolis escribe: «Podemos discernir dos gamas de preferencia selectiva: una que caracteriza a los estilos artísticos en los sistemas políticos democráticos y otra a los autoritarios» (2).

A la interrogante ¿por qué el gobernante manipuló el arte?, puede responderse con abundancia de razones, por ejemplo, por la tradición antiquísima que lo valora de índice de poderío; para perpetuar, con rasgos duraderos, la propia historia victoriosa porque los fracasos políticos el vecino los narrará por escrito o también plásticamente; por la necesidad de manejar, hábilmente, la imagen como fuerza-impacto que ayuda a sembrar y a mantener un programa político determinado; por ser escaparate de exhibición ante el

(1) J. BALMES: *Escritos Políticos*, Barcelona, Biblioteca Balmes, I, 19-20.

(2) VYTAUTAS KAVOLIS: *La expresión artística: un estudio sociológico*, Buenos Aires, 1968, pág. 36. Más adelante puntualiza: «Se da por establecido que el estilo artístico se relaciona con las orientaciones políticas a través de las disposiciones de la fantasía engendradas por las propias orientaciones de carácter político o por ciertos factores, como son la naturaleza del sistema social y la posición de un individuo dado dentro de ese sistema, lo que también tiene que ver con la formación de las actitudes políticas» (pág. 44).

pueblo y, finalmente, porque es inherente a la logística de la autoridad bajar valores eximios, entre los que se enumera el arte.

Elsen, señala la aparición de la fotografía como causa motriz de la contemporánea ausencia del arte en las representaciones de la autoridad: «... durante los últimos cien años o más —desde la invención de la fotografía y el crecimiento de los medios de masas—, los dirigentes gubernamentales no han recurrido ya a los artistas mejores para sus retratos oficiales» (3). Por citar un caso, haremos alusión a la fotografía de Hitler inaugurando, en 1937, la Casa del Arte Alemán, de Munich. El original pertenece a los Archivos de Ullstein y fue sometido, antes de ser entregado a los medios de difusión, a calculado trucaje para resaltar la figura del jefe nazi. En realidad, durante el acto, Hitler estuvo de pie al lado de la tribuna, pero merced a la manipulación técnica apareció detrás y más elevado que el resto (4).

En la vera del camino dejamos apartada la cuestión, hoy por hoy, durante los prehistóricos tiempos del Paleolítico, quizá algún día pueda recorrerse el cerrojo de ese lejanísimo archivo de la humanidad, cuando la piqueta del arqueólogo tenga el privilegio del hallazgo. Pero, mientras tanto, la pintura rupestre del «Hechicero danzante» de la gruta de Trois Frères ya muestra cierto atisbo de una teocracia embrionaria y rudimentaria en aquella sociedad prepolítica. El artista, usando los pinceles, se sirve de la magia para ejercer una supremacía de mando, que la transforma en persona jefe de los cazadores nómadas. Se trataría de un poder político muy incipiente, mas, sin embargo, con fuertes raíces en la naturaleza como es típico en todo lo prehistórico...

Centramos la exposición en Egipto e Israel, donde arquitectura, escultura y pintura (sólo ambas cosas en Egipto) prevalecen a la hora de difundir el mensaje político. «En la antigüedad —dice Elsen—, el hombre conoció a su Rey, generalmente, a través del arte, y no por la presencia física de aquél» (5). ¿Empleaban material consistente para convertir más estable la publicidad? La intención del artista, aunque en una línea que va de más a menos, puede considerarse manipulada hasta el siglo XIX por quien ostenta el poder. La sumisión a la autoridad le garantizaba la cobertura de la plaga del hambre y hasta, en momentos, elevado rango social, recuérdense los pintores de cámara.

(3) ELSÉN: *Los propósitos del Arte*, Madrid, 1971, Aguilar, pág. 223. Puntualiza el moderno distanciamiento entre arte y política, diciendo: «Este hecho de separarse el arte mejor y más avanzado de los usos de la autoridad política es, desde el punto de vista histórico, un desarrollo reciente» (pág. 223).

(4) JOHN WILLET: *El rompecabezas expresionista*, Madrid, 1970, Guadarrama (página 197).

(5) ELSÉN: O. c. (pág. 223).

Unicamente en tiempos recientes, principalmente, el pintor se independizó hasta correr el riesgo de la penuria económica y en menor grado el escultor; del arquitecto, puede decirse, continúa sometido a las exigencias del cliente. Al romper las ataduras con el mecenas, el pintor conquistó la libertad, y con el triunfo dejó al desamparo la garantía, fija, de lo necesario, al menos, para vivir.

EGIPTO

Egipto y Mesopotamia, tradicionalmente, vienen siendo considerados los dos grandes imperios más antiguos, sin que para nada influya el carácter de su civilización agraria. Desde este punto de partida vamos a realizar la caminata por las rutas del arte, deteniendo la andadura cuando surja la encrucijada política. El alto durante el viaje será para extraer, de las obras artísticas, el filón político inyectado.

Las características de la escultura egipcia envuelven, cuando se trata de tallar la figura del faraón, todo un mensaje político: verbigracia, la postura sedente (signo de autoridad), afán por vincularlo físicamente a los dioses para recalcar su origen divino, las actitudes intemporales, altivas e inmutables, la inmovilidad, la rigidez, la estatura desmesurada... contribuían, técnicamente, a elevarlo sobre los súbditos hasta de forma material.

Narmer o Menes, el unificador del Alto y Bajo Egipto, según refiere Manetón, sacerdote e historiador del siglo III antes de Cristo, permitió, con toda probabilidad, emplear la coquetería femenina para propaganda de su política. En Hieracópolis se encontró una paleta de las usadas por las mujeres egipcias en sus tocadores de belleza. Se trata de objeto de pizarra, con antigüedad sobre 3.000 años antes de Cristo, hoy en el Museo Egipcio del Cairo. El nombre clásico es «Paleta del Rey Namer». En ella aparece plasmada la tónica del Monarca ejecutor de la conjunción territorial egipcia en unidad superior.

El tema desarrollado gira sobre un motivo litúrgico enmarcado en cruel castigo. Por acontecido en el alborear del imperio, la represión de Narmer pasó a proverbial. Castigó sin contemplación a los jefes enemigos y a los libios, sus aliados. El vencido tomado por la cabellera por el faraón —presto a hundir la maza dentro del cráneo—, bien puede encarnar la persona de uno de los caudillos vencidos; los otros cuerpos yacentes, decapitados, serían la constatación anecdótica de los aliados libios.

Observada —la paleta— desde otra perspectiva, registramos detalles religiosos. A partir de la unificación, momento clave para Egipto, los Reyes

prestan suma atención a los rasgos religiosos, los cuales al fundirlos con su propia personalidad los convierte en encarnación o representación terrena de la divinidad. Los faraones realizaron perfecta síntesis de la alianza «trono-altar». La paleta que nos ocupa presenta los siguientes datos religiosos: diosa Hathor, simbolizada por las cuatro caras de vaca; dos panteras serpientes, antiguo signo egipcio del cielo (6), cuyos prolongadísimos cuellos dibujan al entrelazarse limpia circunferencia simbolizando las dos mitades opuestas a las divinidades del Levante (= nacer) y Poniente (= morir), que sirven de frontera al dios sol, representado por la superficie interior.

El rastreo de los rasgos destaca el afán de conectar el poder con la religión, estrategia para apuntalar la autoridad en la divinidad mediante un arte teledirigido, diríamos en fraseología reciente. El Rey se sirve del arte para fines políticos, el anónimo escultor de la escena trabajaba para el poder.

El ámbito de la escultura también cae dentro de la zona influida por la táctica de fundir política con divinidad. Conserva el Museo Egipcio del Cairo la estatua-retrato de Kefrén, tallada en diorita hacia el 2600 antes de Cristo, sentado en su trono y con la cabeza enmarcada por las alas del dios Horus, la recia firmeza e inmovilidad sobrecoge al espectador, forma muy litúrgica y artística de custodiar el respeto al poder.

Hito específico hasta el grado de excepción es la reforma religiosa del faraón, hereje, de la dinastía XVIII Amenofis IV, Akenathón tras el autocambio del propio nombre. A la renovación espiritual acompaña una primavera política y tendencias nuevas en el arte. El faraón abandona la línea tradicional, intenta privar a la todopoderosa clerecía de Heliópolis de la influencia política, aspira a barrer todo lo momificado, presenta «nueva concepción de la Monarquía. El Rey no sólo se considera un dios, sino la metamorfosis de un único principio divino llamado Atón» (7). Planta el centralismo político.

La gráfica de su trayectoria política centralista y monolítica la podemos seguir en el arte. A la reforma religiosa y a la revolución política acompaña la artística, tiempos nuevos exigen nuevas formas de expresión. Comienza Amenofis IV trasladando la corte de Tebas a Tell-el-Amarna, ciudad pertene-

(6) Desde los tiempos primitivos la pantera es representación mitológica del cielo. A veces, aparece alada, y entonces simboliza el cielo y el sol, representación monstruosa, que al no poder ser conservada por el arte oficial se transforma en el emblema del «disco solar alado».

(7) R. BOULANGER: *Pintura egipcia y del Antiguo Oriente*, Madrid, 1968, Aguilar, página 69.

ciente a las construidas *ex novo*, según Chueca Goitia (8), cuya planta quedó trazada ateniéndose a nuevo concepto de urbanismo. La arquitectura abusó de la piedra, tanto por la prodigalidad como por las dimensiones gigantescas, no obstante, se guardó fidelidad a la forma simple, heredada, del dintel. ¿Quiso Amenofis expresar en esas piedras anormales lo extraordinario de su reinado? El centralismo estructurado por el Monarca descansa sobre la base religiosa del monoteísmo. Liquidó el populoso panteón de divinidades egipcias para colocar, en el vacío, el culto físico del disco solar. El politeísmo estaría representado por el estilo, artístico, arcaico y la revolución de Akenathón (ha sido calificado de primer individualista de la historia) por el moderno naturalismo. Templos y palacios de nueva fisonomía serán la manifestación pétrea, visible, del absolutismo ayuno de colaboración sacerdotal. Tras Amenofis IV decaen la exclusividad religioso-cultural del dios Atón y la ciudad de Tell-el-Amarna sistemáticamente es recubierta por densas capas de silencioso olvido.

Amenofis IV lanzó un programa de supresiones, sin exceptuar las tradiciones religiosas. Inyectó dinamismo a su ejecutoria como gobernante, dejó lo tradicional por la novedad. Si la política orilló lo tradicional el arte tomó rumbos distintos a los acostumbrados en el estilo y en los temas, crea nuevo tipo humano, va a la caza de formas espaciales sin explotar por estar ocultas. La política de Akenathón pretende superar, merced a las innovaciones, un pasado, y en ese replanteamiento se sitúa el arte de la época (9).

La pervivencia de retazos de templos y las desiertas calles de Tell-el-Amarna pregonan lo efímero del intento encaminado a lanzar la nave política por nuevas latitudes cuando se quieren quemar las etapas naturales acelerando la marcha. Los desvencijados edificios amarnianos, encofrados por el dolor del fracaso, explican la lección política de los virajes forzados. El giro para ser sólido precisa previa maduración y renovación ideológica de la masa.

(8) F. CHUECA GOITIA: *Breve historia del urbanismo*, Madrid, 1970, Alianza Editorial, pág. 45. Dice textualmente: «Más importante es la ciudad de Tell-el-Amarna, fundada por Amenofis IV (1369-1354), el famoso faraón que impuso el culto solar. Presenta también un trazado rectilíneo y casas acomodadas construidas en piedra. De todas maneras, las ciudades regulares debían de ser una excepción circunscrita a aquellas construidas *ex novo*» (pág. 45).

(9) A. HAUSER: «Se eligen nuevos motivos, se buscan nuevos tipos, se fomenta la representación de nuevas y desacostumbradas situaciones, se pretende describir una íntima vida espiritual, individual, e incluso más que esto: se aspira a llevar a los retratos una tensión espiritual, una creciente delicadeza del sentido y una animación nerviosa, casi anormal». Cfr. *Historia social de la Literatura y el Arte*, Madrid, 1969, Guadarrama, I, pág. 68.

El éxodo rápido y masivo de Tell-el-Amarna, después de fallecer su fundador, habla de la ineficacia real por haber descendido la revolución de la copa, del árbol, a las raíces, bajada vertical anormal.

En el nuevo Imperio, dinastía XIX, Ramsés II, el Grande, perfora la montaña para convertir su corazón en el grandioso santuario rupestre de Abu Simbel. Al Rey lo representan los cuatro gigantescos colosos, enormes alto-relieves nacidos y cosidos a la roca. Arquitectónicamente parece como si quisieran exponer la página cívica de la ósmosis «política-religión». El templo excavado en la caliza representa una novedad dentro de la línea tradicional. Lo descomunal de sus proporciones revela el gusto por lo grandioso y por cuanto se refiera al esfuerzo titánico. Abu-Simbel puede valorarse de lección política de altas aspiraciones. El reinado de Ramsés II pasó a la historia como la última época dorada del poderío egipcio. El prurito ególatra le condujo a utilizar, por papel, los muros de los templos de Karnak, Luxor y Abydos, donde redactó el famoso poema de Pentaur, narración de los hechos más prominentes de los cinco primeros años de su reinado. El monumentalismo que preside la creación artística de este período bien pudiera juzgarse de subterfugio político para enmascarar victorias muy discutibles, como la lograda —según fuentes egipcias— sobre los hititas.

En resumen: los faraones se apoyan en la religión para conservar el poder y utilizan el arte como expresión externa de su ideología política.

ISRAEL

Las Historias del Arte suelen dedicar escasa extensión al tema hebreo. En concreto se reducen a la exposición de la arquitectura del templo de Jerusalén, en cuya construcción admiten la influencia fenicia. Y rápidamente cierran el corto epígrafe.

De la misma forma, el tan pregonado período de oro de David-Salomón anda muy lejos de poder tutearse con los gigantescos imperios vecinos de Mesopotamia y Egipto. Auzou, rememora que la máxima longitud alcanzada por la nación judía «apenas igualaba en extensión a Normandía» (10).

Salomón, co-regente breve tiempo con su padre, Monarca mítico por la sabiduría y riqueza, era alérgico a la guerra. Sin embargo, políticamente centró el reino en el triple monopolio de poder, económico y religioso. A la absorción juntó la apertura al exterior, fue un internacionalista, línea seguida más tarde por los profetas Isaías y Jeremías.

(10) G. AUZOU: *La tradición bíblica*, Madrid, 1961, Fax, pág. 119, nota 9.

El monopolio religioso queda simbolizado por el templo de Jerusalén. La edad dorada, de apogeo, de un pueblo semita exigía levantar un santuario nacional al propio dios, la construcción de un gran palacio para el Monarca y poseer harán cuantioso. Salomón llevó a cabo las tres cosas.

Las fuentes informativas sobre la edificación del templo hiero solimitano son el libro de los Reyes y las Crónicas (11), a través de las mismas conocemos detalles relativos a la construcción del palacio del Rey, llamado «Bosque del Líbano». La mayor proporción de medidas de la casa real revela la psicología semítica, que consideraba al templo como capilla real de palacio. «El templo —dice Fraine— estaba destinado a dos cosas: en primer lugar, era un santuario dinástico, una capilla real, cuyo sacerdote ("el sacerdote principal") debía su nombramiento al Rey y formaba parte de su Consejo» (12).

El templo de Jerusalén expresa, con sus piedras, una corriente de pensamiento político y una ejecutoria. La apertura al exterior o internacionalismo viene manifestada por las trazas de su estilo inspirado en patrones fenicios y egipcios (13) y por los cualificados obreros extranjeros que lo realizaron. Es signo de monopolio religioso porque tras su inauguración quedó decretado el cierre de los viejos santuarios hebreos, ancestrales centros de peregrinación, arraigados profundamente en la piedad popular. La decisión fue mal acogida por los auténticos yavistas. La medida, contraproducente, desencadenó aversión hacia el templo de Jerusalén. Hasta después de la cautividad de Babilonia no será, el templo, aceptado de pleno corazón por el pueblo. Tras el exilio, entonces, subirá a la categoría de símbolo de la unidad nacional borrando la división, político-religiosa, provocada en el momento de su nacimiento. El profeta Ezequiel, en el destierro, trata en visión de la futura planificación urbanística de las tribus, tomando como eje y centro del templo. El segundo santuario hierosolimitano, visitado por Jesucristo, ya no era índice de monopolio político, porque el constructor no fue uno sólo (Salomón), sino que se levantó con la colaboración de todos y la ayuda de Darío. El segundo templo representa más bien la unidad nacional y el espíritu de tolerancia religiosa que tanto caracterizó al Gobierno del aqueménida Darío. El primero está en la línea de los absolutismos, y el segundo en la de las democracias.

Salomón quiso afianzar la hegemonía de la casa real de David sobre el resto de las tribus, y, especialmente, sobre la casa de Saúl, con la colaboración

(11) Cfr. 1, Reyes, c. 6 y 7; 2, Crónicas, c. 1 al 4.

(12) J. DE FRAINE: *Atlas histórico y cultural de la Biblia*, Madrid, 1962, Taurus, página 129.

(13) J. DE FRAINE: «Edificado por un arquitecto tirio según un modelo corriente en Siria y Palestina», o. c., pág. 120.

de la arquitectura religiosa. Los hechos posteriores mostraron lo frágil de su monopolio centralista y cómo la separación cultural alimentó el cisma político. La fidelidad o infidelidad a Yavé dependerá de la práctica del culto en Jerusalén o en los santuarios, de ahí, la diferenciación religiosa entre Monarcas judíos e israelitas. El templo encarnaba la división a causa de representar la primacía de los privilegios de Judá con menoscabo de las otras tribus.

Los profetas anteriores al cautiverio denuncian las prácticas idolátricas de los santuarios, añosos, de Betel, Guilgal, Berseba..., centrando su quehacer pastoral en el retorno nacional al joven templo edificado en la antigua Jebus. En esa labor propurificación del yavismo, intuimos, oculta, otra de cariz político: la centralización de la liturgia en Jerusalén como condición esencial del monopolio político en mano de los Reyes del sur (Judá) (14).

El templo como expresión arquitectónica del absolutismo salomónico adquiere tintas de mayor relieve a causa de la inexistencia de una escultura y pintura reales en el judaísmo. Hasta el siglo III de la era cristiana, e imitando la moda surgida en tiempo de los emperadores Severos, los hebreos no comenzaron a pintar las paredes con figuras humanas. Actualmente, la muestra más antigua conocida son los murales de la sinagoga de Dura-Europos, ciudad ubicada junto al Eufrates. El ejecutor anónimo de aquellos frescos plasmó en los entrepaños diversos temas bíblicos (15).

Una vez más encontramos involucradas arquitectura-política-religión. A pesar del esencial espíritu teológico anidado por el pueblo judío dentro de los más recóndito de su ser desde el alborear con el patriarca Abraham, no queda indemne de las convergencias humanas.

Resumiendo. Dos pueblos vecinos, Egipto e Israel, utilizan el arte como expresión del pensamiento político. ¿La prolongada estancia de los jacobitas, pastores nómadas, en Egipto arrojó en la conciencia de aquel pueblo —sin hacer— la semilla de emplear el arte como vehículo de una política? Parece probable dada su tendencia de asimilación de gustos y prácticas extranjeras, díganlo si no las repetidas llamadas de alerta de los profetas del anteexilio para evitar la contaminación. La tendencia salomónica de usar la arquitectura a

(14) Amós, 5,5.

(15) Prohibiciones bíblicas referentes a las imágenes. El *Exodo* enumera diversas: unas se refieren a la fabricación de imágenes, ídolos de oro y plata (págs. 20, 23); otras, a las fundidas (págs. 34, 17); el *Deuteronomio* es más extenso, vetando las imágenes de todo lo que está arriba en el cielo o abajo en la tierra o en el agua o debajo de la tierra y que pudiera provocar celos a Yavé (págs. 5, 8 y sigs.), cfr. HAAG-AUSEJO: *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, 1963, Herder, pág. 891. Todas las reacciones de Yavé están descritas con intenso antropomorfismo.

modo de pregonero político, trasluce, además, huellas de las costumbres de los Monarcas del Próximo Oriente.

En Egipto abundan la arquitectura y escultura como manual de política, es decir, la piedra hace más política que la letra. En Israel la letra predomina sobre la piedra. Mientras en el valle del Nilo carecemos de bibliografía copiosa, escrita sobre temas políticos, en Israel menudean. Obras de matiz político, son: *Josué, Samuel, Reyes, Crónicas, Daniel y Macabeos.*

JUAN CANTÓ RUBIO

