

# Fisuras de la Historia del Arte

Los retratos de El Fayum o «Mummy-portraits»

---

**Josefa Mora Sánchez y Asunción Jódar Miñarro [\*]**

Resumen. Este trabajo se centra en el estudio y análisis artístico e historiográfico de los retratos de El Fayum (*Mummy-portraits*), creados y desarrollados durante cuatro siglos. Se colocaban en la cabeza de las momias o de los sarcófagos egipcios (dependiendo de la zona y de la época). Todos han sido hallados en Egipto y, sus tumbas, responden a las características de los rituales funerarios egipcios. Los *Mummy-portraits* estaban enterrados rodeados de objetos, amuletos, jeroglíficos, etc. cuya función era la de ayudar al difunto en su viaje al Más Allá. Estos retratos responden, pictórica y grafológicamente, a la manera de pintar romana de tradición griega, como testimonian las obras de la cuenca vesubiana, con las que guardan una estrecha relación. Este fenómeno sin precedentes de sincretismo religioso y artístico ha sido marginado por la Historia del Arte y desconocido durante siglos. Con el expolio masivo de obras de arte en el siglo XIX, los retratos se dispersaron y su catalogación es hoy difícil. Valorar estas obras es esencial para conocer el legado artístico grecorromano y egipcio.

Palabras clave: Historia del Arte, retrato, momia, El Fayum, *Mummy-portrait*, Roma

Abstract. This research focuses on the study and analysis of artistic and historiographical Fayum Portraits (*Mummy-portraits*), created and developed over four centuries, were placed at the head of the mummies of Egyptian sarcophagi (depending on the area and of the time), have all been found in Egyptian tombs and respond to the characteristics of Egyptian funeral rituals. The *Mummy-portraits* were buried surrounded by objects, amulets, hieroglyphs, etc., whose function was to help the deceased on his journey to the Beyond. These portraits pictorially and graphologically respond like does old Roman painting of Greek tradition, as witness the paintings from the Vesuvian basin, with which they are closely related. This unprecedented phenomenon of religious syncretism and art has been marginalized by history of art and unknown for centuries. Its existence demonstrates the need for a shift in the development of art history, as proposed in this paper: understanding the work of art as a transitional object. During the nineteenth century portraits looting broke and is now cataloging difficult. Rate these works is essential to know the Greco-Roman artistic legacy.

Keywords: History of Art, portrait, El Fayum, *Mummy-portrait*, Rome

## Contexto histórico

En el año 30 d. C. Cleopatra VII se suicida y Egipto se convierte en una provincia romana de la que Alejandría será la capital a la vez que el faraón es reemplazado por la figura del prefecto. El Nilo continuó siendo, de esta manera y al igual que en los últimos años del reinado de Cleopatra, la despensa de Roma. Los territorios ptolemaicos fueron entonces ocupados por veteranos terratenientes, griegos macedonios, asiáticos, judíos, sirios, libaneses, etc., por lo que la economía, la vida social y la cultura se transforman en un crisol de sincretismo religioso en el que se mezclan cultos de toda índole. El momento cumbre de este cosmopolitismo coincide con la datación de los mejores retratos de El Fayum en el siglo II d. C.

Para comprender estos testimonios, hay que conocer la relación de estas obras singulares con la cultura del momento, una cultura que convivía con una estructura social muy jerarquizada en la que los egipcios quedaron relegados al último escalón de la pirámide social y económica, y se dedicaban a los trabajos manuales y al campo. En orden ascendente les seguían los judíos, empleados en la banca, el comercio y las actividades propias de los terratenientes; los griegos, concentrados en Alejandría, Naukratis, Ptolemais y Antinoopolis; y, por último, en la cima de la pirámide, estaban los romanos, ciudadanos de pleno derecho que no pagaban impuestos.

Los romanos, al estar en continuo contacto con la cultura y los rituales ancestrales egipcios, supieron y eligieron adaptarlos a su propia cotidianeidad, una realidad a su vez influenciada por la griega y la etrusca. En medio de todo este proceso de sincretismo religioso nació una respuesta artística: los retratos de El Fayum. Estas piezas, sin embargo, no han sido el testimonio de este fenómeno:

fueron enterradas al nacer para no ver la luz en siglos.

En los papiros de la época en la que muere Cleopatra VII encontrados podemos ya intuir el proceso de latinización que le esperaba a Egipto. Papiros que contienen textos en griego, egipcio, demótico, latín, hebreo y otras lenguas, que han sido preservados gracias a la sequedad de la tierra. Muchos de ellos se hallaron en las ciudades del El Fayum y, concretamente, en Oxyrhynchus. Los textos son tantos que su desciframiento está todavía en curso. La papirología, iniciada por Bernard Pyne Grenfell (1869-1926) y Arthur Surridge Hunt (1869-1926), es contemporánea al descubrimiento de los retratos, de manera que entre estos rostros silenciosos y los mensajes escritos se estableció una relación casi automática.

Además de los 58 volúmenes de la edición (inacabada) de los *Oxyrinchus Papyri*, disponemos también de los *Select Papyri*, publicados por Hunt y Edgar, así como del maravilloso libro de Naphtali Lewis, *La memoire des sables*, un retrato de la vida en Egipto bajo la dominación romana que se basa esencialmente en los testimonios directos de los referidos papiros y las ostraca [1].

## Contexto geográfico

El primer hallazgo tuvo lugar en 1887, cuando se buscaban antigüedades para su venta, adquiridas por Theodor Graf. Por petición de Gaston Maspero, entonces Director del Servicio de Antigüedades Egipcio, William M. Flinders Petrie organizó y llevó a cabo dos expediciones a El Fayum. Por consiguiente, los hallazgos aumentaron y, en 1961, había en setenta y siete museos y colecciones de cuatro continentes, ciento se-

tenta y ocho retratos de los primeros cuatro siglos de nuestra era.

Los hallazgos que nos ocupan reciben comúnmente la denominación de «retratos de El Fayum», sin embargo, aunque la mayor parte de ellos han sido encontrados en las ciudades más importantes de dicha zona de El Fayum (Hawara, Arsinoe y Er Rubayat), tal y como veremos más adelante, la práctica de dotar a las momias de retratos se extendía por todo Egipto, de ahí que los descubrimientos hayan tenido lugar a lo largo de la cuenca del Nilo. No obstante, algunas áreas de El Fayum fueron especialmente célebres en la tradición de los ritos funerarios, es el caso de Hawara, que cuenta con una pirámide, una necrópolis y un templo funerario así denominado El Gran Templo, construido por Amenemmes III (1842-1797 a. C). Este templo era conocido también con el nombre del Laberinto, por tener más de tres mil salas según Heródoto.

Ordenaron la construcción de un laberinto, que se halla algo al sur del lago Meris, aproximadamente a la altura de la ciudad que se llama Crocodrilópolis [2]; yo lo he visto personalmente y, desde luego, excede toda ponderación. En efecto, si se sacara la cuenta de las construcciones y obras de arte realizadas por los griegos, claramente se vería que han supuesto menos esfuerzo y costo que este laberinto; [...] Ya las pirámides eran, sin duda, superiores a toda ponderación y cada una de ellas equiparable a muchas y aun grandes obras griegas, pero la verdad es que el laberinto supera, incluso, a las pirámides. Tienen doce patios cubiertos, seis de ellos orientados hacia el norte y los otros seis hacia el sur, todos contiguos, cuyas puertas se abren unas frente a otras, y rodeados por un mismo muro exterior. Dentro hay una doble serie de estancias —unas subterráneas y otras en un primer piso sobre las anteriores—, en número de tres mil;

mil quinientas en cada nivel. [...] de las subterráneas, en cambio, tuvimos que informarnos verbalmente, pues los egipcios encargados de ellas no quisieron enseñárnoslas bajo ningún concepto, aduciendo que allí se encontraban las tumbas de los reyes que ordenaron el inicio de las obras de este laberinto y las de los cocodrilos sagrados. [...] pese a que este laberinto es así, todavía suscita mayor asombro el llamado lago Meris [...] la longitud de su perímetro es de tres mil seiscientos estadios, que suponen sesenta esquenos, una extensión igual a la de la costa del propio Egipto [3].

Como anécdota decir que el oficio de embalsamador era un oficio heredado y se contabilizan en Hawara más de diecisiete familias de sacerdotes y embalsamadores dedicadas al mismo tiempo a los rituales funerarios. De Er Rubayat (Kerke en la actualidad) procede el mayor número de retratos. Actualmente la necrópolis está situada junto a Medinet el Fayum. También se han encontrado retratos en Menfis (Saqqara), Antinoopolis, Ponópolis (Akhmin), el-Alamein, Marina, Bahariya, Tebas y El Hiba (Ankyronpolis).

## El retrato romano

En Roma, el retrato nació por la combinación y el diálogo entre los de tradición etrusca, el griego perteneciente al último helenismo y el modo del realismo romano plasmado en los *Imagines Maiorum*.

Entre los siglos II a. C. y I d. C. se produce un fenómeno decisivo para la conformación artística del retrato romano, y es la influencia del retrato griego sobre los patricios romanos. Estos hacían mascarillas de cera de sus difuntos, normalmente del *Pater familias*, mascarillas que se guardaban en un armario en el atrio de la casa. Con el tiempo, las

familias que conseguían perpetuar a través de generaciones sus bienes llegaban a reunir grandes colecciones de estos recordatorios tan singulares. A partir de estas mascarillas progresivamente se fueron haciendo positivos en cera que luego se rehacían en arcilla policromada o bronce. Los retratos pasaron de ser solo bustos (de la cabeza y el cuello del difunto) a convertirse en retratos de media figura, de cuerpo entero sedente o a caballo.

El motivo que dio lugar al nacimiento y perpetuación de esta tradición era la necesidad de conservar el recuerdo del difunto, ya fuese para no olvidar sus virtudes, ya sus logros militares, políticos o económicos. Sin embargo, detrás de estos motivos se esconde otra razón mucho más poderosa: la de ser acompañado durante el duelo. Solo algo que provenga del difunto y sea origen del sufrimiento puede aportar consuelo en el camino de la aceptación de la muerte.

Algunos testimonios de la época informan de la costumbre romana de los *Imagines Maiorum*. Polibio (210-120 a. C.) describe tales rituales funerarios:

Cuando muere en Roma algún personaje de consideración, condúcese a los *Rostra*, el Foro, donde se le expone en público, por lo general erguido, rara vez echado. En medio de un gran concurso sube a la tribuna su hijo (si ha dejado alguno en edad apropiada y se halla allí presente) o, cuando no, un pariente, y hace el panegírico del difunto, de sus virtudes y acciones gloriosas de su vida... Efectuado el sepelio y hechos los ritos de precepto, se coloca en el lugar más patente de la casa, metida en un armario de madera, la imagen del difunto. La figura es una máscara del rostro, hecha de tal modo que su parecido es extraordinario, tanto en su modelado como en su aspecto general. En las funciones públicas, estas imágenes se suelen descubrir y adornar con esmero. Cuando fallece otro miembro ilustre de la familia,

se sacan para que formen parte del cortejo fúnebre; son llevadas por personas que se asemejan tanto en estatura como en figura al que representan (...) [4].

Cayo Plinio el Viejo (23-79 d. C.), en su *Historia Natural*, afirma que la costumbre de hacer mascarillas de cera a los difuntos la inició Lisistratos, hermano de Lisipo, hacia el año 300 a. C.

El choque frontal de las tradiciones griega, romana y egipcia tuvo como resultado algunas espectaculares creaciones como son las de El Fayum. Pues el realismo del retrato romano no hizo concesiones en el diálogo que tiene lugar en estos sarcófagos. La contemporaneidad de culturas tan dispares como la romana y la egipcia es un acontecimiento tan singular como asombroso, la existencia de los sarcófagos-retratos-momias un milagro que nos permite ser testigos en su contemplación de una realidad poco explorada. Gracias a las «instantáneas faciales» que se conservan tenemos constancia de ella, así como gracias a los textos de los antiguos historiadores griegos y romanos. Por suerte, esta realidad podemos también constatarla a través del estudio de las pinturas murales de las que fueron las ciudades romanas de la cuenca vesubiana: Pompeya, Herculano, Oplontis y Estabias. Tras la desaparición de la pintura etrusca, la romana siguió su propia evolución, y prueba de ello son estas obras murales vesubianas. Plinio hace referencia también a ellas a través de sus escritos y nos habla, por ejemplo, de la pintora Iaia o Laia, de Kyzikos, especializada en retratos femeninos, que trabajó en Roma y en Nápoles en la primera mitad del siglo I a. C.:

Pintaba con técnica rápida y desenfadada (*nec ullius velocior in pictura manu fuit*) y a precios más altos que los de otros dos famosos pintores de su tiempo, Sopolis y Diony-



Figura 1. *Venus navegando sobre una concha y amorcillos*. Fresco. Casa de Venus. Pompeya. Cuarto estilo. Archivo personal.

sios, griegos también, cuyos retratos llenaron las pinacotecas privadas [5].

Otro pintor del que han dejado constancia algunos escritores fue Arelio, especializado en representar a los retratados como figuras mitológicas. Sabemos que trabajó en Roma a finales del siglo I a. C.

Por otra parte, los egipcios utilizaban para sus composiciones pictóricas y escultóricas un sistema de retícula que hacía que su arte fuese compositivamente inmutable. Los romanos sin embargo no usaban tales retículas para la elaboración de sus retratos pues el realismo perseguido en los mismos hacía necesario un procedimiento de trabajo totalmente opuesto que fuese capaz de reproducir los rasgos faciales, tan asimétricos como diferentes entre una persona y otra.

Dicho esto, es de suponer que los problemas en el diálogo artístico que se estableció en la elaboración de los retratos de El Fayum no era solo una dificultad compositiva sino también estética. Este diálogo estético reflejado en la parte compositiva es prácticamente

nulo, y se limitaron a establecer espacios bien diferenciados de trabajo para un estilo y otro; así, la parte del rostro seguía principios de disposición estrictamente grecorromanos mientras en la parte que

ocupaba el sarcófago tenían cabida los complejos y abigarrados programas decorativos egipcios que hacían referencia al *Libro de los Muertos* o al Juicio de Osiris, parte en la que es obvio que se seguían los principios geométricos egipcios. Incluso, cuando comenzaron a introducir elementos nuevos, fruto del sincretismo religioso que estaba teniendo lugar en toda la cuenca del Nilo, estos elementos seguían unos principios de representación u otros dependiendo de la parte del sarcófago en la que se encontraban.

En resumen, componían piezas en las que cada estilo tenía su lugar pero fueron incapaces o se negaron a establecer unos principios comunes compositivos y estéticos para ambos. De esta forma, la confrontación en la manera de entender el espacio entre el geometrismo egipcio y el realismo-naturalismo grecorromano, se pone de manifiesto de manera radical y casi violenta (véase Figura 1).

En los sudarios que se han encontrado, en los que se reproducen escenas más elaboradas donde aparecen varias figuras, este conflicto entre el geometrismo egipcio propiciado por el sistema de retículas y el realismo grecorromano es todavía más espectacular, dando como resultado unas magníficas

composiciones cercanas, podríamos intuir, a los principios estéticos desarrollados durante el siglo XX con las primeras vanguardias (véase Figura 2).

## La pintura grecorromana

Irene Bragantino, profesora en el Instituto Universitario Orientale de Nápoles, sostiene en una conferencia de veinticinco de noviembre del año 2000 que, en el período comprendido entre finales de la República y

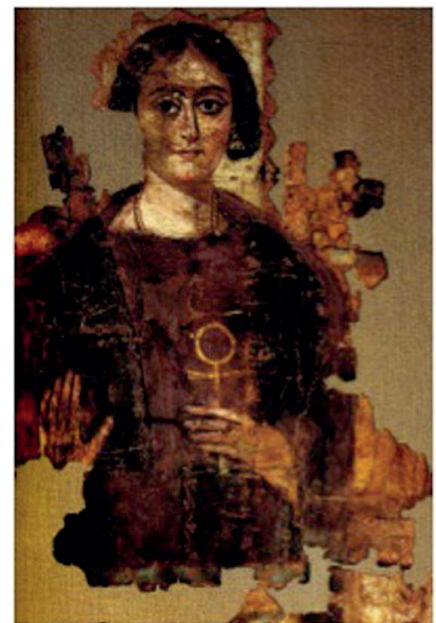


Figura 2. *Mujer con cruz ansada*. Sudario. Siglo III d. C. Museo del Louvre. Archivo personal.

el fin del Imperio, la pintura romana no sufre cambios, es decir, que se vuelve un estilo inmutable en cuanto a los aspectos formales. Esta afirmación nos da una idea de la permanencia de los retratos de El Fayum, que no ofrece modificaciones significativas en cuanto a su función y finalidad, aunque sí pictóricas y grafológicas, durante cuatro si-

glos. Esta inmutabilidad, el parecido con las pinturas romanas que se hacían en Roma y las que se hacían, por ejemplo, en Cartago, proviene de la importancia que en el momento se le atribuía a la decoración de la casa como vehículo para destacar la pertenencia a una clase social y a un estilo de vida particular.

Gracias a las pinturas vesubianas sabemos que los murales y mosaicos eran trabajos que se realizaban contando con la participación de varias personas con diferentes habilidades. Cada mosaico y cada mural manifestaba una función social muy clara: si la pintura estaba en un lupanar, las imágenes debían incitar el erotismo; si la pintura estaba en la casa de un político, este debía representarse como una persona emprendedora, ya fuese porque apareciese contratando obras públicas o en un banquete celebrando alguna victoria.

La casa pompeyana de los *Amantes Castos*, por ejemplo, nos permite capturar las distintas fases del procedimiento pictórico. Algunas partes de sus frescos están terminadas y otras no, de lo que se deduce que intervenían diferentes personas: algunas preparaban la pared, otras hacían los fondos y los más profesionales pintaban las escenas y los detalles.

A las zonas rurales llegaban profesionales de Roma, contratados individual y específicamente para la decoración de las casas de los más acomodados, que trabajaban junto a los artesanos locales. Este fenómeno es típico de los primeros tiempos de la época imperial.

En Grecia, la decoración parietal se desarrollaba de forma independiente, menos sujeta al estilo impuesto por el Imperio y las convenciones sociales. Pero en Roma, donde la movilidad social seguía siendo muy elevada, tal decoración de la casa era decisiva para ascender en la vida pública y comercial.

Este fenómeno de la decoración parietal de las casas romanas provinciales, sostenido por los artistas venidos de Roma y que junto con los artistas locales contribuyeron a forjar las características de un estilo inmutable e imperial a lo largo de varios siglos, es una afirmación apoyada, entre otras cosas, por los últimos descubrimientos que se han hecho durante las excavaciones del Foro Augusto (Mérida).

## La encáustica

La cera en Egipto se obtenía solamente de las colmenas de las abejas. La organización jerárquica de las abejas, su laboriosidad y el cuidado de sus huevos y larvas fue, tradicionalmente, un ejemplo entre las gentes del Nilo.

En el mundo grecorromano, las abejas simbolizaban la castidad, la laboriosidad y la esperanza, y el arte de la miel y la cera se le atribuía a Aristeo, hijo de Apolo y Cirene. Se arrogaban a la cera, según su color, diferentes cualidades mágico-religiosas positivas y negativas. También se utilizaba para la elaboración de ungüentos con los que atraer al ser amado.

Debido a sus cualidades moldeables, se hacían esculturas de seres informes, animales y humanos que se podían fundir fácilmente para «renacer después en una nueva forma», proceso mediante el cual, para los egipcios, suponía se adquirían propiedades del ser creador. A través de rituales mágicos, en los que la cera como material era la protagonista, se creaban amuletos, se moldeaban figuras de diferentes divinidades o se reproducían, a pequeña escala, esculturas-retrato de personas a las que se quería perjudicar, es decir, estas figuritas

funcionaban como parte de una especie de rituales vudú que, después de la ceremonia, se destruían lanzándolas al fuego o se derretían poniéndolas al sol, sellando así un deseo secreto e infinito. La misma cera a la que atribuían capacidades esotéricas, tenía un importante papel en la momificación y en los rituales de embalsamamiento. Solía utilizarse para cubrir la boca y la nariz. Otro de los usos que le daban era la impermeabilización de materiales de construcción y vasijas. Para cerrar heridas y en cosmética, para cubrir tablillas de madera en las que se escribían o se dibujaba con punzón metálico y, por supuesto, jugó un papel fundamental en la elaboración de los retratos de El Fayum.

Y una vez más la mitología nos da pistas para entender todas las atribuciones que les daban a este material atemporal. Avanzar, retroceder... antes que Pigmalión estaba Laodamia, que dormía con un hombre de cera hecho a imagen de quien amaba, su Romeo. Él no era una mera estatua: sí existió, pero había muerto. Hay dos versiones del fin de Laodamia. Una es la que relata como Apolo concede tres horas juntos a los esposos; después retornará de nuevo al difunto a su lugar en los infiernos. Cuando acaba el tiempo y el esposo debe marchar de nuevo, Laodamia no lo soporta y decide acompañarlo para no separarse más de él:

En la segunda versión el difunto no reaparece, ni siquiera por unas horas; el viaje al Averno lo hará la esposa sola: el padre de Laodamia la sorprende durmiendo con su estatuilla de cera, con su hechizo, y arroja el fetiche al fuego. Ella muere de pena; en algunas versiones ella misma se arroja al fuego, detrás de la figurilla.

Este mito tiembla un poco: Laodamia no pide que su estatuilla se encarne (como es el caso del escultor idólatra). Sabe que es un sustituto, y no parece que ella deje de ver en el hechizo, la

superficie del fetiche. Así, la figurilla de cera es una sugestión: sabe que no hay nadie [6].

La cera por sus cualidades táctiles y visuales da la sensación de que es capaz de preservar el calor humano. La poética visual que establece tenga quizás que ver con la obra de Joseph Beuys (1921-1983). La grasa es el corazón de la plástica de Beuys como imperio del calor y la energía. La grasa, en sí misma amorfa, sólo puede ser formalizada de manera temporal, provisional. La temperatura, el calor y el frío, le restituyen sus poderes metamórficos. La cera de los retratos ha traído hasta nosotros, inmersa en una ritualidad obsoleta, la calidez de las miradas vivas del Egipto de entonces. Esta ritualidad, sin embargo, por su naturaleza funeraria no estaba exenta del sentimiento de pérdida y de una etapa de duelo que en todas las culturas se ha experimentado con la pérdida de un ser querido, un vacío que ningún principio moral o religioso ha sabido aminorar.

El presagio, a priori, de cualquier estudio que se comience sobre la cultura egipcia antigua es que era una sociedad dedicada a la muerte; cabe suponer, por lo tanto, que si durante toda su vida planeaban y edificaban su tumba, e invertían todas sus riquezas en el pago de arquitectos y artesanos que la construyesen, invertían a la vez gran cantidad de tiempo en reflexionar acerca de la muerte, el destino último del ser y aceptarlo si este tenía lugar inesperadamente. Pero no era así, y cito por ello a Heródoto, el historiador que recogió para nosotros las experiencias que tuvo junto al pueblo egipcio:

Por cierto que en los festines que celebran los egipcios ricos, cuando terminan de comer, un hombre hace circular por la estancia, en un féretro, un cadáver de madera, pintado y tallado en una imitación perfecta y que, en total, mide aproximadamente uno o dos codos; y, al tiempo que lo muestra a cada uno de los

comensales, dice: Míralo y luego bebe y diviértete, pues cuando mueras serás como él. Eso es lo que hacen durante los banquetes [7].

Volviendo a la praxis, sin abandonar las referencias a los testigos antiguos y directos, decir que las técnicas utilizadas por los pintores eran dos, la encáustica y el temple. Desde hace tiempo se discute la forma de aplicación de la encáustica en estos retratos. La tradición egipcia de esta técnica parece inexistente pero la griega está más acreditada. Plinio el Viejo, por ejemplo, la nombra en sus tratados:

La cera púnica, a base de cera de abeja, podía ser aplicada en caliente o en frío, mezclada con pigmentos, con la ayuda de una herramienta dura, el cauterium, o de un pincel vegetal. [...] Por lo que atañe al temple, prácticamente no es diferente de la técnica moderna conocida con este nombre. [...] Los colores exitían en forma de pequeños panes o «salmones». Plinio elabora en su *Historia natural* un catálogo impresionante de los pigmentos de todas las procedencias disponibles en su tiempo, pero es poco probable que los pintores de El Fayum hubiesen podido utilizar una tan grande —y además costosa— cantidad de colores. Según E. Doxiadis, que trata particularmente esta cuestión, la paleta utilizada era incluso muy restringida, fundada en una base de cuatro colores —el blanco, el negro, el ocre y el rojo tierra— a los cuales se añadían colores suplementarios, utilizados sobre todo para vestiduras y ornamentos. Entre estos colores hay que destacar el oro, [...] parece haber tenido en algunos casos una función ritual ligada a su carácter imperecedero [...] En conjunto, el colorido de los retratos pintados a la encáustica era más brillante, más luminoso que el de los retratos realizados al temple [...] madera, lino, pigmentos de origen mineral, cera de abeja, agua de

mar, clara de huevo, conchas para mezclar los colores, útiles muy simples, yeso: tierra, agua, fuego y aire [...] sin duda rápidamente ejecutado [8].

El hecho de que la mayoría de los retratos se nos muestren separados de la momia y/o del sarcófago a los que pertenecían contribuye no poco al automatismo que nos los hace considerar como cuadros de pleno derecho [9].

## La problemática en la datación de los retratos

«Cuando M. Gayet [10] penetró en las tumbas, los difuntos parecían haber apartado su mortaja para saludar al arqueólogo» [11]. Tiempo antes, en marzo de 1888, el citado Sir William M. Flinders Petrie (1853-1942) encuentra: «[...] un inmenso cementerio de tiempo romano con cámaras mortuorias de ladrillo, conteniendo todavía los cuerpos de sus dueños [...]», la emoción le envolvió cuando vio el primer retrato «de una niña maravillosamente dibujada, en tintes grises suaves» [12]. Los rostros debían ser idénticos a su dueño para ofrecerle en el más allá un rostro, su rostro.

Sir W. M. Flinders Petrie elaboró un controvertido método de datación de estos retratos basado en los peinados femeninos y en la presencia (o no) de barba de los hombres, en relación directa con la estatuaria romana conocida, junto con la decoración de las momias y las joyas, llegando a concluir que los primeros retratos femeninos son pintados durante el mandato de Tiberio (14-37 d. C.) y, según dicha aportación, los últimos retratos femeninos se corresponderían el estilo de peinado de las emperatrices de los Severos. «El peinado masculino más común desde el

siglo II era el de estilo militar y permanecerá hasta tiempos de Caracalla y Geta (principios del siglo III) [13].»

Los retratos más antiguos que se conservan de estas características son del siglo I d. C. y los más recientes son del siglo IV d. C., por lo tanto, podemos decir que ha habido cuatrocientos años de retratos, muchos de los cuales están aún por descubrir. La amplitud cronológica de estas obras y el desinterés por parte de arqueólogos y autoridades durante años ha impedido que a día de hoy se pueda elaborar con exactitud un corpus que integre la evolución y características de las pinturas según las zonas y épocas. Sabemos por ejemplo que la manera más común de las momias con rostros naturalizados de la zona de Hawara es con telas y formando rombos en los que se incrustaban pequeñas tachuelas doradas.

Una característica habitual es el contraste entre la posición en tres cuartos de la cabeza (girando ligeramente hacia un lado) y la frontalidad de los pies de la momia.

## Conclusiones

Esta consideración es cierta, si bien no podemos olvidar que los retratos no pueden desprenderse de su cuerpo para estudiarlos, porque puede ser que entonces perdiesen su consistencia, y aunque seguirían siendo un testimonio único, no sabríamos como valorarlos, analizarlos o catalogarlos (véase Figura 3).

De entre los retratos de El Fayum conocidos, unos han sido hallados sobre sarcófagos, algunos sueltos, en fragmentos, inconclusos, y otros sobre momias, constituyendo este uno

de los tipos de momificación menos frecuente. Dicho tipo de momificación rodea el cuerpo inerte, embalsamado, con vendas, para después adornarlas con tachuelas doradas que dan como resultado una especie de entramado que recuerda a la estética bizantina. Este tipo del que hablamos, poco común y más cercano a Roma que a Egipto, es frecuente en los retratos de El Fayum de la última época, entre los siglos III y IV d. C. Los



Figura 3. *La Europea*. Antinoé, siglo II d. C. Encaústica. París. Museo del Louvre. Archivo personal.

colocados sobre sarcófagos egipcios rígidos, que contenían momias embalsamadas y después vendadas, con inscripciones y pasajes del *Libro de los Muertos* (entre otros), pertenecen a los siglos I y II d. C. principalmente (véase Figura 4).

Hemos podido constatar, pues, algunas diferencias entre los retratos de una época y otra, aunque estas diferencias estilísticas, pictóricas y grafológicas no se cumplen de manera estricta y deben ser estudiadas con mucho más rigor. Empezaremos por los retratos de los siglos I y II d. C.:

- Son retratos naturalistas: no buscan una expresión hecha, no son pretenciosos en el sentido del retrato romano tradicional que ofrecía una imagen acorde a como se quería ser recordado. Las expresiones de los retratos de El Fayum están sin descodificar, son retratos espirituales.
- De pincelada suelta: pictóricamente son el precedente de la pintura renacentista. Podemos pensar que debido a los acontecimientos y el curso de la historia, la evolución de estos retratos quedó mutilada con la aprobación del Edicto de Milán y el cambio de mentalidad y la cultura bizantina, y que no será hasta el Renacimiento cuando los retratos «vuelvan a entregar algo del alma del

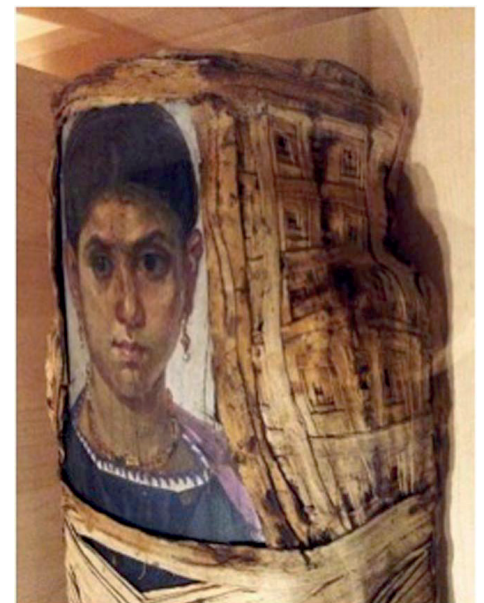


Figura 4. *Momia y retrato de Eudaimonis*. Antinoé, siglo II d. C. Vendas de lino y encaústica. París. Museo del Louvre. Archivo personal.

- retratado al espectador», sin función didáctica o proselitista.
- Frontales todos ellos por necesidad, ya que estaban destinados a una colocación determinada; si bien en algunos la mirada en lugar de dirigirse al frente se dirige hacia un lado, quizás escapando a la contemplación del espectador, seguro del destino del difunto al que ahora observa.
  - El dibujo es libre, sin reglas ni leyes estilísticas, responde únicamente a la función de ser fiel a la imagen del rostro del difunto, pero simulando que estaba vivo: los trazos son sueltos y resolutivos, buscando la expresión máxima de la línea o de la pincelada.
  - Intento de corporeidad: queda patente a través del trabajo del claroscuro por la integración aun dentro de su bidimensionalidad en la tridimensionalidad del sarcófago o de la momia en la que van colocados.
  - Se tiene en cuenta la atmósfera: podrían ser en este sentido el precedente del *sfumatto* de Da Vinci.

A medida que estos retratos se desarrollan, hacia principios del siglo III d. C. presentan algunos cambios que llegan a su máxima expresión en el siglo IV d. C.:

- Se vuelven hieráticos, rígidos: siguen siendo retratos frontales pero el atisbo de movimiento que tenían los anteriores desaparece.
- Ya no parecen retratos sino que ahora son máscaras: pierden su singularidad para convertirse en imágenes tipificadas.

- Los ojos son almendrados: ya no reflejan una mirada única propia de cada persona sino que se representan simbólicamente, se adopta una solución válida para todos los rostros.
- La pincelada cambia, se hace menos suelta: se vuelve minuciosa, en pequeños trazos con diferente separación unos de otros dependiendo de la textura que se quiera imitar; en ocasiones se aplica en rayitas sustituyendo la dirección de la pincelada cuando se modifica el color.
- La pincelada compone y descompone las gamas cromáticas como en los mosaicos bizantinos.
- Pierden corporeidad, se vuelven planos: no se integran en el cuerpo en el que van colocados, se yuxtaponen.

La cuestión fundamental que creo que para nosotros, desde la contemporaneidad, plantean los retratos es que se basa en la mimesis (de *mimēsthai*), que hace referencia a la simulación, al intento de representar la presencia de manera lo más efectiva posible de un ausente; en resumen, la mimesis de estos retratos es eficaz y funciona posiblemente por varias razones:

- Nos permiten tener la sensación de estar viendo a un vivo, de estar participando de un lugar, una cultura ausente, si no muerta, sin la necesidad de que ese trabajo de mimesis ocurra en nuestra mente; nos viene dado, algo parecido a lo que ocurre en las ruinas de Pompeya, Herculano y toda la zona vesubiana: no tenemos que imaginar, vemos.
- Esa mirada directa no es decepcionante sino que fascina. Fascina, porque vemos

algo y a la misma vez no vemos todo, vemos a través de un velo que vuelve todo misterio, sensualidad, fascinación, erotismo estético (si se permite la expresión), curiosidad y lo más doloroso: insatisfacción de nuestro deseo por conocer, por estar en otro tiempo-lugar.

- Esta mimesis funciona para nosotros, porque no existen otros testimonios en los que la mirada se vuelve viva. Son fotografías de veinte siglos de antigüedad, imágenes codificadas en nuestro mismo registro, con nuestro mismo idioma.
- Son precedentes de la pintura bizantina y renacentista, necesarias para entender todo lo que vino después de su creación y porqué. Esta necesidad es intuitiva pero imprescindible por otro lado.

La ausencia es así la característica fundamental del estatuto de la imagen tal como se desarrolla en el imaginario occidental: emplear imágenes, representar, imitar, no consiste en hacer acto de presencia, dotar de derecho a la presencia en acto, es, al contrario, imitar la presencia, hacer como si lo ausente estuviese allí [14].

Los retratos de El Fayum no son simbólicos o genéricos, cada uno es único y en su singularidad tienen un denominador común y es el de su función. Se hicieron para ser enterrados, para acompañar al difunto en su viaje al Más Allá, un viaje que tal vez con el paso del tiempo quedó difuminado como necesidad espiritual para convertirse en tradición viciada por el peso de la historia.

## Bibliografía

AA VV. *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur.* Hirmer. Múnich, 2010.



AA VV. *El arte de Pompeya*. Blume. Barcelona, 2010.

AA VV. *Jeunesse de la Beauté. Albori della bellezza*. Albores de la belleza. Ars Latina. París, 1995.

AA VV. *Los misterios del gineceo*. Akal. Madrid, 2003.

AA VV. Pompei. *La pittura*. Giunti nº 191. Florencia-Milán, 2003.

BAILLY, Jean Christophe. *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. Akal. Madrid, 2001.

BARAÑANO, Kosme de. *Los retratos de Al Fayum*. Ayuntamiento de Bilbao. Periódico Municipal Nº 137. Bilbao, 2000.

COBO GUTIÉRREZ, Miguel Felipe. *Significación y técnica de la encaústica en frío. De los retratos de El Fayum a una práctica pictórica contemporánea*. Tesis Doctoral. Universidad País Vasco. Facultad de Bellas Artes. Dpto. de Pintura. Bilbao, 2011.

EUPHROSYNE, Doxiadis. El misterio de los retratos de El Fayum. *La aventura de la Historia* nº 3.

*The mysterius Fayum Portraits: faces from ancient Egypt*. Herry N. Abrams. New York, 1995.

FIERZ-DAVID, Linda. *La villa de los misterios de Pompeya*. Atalanta. Girona, 2005.

FLINDERS PETRIE, Williams Matthew. *Hawara, Biahmu and Arsinoe*. Londres, 1889.

*Roman Portraits and Memphis IV*. Londres, 1911.

*The Hawara Portfolio: Paintings of the Roman Age*. Londres, 1913.

## Notas

[\*] Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada.

Contacto con la autora: pepamorasanchez@gmail.com

[1] Antes de la proclamación del Edicto de Milán en el año 313 d. C., el sincretismo religioso ritualista de

Egipto había llegado a su cenit. Las persecuciones cristianas de Diocleciano en el año 284 de nuestra era y las de Decius, durante el primer tercio del siglo III, favorecieron la proliferación y continuación de la elaboración de estas pinturas, que además formaban ya una parte inseparable de los enterramientos romanos de la época, unidos por un lado a la tradición del retrato romano y, por otro, a la tradición de los ritos de embalsamamiento y momificación egipcios.

[2] También conocida como Arsinoe.

[3] HERÓDOTO (2011): *Los egipcios*. Madrid, Gredos. Trad. Carlos Schrader. pp. 93-95.

[4] COBO GUTIÉRREZ, Miguel Felipe (2011): *Significación y técnica de la encaústica en frío. De los retratos de El Fayum a una práctica pictórica contemporánea*. Tesis Doctoral. Univ. País Vasco. Facultad BB AA. Dpto. Pintura. Bilbao. p. 170.

[5] COBO GUTIÉRREZ, Miguel Felipe; Op. cit., p. 174.

[6] DIAZ FRUTOS, Elena (2010): *Imágenes exactas o cuatro ensayos para una escritura mirable*. Granada, inédito.

[7] HERÓDOTO (2010): *Los egipcios*. Madrid, Gredos. Trad. Carlos Schrader. p. 54.

[8] BAILLY, Jean Christophe (2001): *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*. Madrid, Akal. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. pp. 30-35.

[9] BAILLY, Jean Christophe; Op. cit. p. 127.

[10] Albert Gayet (1856-1916).

[11] BAILLY, Jean Christophe; Op. cit. p. 128.

[12] BAILLY, Jean Christophe; Op. cit., p. 129.

[13] EUPHROSYNE, Doxiadis: El misterio de los retratos de El Fayum. *La aventura de la Historia* nº 3. p. 61.

[14] BAILLY, Jean Christophe; Op. cit. p. 80.