

Las casas del alma

Maquetas arquitectónicas
de la antigüedad



1

Arquíthemas



LAS CASAS DEL ALMA

MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS
DE LA ANTIGÜEDAD (5500 A.C./300 D.C.)

LAS CASAS DEL ALMA

MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS
DE LA ANTIGÜEDAD (5500 A.C./300 D.C.)



CAJA DE ARQUITECTOS
FUNDACION

LAS CASAS DEL ALMA

FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

Arcs, 1. 08002 Barcelona

Fax: 93. 482 68 01

e-mail: Fundacion @ arquired.es

PATRONATO FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

Presidente

Javier Marquet Artola

Vice-presidente

Antoni Ubach i Nuet

Secretario

Filiberto Crespo Samper

Patronos

Javier Navarro Martínez

José Álvarez Guerra

Javier Díaz-Llanos de la Roche

Gerardo García-Ventosa López

José Yzuel Giménez

Antonio Ortiz Leyba

Federico Orellana Ortega

Antonio García Vereda

Miguel González Hidalgo

Carlos García Tolosana

José Ródenas Mercadé

Patrono Delegado

Antonio Ferrer Vega

Directora

Queralt Garriga Gimeno

El contenido de esta obra coincide con el del catálogo editado por el Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona y el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona para la exposición "Las casas del alma (5500 a.C. - 300 d.C.)" producción del CCCB, donde se presentó del 16 de enero al 15 de junio de 1997.

OBRA

Dirección

Pedro Azara

Coordinación

Marina Palà

Asistencia

Germà Sebastià

con Marta Hernández

Traducción y asesoramiento lingüístico

Josep Lluís Trullo

Odile Ripoll

Ignasi Sardà

Edición

Fundación Caja de Arquitectos

© de los autores de los artículos y de los propietarios de las imágenes

© De esta edición, Fundación Caja de Arquitectos

Producción y realización

Àmbit Serveis Editorials

Consell de Cent, 282, entresuelo 2.ª

Tel. 93 488 13 42 - 08007 Barcelona

ISBN 84-89681-03-01

D.L. B-7425-1997

Reservados todos los derechos de esta edición

Cubierta:

Réplica de la maqueta de un templo hallado en el Santuario de Hera en Argos.

Ashmolean Museum, University of Oxford (núm. inv. AN 1935.420)

Ilustraciones de las portadillas: Manuel Arenas

La Fundación Caja de Arquitectos se constituye en 1990 con el objeto de promover y fomentar actividades de carácter cultural en el campo de la arquitectura.

Desde su creación, la Fundación se ha interesado en el desarrollo de actividades propias que se han traducido principalmente en la edición de libros relacionados con temas de interés para la cultura arquitectónica. En 1993 se editó, conmemorando el décimo aniversario de la Caja de Arquitectos, el libro "*Arte Civil*" de Werner Hegemann y Elbert Peets, reedición en castellano del original publicado en 1922. Posteriormente, en 1996 y coincidiendo con el XIX Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos en Barcelona, se publicó la "*Guía de Arquitectura de España 1929/1996*" de Carlos Flores y Xavier Güell, selección de las obras más interesantes realizadas en España desde la irrupción del movimiento moderno.

Actualmente, la actividad editorial de la Fundación Caja de Arquitectos se concentra en la creación de dos colecciones, *Arquíthesis* y *Arquíthemas*. Ambas se originan en trabajos de investigación, de difícil encaje comercial pero de indudable interés, que habitualmente quedan fuera del mundo de las publicaciones y por lo tanto resultan difícilmente accesibles. *Arquíthesis*, reúne escritos provenientes de algunas de las más relevantes tesis doctorales que se producen en las escuelas de arquitectura españolas. *Arquíthemas*, concentra obras disparejas, de carácter no necesariamente académico, estableciendo un lugar abierto a la reflexión arquitectónica.

Este libro, que inicia la colección, proviene de un proyecto de investigación desarrollado por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona con motivo de la exposición "*Las casas del alma (5500 aC-300 dC)*". Se trata de un viaje al origen, a la arquitectura de hace cinco milenios. Un viaje instructivo que nos invita a meditar sobre aquel entonces y su relación con la arquitectura de hoy.

Fundación Caja de Arquitectos

ORIGEN Y MODELO

¿Es la casa una forma perfecta? ¿Existen diferencias substanciales entre la más primitiva de las casas y la casa actual? ¿O se trata simplemente de diferencias accidentales de materiales, técnicas de construcción, confort? Contemplando las primeras maquetas de casas que los hombres pensaron recuperamos esta reflexión clásica obre la forma de la casa, pero despertamos, sobre todo, la inagotable pasión por los orígenes.

El origen de las casas, como el origen de la obra de arte, nos fascina porque es el origen de nosotros mismos. La sorpresa frente a estas maquetas de la antigüedad es muy parecida a la que sentía Maurice Blanchot en las cuevas de Lascaux: son lo más antiguo y, en cambio, son de hoy mismo. Nada tiene en común el mundo en que fueron diseñadas con el nuestro y, sin embargo, descubrimos un aire de familia que nos hace pensar, equivocadamente o no, que podemos entenderlas, que poseemos unos mínimos códigos de lenguaje comunes que nos permiten seguir la cadena inagotable de la interpretación —todo es una interpretación de interpretaciones, nos decía Nietzsche— que es nuestra experiencia cultural.

Y en la cadena de la interpretación nada tiene la magia de los orígenes. La maqueta, el modelo. ¿Modelo de qué? La maqueta tiene algo de quintaesencia formal, de intermediación entre el mundo de las ideas y el mundo de la realidad. La maqueta es el juguete del artista. Jugando con ellas el creador siente el placer de los dioses: ordena el mundo según su criterio y capricho, como si no existieran obstáculos. La maqueta es la pieza a través de la que las ideas toman forma, sometidas ya a la prueba de la modelación, de la materialización, pero antes de enfrentarse a las rugosidades del uso y de la conflictividad que arrastra el hombre cada vez que hace cosas concretas.

Pero, al mismo tiempo, las maquetas de la antigüedad son también intermediarias en sentido contrario: piezas de la tierra —hechas de tierra— que acompañan el alma del difunto en su destino. Un destino sobre el que no siempre existen las fantasías que posteriormente ha ido construyendo el hombre. Por eso la casa del alma era tan importante como la casa del hombre: la estancia realmente eterna. Y, por encima de todo, la idea de modelo. Crear modelos, buscar modelos, definir modelos, ha sido una de las pasiones creativas del hombre. Pero los modelos de casa tienen una particular peculiaridad: son modelos únicos. Por lo menos hasta que la reproductibilidad masiva (las pesadillas, que no sueños, modernas) ha querido hacer a gran escala casas idénticas para todos, en periodos en los que se ha vivido la enajenación mental transitoria de creer que todos éramos iguales.

El modelo de casa es el modelo de un objeto único como único es cada hombre. El modelo de casa son las infinitas variaciones de una forma que tiene algo de forma perfecta, es decir, inmejorable en lo esencial aunque irrepetible en lo accidental. Los modelos originales de la casa evocan el momento fundacional de una cosa llamada especie humana: aquel momento que se reserva al arte y la creación, como rasgos distintivos de un ser capaz de dar sentido a aquello que no lo tiene.

Reuniendo por primera vez una muestra de maquetas de la antigüedad, este libro propone una reflexión sobre el origen de la casa, es decir, de la ciudad, de la cultura, del sentido.

Josep Ramoneda
Director del CCCB

PRESENTACIÓN	
PEDRO AZARA - La imagen de la arquitectura en el mundo antiguo (Las casas del alma)	11
- Bibliografía sobre planos y maquetas arquitectónicas de la Antigüedad	15
INTRODUCCIÓN: LA IMAGEN Y LA ARQUITECTURA	
JEAN-JACQUES WUNENBURGER - Arquetipos espirituales en el imaginario de las miniaturas	21
HISTORIA DE LAS MAQUETAS	
MAQUETAS Y PLANOS DEL MUNDO ANTIGUO OCCIDENTAL	
JEAN-PIERRE ADAM - Dibujos y maquetas: la concepción arquitectónica antigua	25
EGIPTO	
JEAN-CLAUDE GOLVIN - ROBERT VERGNIEUX - Primer análisis para la elaboración de una maqueta electrónica del santuario del gran templo de Atón en Amarna	35
ANDRZEJ NIWINSKI - Las “casas de alma” y su relación con la arquitectura funeraria y civil del antiguo Egipto	41
MESOPOTAMIA	
JEAN-CLAUDE MARGUERON - En Próximo Oriente: ¿nacimiento de una arquitectura o de la arquitectura?	47
BÉATRICE MULLER- Las maquetas arquitectónicas del Próximo Oriente antiguo: uso y significado	54
JOACHIM BRETSCHEIDER - Maquetas arquitectónicas del Próximo Oriente	62
OLIVIER CALLOT - Ugarit y las “maquetas arquitectónicas” sirias	71
BÉATRICE ANDRÉ-SALVINI - La representación arquitectónica en Mesopotamia según los textos cuneiformes	74
JOAQUÍN SANMARTÍN - Una maqueta lingüística: las estancias de una mansión según un texto ugarítico (s. XIII-XII a.C.)	79
GRECIA	
ILSE SCHOEP - Maquetas arquitectónicas prehelénicas en el Egeo	83
THOMAS G. SCHATTNER - Las maquetas arquitectónicas de la Grecia Antigua y su relación con la arquitectura de la época	90
LOTHAR HASELBERGER - Semejanzas arquitectónicas - Maquetas y planos en la antigüedad clásica	95
DARIO LÓPEZ MORALES - La representación arquitectónica en Grècia según los textos epigráficos: traducción anotada y comentada	105
ROMA	
GILDA BARTOLONI - Las urnas en forma de cabaña de la protohistoria lacia y etrusca y sus relaciones con la arquitectura real	111
MARK WILSON JONES - Los procesos del diseño arquitectónico: comprender a Vitrubio a partir de los dibujos y maquetas romanos	119
PATRIZIO PENSABENE - Maqueta de templo en mármol de Luna	129
EMILIO RODRÍGUEZ-ALMEIDA - El mapa de Roma en mármol de edad severiana (<i>Forma Urbis Marmorea</i>)	133
EL VALOR DE LA ANTIGÜEDAD	
JOSEP MARIA ROVIRA - Le Corbusier y la Acròpolis	139
JOAN ROIG i DURAN - Comentarios sobre dibujos de algunos arquitectos de la Antigüedad	145
CARLOS GURI HARTH - Signos de abstracción e imágenes invariantes	150
NOTAS SOBRE LOS AUTORES	
CATALOGACIÓN	
APÉNDICE: LA IMAGEN DE LA ARQUITECTURA EN EL MUNDO ANTIGUO	
	251

Los griegos solían denominar la imagen arquitectónica, esto es los planos y las maquetas de los edificios que debían construirse, con varios términos, entre los que destacaremos *prokéntema* e *hypóstasis* (planos), y *týpos* y *parádeigma* (maquetas).

Prokéntema significaba “lo que se traza con un *kéntema*”, un estilete. *Týpos*, que, en textos sobre arquitectura se traduce a veces por “maqueta”, “modelo” o “edificio en miniatura”, quería decir “imagen o huella impresa de un prototipo”: así, por ejemplo, una estampilla, un plano, una sombra o un retrato, cuyo contorno coincidía con el perfil del modelo. Igualmente, *parádeigma* era “lo que se muestra o se hace visible”, mientras que, por el contrario, *hypóstasis* (un plan más que un plano) se podría traducir con exactitud por “lo que se encuentra debajo, lo que soporta”, esto es, “la base o el fundamento” y, por tanto, lo que es sólido y concreto, y se opone a las ensoñaciones o fantasías irrealizables.

Estos términos denotaban con precisión el origen de la imagen arquitectónica, su función y la relación que mantenía, y mantiene todavía, con la realidad, con la obra construida o a punto de construir.

El plano, que incluye plantas, secciones y alzados, era un grabado y, a la vez, un testimonio veraz y visible. La imagen estaba trazada con un estilete sobre una tablilla de madera recubierta de cera, un material suficientemente moldeable para recoger y preservar con claridad la punzante y exacta incisión practicada por el arquitecto. Ésta se convertía en la prue-

ba visible del trabajo creador del artista, y lo sigue siendo hoy en día. Gracias a los planos y las maquetas, los clientes podían ver nítidamente lo que el arquitecto había concebido.

Vitruvio o Plutarco, entre otros, llamaban a los dibujos de arquitectura, que contenían la distribución en planta y alzado de las partes de un edificio, “ideas”. El término, pese a que un proyecto es una imagen sensible y no inteligible, era acertado, además de etimológicamente correcto. En efecto, originariamente, *eídos* significaba “forma” o “carácter propio que se exterioriza”, luego “apariencia”, como la que los dioses invisibles tenían a bien exponer en las imágenes o los “ídolos” esculpidos.

Así, el proyecto, el *disegno esterno*, como se decía en el manierismo, que hacía visible la idea o imagen mental que el arquitecto poseía, se anticipaba a la realidad. Era una idea que informaba (sobre) ésta.

El plano se revela entonces como un documento que da fe de que lo que hasta entonces ha sido un sueño o una simple fantasía puede cobrar presencia en poco tiempo. Por tanto, el proyecto anuncia la próxima venida de una realidad plena, la arquitectura que ya no será de papel. Sin la base del proyecto, es imposible que la arquitectura llegue a cobrar forma. El proyecto es el origen, matriz o madre de la realidad, que da nacimiento a la obra construida. En este sentido, si la imagen artística (un cuadro, una estatua o una fotografía) es segunda con respecto a un modelo ya existente, la imagen arquitectónica es previa a una realidad por venir o nace de planos y maque-

tas, y a la que sirve de modelo. Las pinturas suelen duplicar la realidad; los planos, por el contrario, la originan.

El edificio se construye a partir de documentos gráficos siempre y cuando éstos proporcionen o contengan suficiente información visual y medible. Así pues, las imágenes tienen que guardar las debidas proporciones, un gran parecido y un completo paralelismo con la realidad. Es necesario que el proyecto y el edificio estén perfectamente proporcionados el uno con el otro. Si se pudieran superponer, como en el cuento de Borges, tendrían que coincidir en todos sus lados. El proyecto toma las medidas de la realidad.

La imagen y el modelo se confunden cuando, como observó Platón, el modelo tiene una cara paralela al plano (un espejo, una tablilla cubierta de cera) donde se proyecta y queda inscrita la imagen. Esta es la huella o impronta, el *týpos* que el modelo imprime en la superficie de la tablilla. Por esto, la planta dibujada de un edificio, la traza de éste en el papel, se podía decir en griego *ichnografía*, un compuesto a partir de *ichnos* que significa “huella” o “planta” de pie, como si la planta fuera una marca típica que revelara (en sentido detectivesco, y mágico también) la presencia del edificio. Igualmente, la palabra hebrea *tabnit* que nombraba los documentos que Yahvé entregó a Moisés o a David para la construcción del tabernáculo o del templo (*Ex.* 25: 9. *I Par.* 28: 11-12, 19) y que en las versiones modernas de la Biblia se traduce por “dibujo”, “diseño” o, con más exactitud, “plano”, significaba, lite-

ralmente, “lo plantado”.¹ *Tábnit* se traducía por *týpos* en los *Hechos de los Apóstoles*, 7: 44 y, en la Vulgata, por *forma*, término que los romanos solían emplear para los planos y, especialmente, las plantas de arquitectura. Así pues, la planta dibujada volvía a coincidir con la planta del futuro edificio.

La imagen, entonces, no es redundante: mantiene viva la imagen de la realidad, una vez que ésta, destruida por el paso del tiempo o de los hombres, no puede ser contemplada directamente. Si no fuera por las numerosas maquetas de terracota que han llegado enteras hasta nosotros, sabríamos muy poco de la arquitectura popular egipcia y mesopotámica, o de la imagen que los antiguos tenían de su arquitectura.

En Grecia, al igual que en el mundo hebreo, la imagen dibujada (artística y técnico-arquitectónica) se entendía como una imagen modelada, hija o madre (según fuera pintura o proyecto) de una realidad invisible pero que se podía llegar a contemplar a través de su reflejo en la imagen.

Esta concepción, fruto de la técnica antigua de fabricación o reproducción de imágenes gráficas (no muy distinta, por otra parte, de la técnica fotográfica, consistente en la impresión de un original invisible u oscuro sobre una placa sensibilizada), no estaba exenta de lógicas connotaciones metafísicas, implícitas ya en Platón, y que los neoplatónicos Padres de la Iglesia desarrollaron hasta sus últimas consecuencias.

Como ya hemos dicho, *týpos*, que a veces se traduce por maqueta arquitectónica —como el *týpos* del teatro romano encargado por Pompeyo, según relataba el platónico tardío Plutarco—, indicaba el estrecho parecido entre el modelo y la imagen. Por esto, los niños, que aparecían como el vivo retrato de sus padres, y cuyos rasgos espejados recordaban perma-

nentemente a los progenitores, como si éstos se miraran en sus hijos, eran llamados *typoi*. Al mismo tiempo, el rostro dulce y cambiante de un niño ya deja entrever y anticipa la persona que será de adulto. Entonces, un *týpos* esbozaba o prefiguraba necesariamente la realidad venidera con cuya estructura, perfil o tipo mantenía una relación de parecido. Así, para la patrística, Adán era el *týpos* de Jesucristo, esto es, una figura que, como un signo visible, anunciaba al mundo la próxima encarnación del Hijo de Dios.² La relación entre la imagen y el modelo se definía así en términos paterno-filiales.

Igualmente, para los pensadores cristianos la imagen icónica también era hija de un modelo. En efecto, Jesucristo era un dios visible, Hijo encarnado de un Dios-Padre que nunca había revelado su cara o, más exactamente, Jesucristo era la cara o personalidad visible y humana de un Dios por naturaleza invisible. Quienquiera que deseara ver a Dios, tenía que hacerlo a través de su imagen filial.

El término que los Padres de la Iglesia adoptaron para denominar la persona del Hijo de Dios era *hypóstasis* (simbolizada o tipificada en el Antiguo Testamento por un *týpos* como Adán). La elección de un término arquitectónico o artístico como *hypóstasis* estaba justificada si consideramos que las imágenes antiguas emanaban de un modelo de cuya existencia daban cuenta con precisión. Al mismo tiempo, quedaba claro que, en la Antigüedad, la imagen estaba estrechamente unida al modelo, y era la única vía de acceso a la contemplación y el conocimiento del prototipo. Así, la imagen arquitectónica, al igual que la imagen de Dios (el Hijo y, más tarde, su retrato en un icono) mediaban entre los hombres y el mundo invisible, el cual accedía a revelarse en la imagen. Los “paradigmas” ilustraban sobre lo que ya no era de este mundo.

El símil religioso de la imagen arquitectónica no era improcedente. Los planos y maquetas de las primeras o prototípicas arquitecturas (templos, fortalezas, ciudades) fueron siempre trazados (cuando no contruidos) por los dioses. Sabemos que Yahvé dictó a Moisés cómo debía construirse el tabernáculo (un templo portátil, adecuado para la travesía del desierto), y que Salomón construyó el templo a partir de unos “modelos” que Yahvé había trazado y entregado a su padre, el rey David. Todos los templos cristianos se basaron en este hipotético plano directriz originario.

Sin embargo, por estrecho que fuera el parecido entre la *hypóstasis* (arquitectónica o divina) y el modelo (arquitectónico o paterno), imagen y modelo no eran una misma entidad. Como insistían los Padres de la Iglesia, Cristo era un Dios; pero, a un tiempo, era distinto a Dios, puesto que todo hijo, aunque sea un dios, no puede ser a la vez su propio padre. Si bien el modelo paterno se dejaba entrever a través del rostro del Hijo, aquél poseía facetas (su intemporalidad, por ejemplo) de las que carecía el Hijo, engendrado y nacido en el tiempo. Según este criterio, imagen y modelo no podían coincidir en el tiempo.

Así pues, toda imagen, por fiel que fuera, no era idéntica a la realidad, sino que, por ser un reflejo, era más pobre, esquemática o evanescente que aquélla. Las imágenes palidecían ante sus modelos. Carecían de cuerpo y de relieve. Eran como la sombra de éstos, sombra de lo que éstos fueron en su día, y pertenecían al mundo de los muertos. Los planos antiguos conservados documentaban correctamente la arquitectura, mas nunca conseguirán suplir la ausencia de los templos y palacios desaparecidos.

En el mundo antiguo, especialmente en los primeros tiempos de cada cultura, los planos y

maquetas de arquitecto no eran las únicas imágenes arquitectónicas, de las que, por otra parte, se han conservado muy pocos ejemplares.

Existía un gran número de otro tipo de maquetas, que no eran de orden técnico-construtivo, sino mágico, y que son las que han llegado hasta nosotros. Talleres de ceramistas o talladores de piedra, y no de constructores, las fabricaban a petición de los clientes.

Como señala Niwinski en su hermoso artículo sobre las “casas del alma” egipcias, estos objetos son para nosotros maquetas arquitectónicas: constituyen los únicos testimonios sobre la arquitectura no monumental arcaica, y nos muestran, junto con los mitos, las leyendas y diversas representaciones arquitectónicas, la imagen que los antiguos tenían de su arquitectura. Sin embargo, para los hombres de hace milenios, estas piezas no eran imágenes o modelos, sino dobles o sustitutos de la arquitectura real. Estas maquetas (o, más correctamente, “maquetas”) siempre tenían una función mágica o sagrada, y se han encontrado, a menudo intactas, en tumbas, templos o capillas privadas, o enterradas bajo los cimientos de edificios. No hay año en que no se produzcan nuevos y espléndidos hallazgos.

A veces cuesta imaginar para qué servían, y no es seguro que todos estos objetos fueran “modelos” de arquitectura y no simples objetos en forma de casas o templos ligados al culto de los muertos o de los dioses (altares, incensarios, cajas de perfume o de ungüentos, relicarios, altares, sarcófagos, urnas, etc.). Sin embargo, parece seguro que estas “maquetas”, colocadas en tumbas, sustituían la casa de los vivos o de los ancestros, o eran verdaderas casas para los muertos; depositadas en los templos, a la vez que podían hacer de portapaz o de altar, representaban mágicamente a un edificio “real” que se quería poner bajo la protección divina.

Los muertos solían ser enterrados junto con sus pertenencias para que pudieran vivir en la ultratumba de manera semejante a cómo vivían en la tierra. De esta manera, rodeadas con sus bienes, las almas de los difuntos no se encontraban desnudas, desorientadas y desprotegidas, en tierra ignota. La suerte del “alma” (*psyché*, *ká*, etc.) tras la muerte era concebida en términos terrenales y, así, no parecía tan extraña y terrible. Junto con las armas del muerto, sus muebles y sus joyas, se colocaban estatuillas humanas y de animales, y “maquetas” de su o sus casas, graneros y establos, como si todo su mundo le acompañara en el más allá. En el caso de que se practicara la incineración (en Etruria, por ejemplo), las cenizas se depositaban en urnas modeladas a imagen de las cabañas de los vivos. Incluso ciertos osarios tenían forma de casa, como si ésta supliera al cuerpo, a la casa del alma. Estos ídolos y estas construcciones en miniatura no se distinguían de la realidad, y la diferencia de tamaño no era relevante. Eran una misma entidad trasladada de lugar.

Sin embargo, en el Egipto faraónico (al igual que, hoy en día, en tribus australianas), existían “maquetas” que eran arquitecturas en miniatura y no dobles diminutos de casas terrestres o juguetes. Eran arquitecturas especialmente habilitadas para las almas en el país de los muertos. Éstas necesitaban una morada estable donde cobijarse y no seguir vagando como almas en pena. Las “casas de alma” o “casas de los espíritus” se modelaban a imagen de las casas que ocupaban en vida, y las almas las poblaban y las animaban. Y así, el muerto, gracias a que su alma se unía de nuevo a un cuerpo y se tranquilizaba, podía, desde las regiones oscuras, velar por los vivos.

En ocasiones, en la ciudad mesopotámica de Mari, o en Etruria, por ejemplo, se han encontrado maquetas sepultadas bajo los cimientos de viviendas cuyo estilo no corres-

ponde en absoluto al de la arquitectura del momento. Por el contrario, responden a tipologías, casi arquetípicas (plantas circulares), que se pierden en la noche de los tiempos. Son modelos en forma de cabaña (a menos que sean cabañas en miniatura) semejantes a las viviendas que ocupaban los ancestros. Por medio de estas maquetas de estilo primitivo (la casa de los orígenes o lo que Ryckwert denomina la “casa de Adán”), ritualmente enterradas, parece que se indicaba que la tierra donde se iba a edificar era la tierra que desde siempre había servido de apoyo y sustento a los miembros de un mismo linaje, se invocaba a los antepasados que habilitaron y civilizaron el lugar, y se les pedía que velaran por la nueva construcción. De esta manera, las nuevas viviendas se apoyaban sobre una base (una hipóstasis) sólida, inmemorial, que garantizaba que la casa, anclada fuera del tiempo, no sufriría la destrucción del inmisericorde paso de los siglos. De nuevo una maqueta garantizaba la existencia de la arquitectura.

Cabría, sin embargo, matizar la nítida distinción que hemos establecido entre maquetas de arquitecto (objetos técnicos, de uso) y maquetas arquitectónicas (objetos votivos o mágicos, de culto) en el mundo antiguo.

Hasta el Renacimiento, todos los planos y maquetas técnicas tenían una componente mágica o sagrada. Levantar pirámides, zigurats, torres de Babel o catedrales en muy poco tiempo, sostener inmensas y delgadas bóvedas, apoyar arquivadros de grandes luces sobre estilizadas y altísimas columnas que se erguían como por arte de magia, eran operaciones casi milagrosas que, a menudo, se explicaban no sólo por el beneplácito de los dioses, sino por la directa intervención divina o, según como se mirase, demoníaca. En efecto, los constructores o masones, los *maçons* o albañiles franceses, fueron temidos hasta hace muy poco tiempo.

Los arquitectos y los constructores proyectaban templos, casa o cuerpo de los dioses, que se levantaban en tierra santa, sobre las ruinas de templos anteriores, construían palacios que eran morada de los representantes de los dioses, esto es, de los reyes, y edificaban fortalezas que defendían las ciudades en gracia del cielo, con el permiso de los dioses.

Por este motivo, la arquitectura tenía que atribuirse a héroes semi-divinos, reyes legendarios, faraones y emperadores divinizados como Augusto, Nerón o Adriano, y no a simples técnicos como los arquitectos, llamados a menudo *fabri*, esto es, artesanos.

Los edificios se componían según proporciones cósmicas, se orientaban según el curso de las estrellas y eran inaugurados por augures o sacerdotes, después de que hubiesen recibido una señal favorable del cielo. La fundación de las ciudades y de los templos, donde moraban los dioses, era precedida por complejos rituales.

La misma Roma imperial poseía áreas sagradas, prohibidas a los profanos, que los mortá-

les no podían cruzar. El relato de Tácito (*H.*, IV, 53, 1-4) del complejo y minucioso ritual, con purificaciones, procesiones y sacrificios de cerdos, ovejas y toros, que precedió la reconstrucción del templo de Júpiter en el Capitolio, por parte del “divino” emperador Vespasiano (70-79 d.C.), parece de un tiempo muy anterior, de cuando los hombres se agrupaban para adorar a las piedras.

En aquel tiempo olvidado, la ciudad mesopotámica, que ya era una metrópoli, era el centro del mundo. Como ha escrito Brüscheweiler, “la percepción de la ciudad en tanto que centro a menudo está llevada al extremo, hasta el punto de que no sólo la periferia, sino el universo entero gravitan en la órbita de la ciudad o del templo celebrado”.³

Hacer arquitectura implicaba reordenar mágicamente el mundo, imitando el primigenio obrar de los dioses. Las piedras ciclópeas no se acarreaban con esfuerzos sobrehumanos ni con máquinas, sino que se desplazaban y se colocaban al son de la lira: así al menos es

cómo Anfión, el melancólico hijo de Zeus, visionario y soñador, levantó las murallas y las altas torres de Tebas, la ciudad de las siete puertas, repitiendo los gestos de Apolo, el dios de la música y la arquitectura.

Estas gestas, con las que se habilitaba o urbanizaba la tierra, sólo estaban al alcance de los dioses, los magos, los forjadores, los arquitectos y los poetas, en suma, los soñadores de un mundo civilizado.

1. Debo estas valiosas indicaciones a Pilar Rodríguez, de la Universitat Politècnica de Catalunya.

2. E. AMANN, “Type”, en *Dictionnaire de théologie catholique*, 15 (2), Librairie Letouzey, París 1950, columna 1935.

3. Françoise BRÜSCHWEILER, “La ville dans les textes littéraires sumériens”, en *La ville dans le Proche Orient ancien*, Peeters, p. 185.

No existe ninguna monografía sobre las maquetas arquitectónicas del mundo antiguo en general (esta obra constituye la primera aproximación al tema). Ni siquiera las maquetas de culturas como la Grecia clásica o la Roma republicana o imperial han merecido, a nuestro entender, suficiente atención, y carecen de un estudio pormenorizado.

No obstante, desde finales del siglo pasado, se encuentran estudios, desperdigados en revistas muy especializadas, sobre planos y maquetas de determinadas culturas (Mesopotamia, o Etruria, por ejemplo), sobre tipos de edificio, a menudo de una cultura en concreto (así, las cabañas o las urnas en forma de cabaña europeas, las casas de alma egipcias, los *naiskoi* o capillas palestinos, los modelos de casas griegas arcaicas, etc.), sobre tipologías edilicias (modelos primitivos de planta circular, edificios en forma de torre, etc.), así como sobre piezas individuales (así, las placas marmóreas de la *Forma Urbis Romae*, ejemplo de levantamiento de planos tardo-romano).

Se citan a continuación los principales textos monográficos sobre determinados grupos de modelos o sobre alguna pieza en concreto utilizados para la documentación de la exposición. No se reseñan, salvo excepciones, las memorias de las diversas delegaciones arqueológicas en Mesopotamia, Levante, Egipto, Creta, Chipre, etc., que documentan y muestran por vez primera el material excavado.

Esta bibliografía no es exhaustiva, y se completa con las referencias bibliográficas que aparecen en los artículos y en las fichas técnicas de las piezas seleccionadas.

(*): textos con catálogos, más o menos completos, de determinados grupos de objetos.

I. EL MUNDO ANTIGUO OCCIDENTAL EN GENERAL

AUTORES VARIOS, *Bauplanung und Bautheorie der Antike*, Deutsches Archäologisches Institut, Diskussionen zur archäologischen Bauforschung, 4, Berlín 1983.

AUTORES VARIOS, *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, Actas del coloquio de Estrasburgo, 26-28 de enero de 1984, Université des Sciences Humaines de Strasbourg. Travaux du Centre de Recherche sur le Proche Orient et la Grèce antiques, 8.

(Incluye un destacado artículo de Ernest Will sobre la única maqueta de arquitecto antigua conservada: el modelo del recinto sagrado del templo romano de Niha en el Líbano.)

Friederich BEHN, *Hausurnen*, Walter de Gruyter, Berlín 1924.

(Contiene una lista de modelos de cabaña antiguos europeos, especialmente del norte y de Centroeuropa.) (*)

II. PRÓXIMO Y MEDIO ORIENTE (MESOPOTAMIA Y EL LEVANTE)

Marie-Thérèse BARRELET, *Figurines et Reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique, I: Potiers, Termes de Métier. Procédés de fabrication et production*, Paul Geuthner, París 1968.

Philip P. BETANCOURT, "An Aeolic Shrine in Philadelphia", *American Journal of Archaeology*, 75, 4, 1971, pp. 427-428.

William CULICAN, "A Terracotta Shrine from Achzib", *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins*, 92, 1976, pp. 47-53.

Joachim BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle in Vorderasien und der Östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend*, Butzon und Bercker Kevelaer, Neukirchner Verlag Neukirchen-Vluyn 1991. (*)

—, "Götter in Schreinen. Eine Untersuchung zu den syrischen und levantinischen Tempelmodellen, ihrer Bauplastik und ihren Götterbildern", en Manfred DIETRICH y Oswald LORETZ (eds.), *Ugarit-Forschungen. Internationales Jahrbuch für die Altertumskunde Syrien-Palästinas*, 23, Butzon y Bercker Kevelaer, Neukirchen-Vluyn 1991. (*)

Annie CAUBET, "'La terre-cuite', Emar: un royaume sur l'Euphrate au temps des Hittites", *Cahiers Musée d'Art et d'Essai*, Palais de Tokyo, París, 9, 1982, Editions de la Réunion des musées nationaux, pp. 9-11.

Jean-Marie DENTZER, "Naikoi du Hauran et Qubba arabe", en Fawzi ZAYADINE (ed.), *Petra and the Caravan Cities*, Proceedings of the Symposium organised at Petra, Septiembre de 1985, The Department of Antiquities of Jordan, Amman 1990, pp. 207-219.

Trevor DONALD, "A Sumerian Plan in the John Rylands Library", *Journal of Semitic Studies*, 7, 1962, pp. 184-190.

DU MESNIL DU BUISSON, "Modèle de maison syrienne en terre-cuite", *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1938, p. 93.

Ernst HEINRICH y Ursula SEIDL, "Grundrisszeichnungen aus dem Alten Orient", *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin*, 98, 1967, pp. 24-45.

(Contiene la lista de las 21 tablillas mesopotámicas con planos de arquitectura encontradas hasta ahora.) (★)

Samuel Noah KRAMER, "A curse and a map: new gleanings from the tablets of Sumer", en *History Begins at Sumer*, Doubledays Anchor Books, Garden City, Nueva York 1959, pp. 226-236.

H. LESETRE, "Image", en *Dictionnaire de la Bible*, III, 1, Letouzey y Ané, París 1926, pp. 843-844.

Jean-Claude MARGUERON, "Les maquettes", en Dominique BEYER (ed.), *Meskéné-Emar. Dix ans de travaux 1972-1982*, Mission Archéologique de Meskéné-Emar, Editions Recherche sur les civilisations, París 1982.

-, "Maquettes architecturales de Meskéné-Emar", *Syria. Revue d'Art Oriental et d'Archéologie*, 53, 1976, pp. 193-232.

-, "Une nouvelle 'maquette architecturale' syrienne du bronze récent", en AUTORES

VARIOS, *De l'Indus aux Balkans. Recueil Jean Deshayes*, Ediciones Recherche sur les civilisations, París 1985, pp. 165-175.

Sei-Ishi MASUDA, "Terracota House-Models found at Rumeilah", *Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes. Revue d'Archéologie et d'Histoire*, 33, 2, 1983, pp. 153-160.

Béatrice MULLER, "Les maquettes en terre-cuite: aux confins de la céramique et de l'architecture", *Le grand atlas de l'Art, I, Encyclopaedia Universalis*, París 1993, pp. 72-73.

-, *Recherches sur les maquettes architecturales du Proche Orient ancien (Mésopotamie, Syrie, Palestine du IIIème au milieu du Ier millénaire av. J.-C.)*, École Pratique des Hautes Études IV. Sciences Historiques et Philologiques, París 1993 (Tesis doctoral). (★)

André PARROT, "Maquettes architecturales", en *Mission Archéologique de Mari, III: les temples d'Ishtar et de Ninni-Zaza*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, París 1967, pp. 293-306.

U. SEIDL, "Hausmodell", en *Reallexikon der Assyriologie*, 4, Walter de Gruyter, Berlín y Nueva York 1972-1975, pp. 229-231.

Saul S. WEINBERG, "A Moabite Shrine Group", *Muse. Annual of the Museum of Art and Archaeology*, University of Missouri-Columbia, 12, 1978, pp. 30-46.

III. EGIPTO

Dieter ARNOLD, "Plans", en *Pharaonic Stone Masonry*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York 1991, pp. 7-10. (★)

Alexandre BADAWY, *Le dessin architectural chez*

les Anciens Égyptiens. Etude comparative des représentations égyptiennes de constructions, Service des Antiquités de l'Égypte, Imprimerie Nationale, El Cairo 1948. (★)

-, "The Harmonic System of Architectural Design in Ancient Egypt", *Mitteilungen des Instituts für Orientforschung. Der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 8, 1, 1961, pp. 1-14.

Howard CARTER y Alan H. GARDINER, "The tomb of Ramesses IV and the Turin Plan of a Royal Tomb", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 4, 2-3, 1917, Reimpresión fotográfica por The Oxford University Press, Oxford 1975, pp. 130-158.

Somers CLARKE y R. ENGELBACH, "Preparations before building", en *Ancient Egyptian Masonry. The Building Craft*, Oxford University Press y Humphrey Milford, Londres 1930, pp. 46-68.

G. DARESSY, "Plan égyptien d'une tombe royale", *Revue Archéologique*, 32, 1898, pp. 235-240.

N. de Garis DAVIES, "An Architect's Plan from Thebes", *Journal of Egyptian Archaeology*, 4, 2-3, 1917, pp. 194-199.

-, "The Town House in Ancient Egypt", *Metropolitan Museum Studies*, 1, 1 1928, pp. 233-255. (★)

Sergio DONADONI, "Plan (Architektur)", en *Lexikon der Ägyptologie*, 4, 31, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1982, pp. 1058-1060.

R. ENGELBACH, "Recent Acquisitions in the Cairo Museum, IV: Four models of Graeco-Roman Buildings", *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 31, El Cairo 1931, pp. 129-131.

W.M. FLINDERS PETRIE, "The Soul Houses. Rifeh", en *Gizeh and Rifeh*, School of Archaeology in Egypt y Bernard Quaritch, Londres 1907, British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account Thirteenth Year, 1907.

Andrzej NIWINSKI, "Plateaux d'offrandes et 'maisons à âmes'. Génèse, évolution et fonction dans le culte des morts au temps de la XIIème dynastie", *Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences*, 16. Etudes et Travaux, 8, 1975, pp. 74-112. (*)
-, "Seelenhaus", en *Lexikon der Ägyptologie*, 5, 38, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1984, pp. 806-813. (*)

Georges PERROT y Charles CHIPIEZ, "Des procédés graphiques qu'emploient les Egyptiens pour la représentation des édifices", en *L'Histoire de l'Art dans l'Antiquité, I: l'Egypte*, Hachette, París 1882, pp. 451-458.

Herbert RICKE, "Ein Hausmodell im Kestnermuseum zu Hannover", *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 93, 1966, pp. 119-123.

E. RIEFSTAHL, "The Recent History of King Sety's Model with Bibliography", *Miscellanea Wilbouriana*, Brooklyn Museum, 1, 1972, pp. 20-23.

Heinrich SCHÄFER, "Basic principles of the rendering of nature in two dimensions", en Emma BRUNNER-TRAUT (ed.), *Principles of Egyptian Art*, Griffith Institute, Oxford 1986, pp. 80-258.

Claire SIMON-BOIDOT, "Le dessin préparatoire", en *Les temples et édifices divins: techniques des matériaux et outillages de l'Egypte pharaonique*

de la XIème à la XXVème dynastie, UFR des langues, histoire et civilisation des mondes anciens, Institut d'Égyptologie Victor Loret, Université Lyon II-Lumière, julio de 1994, pp. 177-225 (Tesis doctoral).

(Contiene la lista más completa [catalogue raisonné] de planos de arquitectura egipcios encontrados hasta ahora.) (*)

Rainer STADELMANN, "Hausmodelle", en *Lexikon der Ägyptologie*, 2, 15, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1977, pp. 1067-1068.

Angela M.J. TOOLEY, *Egyptian Models and Scenes*, Publicaciones Shire, Princes Risborough (Buckinghamshire) 1995.

J. VANDIEZ, "Les maisons d'âmes", en *Manuel d'Archéologie Égyptienne, II: Les Grandes Époques 2: l'architecture religieuse et civile*, A. y J. Picard y Cia., París 1955, pp. 976-978.

H.E. WINLOCK, *Models of Daily Life in Ancient Egypt from the Tomb of Meket-Re at Thebes*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1955, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition, 18. (*)

IV. EL MUNDO HELÉNICO:

CRETA, GRECIA,
EL EGEO Y CHIPRE

G. BECATTI, "Modello", en *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, 5, Roma 1963, pp. 132-137.

William BELL DINSMOOR, *The Architecture of Ancient Greece. An Account of its Historic Development*, B.T. Batsford, Londres 1975.

(Uno de los pocos manuales que mencionan un gran número de modelos arquitectónicos, de gran provecho para la presente documentación.)

J.S. BOERSMA, *Athenian Building Policy from 561/0 to 405/4 B.C.*, Wolters-Noordhoff, Groninga 1970, Scripta Archaeologica Groningana, 4.

J.A. BUNDGAARD, "Traditional Architecture", en *Mnesicles. A Greek Architect at Work*, Scandinavian University Books, Estocolmo y Oslo 1957, pp. 93-116.

Annie CAUBET, "Les maquettes architecturales d'Idalion", *Studies Presented in Memory of Porphyrios Dikaïos*, Nicosia 1979, pp. 94-118.

(El artículo más amplio sobre las maquetas arquitectónicas del mundo arcaico en general.) (*)

J.J. COULTON, "The problem of design", en *Greek Architects at Work. Problems of Structure and Design*, Paul Elek, Londres 1977, pp. 51-73.

Heinrich DRERUP, "Hausmodelle", en *Griechische Baukunst in geometrischer Zeit*, Vandenhoeck y Ruprecht, Gotinga 1969, Archaeologia Homerica, II, O, pp. 69-76. (*)

Robin HÄAG, "The Cretan Hut-Models", *Opuscula Atheniensia*, 18, 6, 1990, pp. 95-107. (*)

Robin HÄAG y Nanno MARINATOS, "The Giamalakis Model from Archanes: Between the Minoan and the Greek Worlds", EN D. MUSTI, A. SACCONI, L. ROCCHETTI, M. ROCCHI, E. SCAFA, L. SPORTIELLO, y M.E. GIANNOTTA (eds.), *La transizione dal Miceneo all'Alto Arcaismo. Dal palazzo alla città*. Actas del congreso internacional, Roma, 14-19 de marzo de 1988, Istituto per gli Studi Micenei ed Egeo-Anatolici, Roma 1991, pp. 301-308. (*)

Lothar HASELBERGER, "Die Bauzeichnungen des Apollotempels von Didyma", *Architectura*, 13, 1983, pp. 13-26.

Vassos KARAGEORGHIS, "Naïskoi de Chypre", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 94, 1970-I, pp. 27-33.

Wolf KOENIGS, "Die 'Pytheoskizze', Athenatempel von Priene", *Istanbuler Mitteilungen*, 33, 1983, pp. 165-168.

Kristian JEPPESEN, *Paradeigmata. Three Mid-Fourth Century Main Works of Hellenistic Architecture Reconsidered*, Aarhus University Press, Aarhus 1958, Jutland Archeological Society Publications 4.

(Contiene un detallado estudio de la inscripción epigráfica con la célebre memoria proyectual del Arsenal del Pireo del arquitecto Filón.)

Angelike LEMPESE, "O Oikiskos ton Arkanon", en *Archaiologike Ephemeris. Periodikon tes en Athenais Archaiologikes Etaireias*, Atenas 1976, pp. 12-43.

S. MARINATOS, "Greniers de l'Helladique ancien", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 70, 1946, pp. 337-351.

Roland MARTIN "Chantiers", en *Manuel d'Architecture Grecque, I: Matériaux et Techniques*, A. y J. Picard y Cía., París 1965, pp. 172-179.

Caterina MAVRIYANNAKI, "Modellini fittili di costruzioni circolari dalla Creta Minoica", *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici*, 15, 1972, Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 161-170. (*)

Rebecca MERSERAU, "Cretan Cylindrical Models", *American Journal of Archaeology*, 97, 1993, pp. 1-47. (*)

Thomas NÖRLING, *Altägäische Architekturbilder*, Philipp Von Zabern, Maguncia 1995.

Los numerosos estudios recientes sobre la representación arquitectónica en el arte del Egeo y, en particular, en los frescos de Thera (Santorini), incluyen comentarios sobre las placas cerámicas de Cnossos en forma de fachada (algunas de las cuales se exponen en la presente muestra) [por ejemplo, Michel HUE, "Les représentations architecturales dans la peinture murale égéenne de l'Age de Bronze. L'exemple d'Akrotiri (Thera)", en *Architecture et poésie dans le monde grec. Hommage à Georges Roux, Maison de l'Orient y Diffusion de Boccard*, Lión y París 1989, pp. 79-90 (*)], y, a veces, sobre la célebre maqueta de Arkhanes. (*)

E.J. PELTENBURG, "A Cypriot Model for Prehistoric Ritual", *Antiquity*, 62, 235, 1988, pp. 289-293.

Ilse SCHOEP, "'Home Sweet Home'. Some Comments on the So-Called House Models from the Prehellenic Aegean", *Opuscula Aethniensia*, 20, 13, 1994, pp. 189-210. (*)

Stephan SINOS, *Die Vorklassischen Hausformen in der Ägäis*, Deutsches Archäologisches Institut, Philipp Von Zabern, Maguncia 1971.

Thomas G. SCHATTNER, *Griechische Hausmodelle. Untersuchungen zur frühgriechischen Architektur*, Gebr. Mann, Berlín 1990.

Ismene TRIANTI, "Hausmodelle aus Mazi", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*, 99, 1984, pp. 113-119. (*)

F. ZAFIROPOULOU, "A Prehistoric House.

Model from Melos", en *Archaiologika Analekta es Athinae II*, 1969, pp. 406-408.

V. EL MUNDO ITÁLICO: LACIO, ETRURIA Y ROMA (REPUBLICANA E IMPERIAL)

Arvid ANDREN, "Introduction: Reproductions of Temples and Houses of Greek, Sicilian or South Italian Origin; Reproductions of Temples or Houses found in Central Italy", en *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, 2 vols., C.W.K. Gleerup y O. Harrassowitz, Lund y Leipzig 1940, pp. XXIV-XXXIV, Skrifter Utgivna av Svenska Institutet i Rom, VI (Acta Instituti Romani Regni Sueciae VI). (*)

Gilda BARTOLONI, Francesco BURANELLI, Valeria D'ATRI y Anna DE SANTIS, *Le Urne a Capanna rinvenute in Italia*, Giorgio Bretschneider, Roma 1987, Col. Tyrrhenica, Studi archeologici sull'Italia antica, I. (*)

Otto BENNDORF, "Antike Baumodelle", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, 5, Viena, junio de 1902, pp. 175-195. (El artículo, el primero escrito sobre el tema, estudia las maquetas griegas, helenísticas y romanas.) (*)

Axel BOETHIUS, *Etruscan and Early Roman Architecture*, Yale University Press, New Haven y Londres 1994 (1a. ed. 1970). (Este manual describe numerosas maquetas itálicas.)

Frank E. BROWN, "Of Huts and Houses", en LARISSA BONFANTE, Helga VON HEINTZE y Carla LORD (eds.), *In Memoriam Otto J. Brendel. Essays in Archaeology and Humanities*, Philipp Von Zabern, Maguncia 1976, pp. 5-12.

Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN, "El arquitecto en Roma. Inventario de planos romanos", en *Artistas y artesanos en la Antigüedad clásica*, Cuadernos Emeritenses, 8, Mérida 1994, pp. 44-63. (*)

Walter Reid BRYAN, *Italic Urns and Hut Urn Cemeteries. A Study in the Early Iron Age of Latium and Etruria*, Roma 1925, American Academy in Rome. Papers and Monographs of the American Academy in Rome, IV. (*)

E. CAILLEMER, "Architectus", en *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments*, I, 1, Hachette, Paris s/f, pp. 374-382.

Gianfilippo CARETTONI, Antonio Maria COLINI, Lucos COZZA y Guglielmo GATTI, *La pianta marmorea di Roma antica. Forma Urbis Romae*, 2 vols., Comuna di Roma, Roma 1955-1960.

A.P. FRUTAZ, *Le Piante di Roma*, 3 vols., Istituto di Studi Romani, Roma 1962.

Pierre GROS, "Architectes, Chantiers et Matériaux: les conditions concrètes de la création architecturale à l'époque d'Auguste: l'usage des croquis et des maquettes", en *Aurea Templi. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, École Française de Rome, Roma 1976, pp. 52-77.

Ch. HUELSEN, "Piante iconografiche incise in marmo", *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts. Roemische Abteilung (Sezione Romana)*, 5, 1890, pp. 46-63.

W. JOHANNOWSKY, "Modelli di edifici da Teano", *Bollettino d'Arte*, 47, 1962, pp. 63-69.

Haroutune KALAYAN, "Notes on assembly marks, drawings and models concerning the Roman period monuments in Lebanon", *Annales Archéologiques Arabes Syriennes. Revue d'Archéologie et d'Histoire*, 21, 1971, pp. 269-273.

Hubertus MANDERSCHIED, "Ein Gebäudemodell in Bonn", *Bonner Jahrbücher*, 183, 1983, pp. 429-447.

(Lista de tipologías de modelos arquitectónicos romanos.) (*)

Hermann MÜLLER-KARPE, "Hausurnen", en *Vom Anfang Roms*, F.H. Kerle, Heidelberg 1959, Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts.

André PIGANOL, *Les documents cadastraux de la colonie romaine d'Orange*, Centre National de Recherche Scientifique, Paris 1962.

Joseph RYKWERT, *La casa de Adán en el paraíso. La cabaña primitiva en la historia de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1974.

(Este ensayo remarca la importancia de los modelos o prototipos en todas las culturas primitivas.)

—, *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, Hermann Blume, Madrid 1985. (El libro estudia principalmente el origen de Roma y está ilustrado con numerosas imágenes de urnas en forma de cabañas itálicas.)

Emilio RODRÍGUEZ ALMEIDA, "Miscellanea sulla 'Forma Urbis' marmorea", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 51, 1978-9, pp. 91-109.

—, "Un frammento di una nuova pianta marmorea di Roma", *Journal of Roman Archaeology*, 1, 1988, pp. 120-131.

C.P. SESTIERI, "Modellino di tempietto fittile da Fratte di Salerno", *Bollettino d'Arte*, 34, 1948, pp. 335-339.

Romolo A. STACCIOLI, *Modelli di edifici etrusco-italici. I modelli votivi*, Sansoni, Florencia 1968, Università di Roma. Istituto di Etruscologia e Antichità Italiane. (*)

Johannes SUNWALL, "Die Italischen Hüttenurnen", en *Acta Academiae Aboensis Humaniora*, 4, 5, Abo 1925, pp. 3-79. (*)

H. THEDENAT, "Forma, IV: Plan", en *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments*, II (2), Hachette, Paris 1926, pp. 1294-1251.

El pensamiento y la lengua de los antiguos griegos distinguían dos modos de producción: por un lado, el que tiene lugar espontáneamente, sometido únicamente a las leyes de la naturaleza, en el que el hombre sólo interviene, como en la agricultura, para favorecer o rectificar el proceso de crecimiento de las plantas; por otro, el que resulta de la intención deliberada de una voluntad, humana o por analogía divina, que añade a la naturaleza un ser nuevo fabricán-dolo. Si la agricultura responde, pues, al *phytourgós*, la construcción de un refugio doméstico, casa o templo, implica un acto del *demiourgós*. Asimismo, si bien la muerte, fenómeno de corrupción simétrico a la generación vital, es completamente natural, la edificación de una sepultura es uno de los actos más antiguos del arquitecto como demiurgo.

Entre los seres vivos, la información es inseparable y contemporánea de la forma en que se desarrolla, incluso le es inmanente, como el código genético se halla implantado en el genotipo para guiar la aparición del fenotipo, es decir, los aspectos visibles de un ser vivo. Por el contrario, en las actividades de fabricación artificial, técnica o artística, la representación de la forma por crear es generalmente anterior al objeto material resultante, salvo que se trate de una improvisación artística o de un *bricolage* genial. En resumen, como evidenció la filosofía de Platón, que es sobre todo una metafísica demiúrgica, una filosofía de arquitecto, la técnica implica la anterioridad de una forma inmaterial, una *eídos*, una Forma esencial.¹ Para Platón, la esencia contiene la informa-

ción necesaria para la existencia de un ser, real o virtual. En ese sentido, es inmaterial, invisible y abstracta, es decir, está separada de los elementos materiales, físicos y, por lo tanto, particulares, que hacen que exista en el mundo sensible; pero, como *eídos*, también está destinada a ser vista, a dar forma a un plan visible, cuyo diseño, en la medida en que es puro contorno, constituiría, quizás, su mejor analogía.² En otras palabras, toda Forma-esencia de todo lo que se fabrica o se construye, es inseparable de una imagen. La iconografía, palabra que quiere decir “escritura con imágenes”, constituye, pues, un momento de la ontofanía, de exhibición del ser de las cosas. Lejos de ser hostil a las imágenes (*eikónes*), Platón, constructor y ordenador de Ciudades y de sus habitantes, se dedica únicamente a instaurar jerarquías entre ellas. El *eídos* se manifiesta por medio de un *týpos*, una huella, que proyecta la Idea pura al espacio para reproducirla por primera vez. Lo ideal es que esa imagen represente adecuadamente las proporciones del ser, ya que el fabricante deberá regirse por ella, por su modelo o paradigma, para repetirla en el mundo material.³ Esa función normativa de la forma, a partir de la cual se tienen que regular todas las copias, llevará más tarde a los neoplatónicos y a san Agustín a hablar de arquetipo, de tipo inicial que tiene la misión de comandar toda reproducción.⁴ Platón es en cambio severo frente a las imágenes (*eidola*) que sólo producen la ilusión visual de adecuación a la Forma esencial: así, critica las artes plásticas que recorren a artificios de representación para hacer creer en la verdad de

una obra. (La estatua ecuestre en la plaza pública deforma las proporciones para tener en cuenta las condiciones de su percepción en perspectiva.)⁵ Podemos, por tanto, sostener que Platón es el primer filósofo que hace de la maqueta un instrumento de acción —ya que en primer lugar hay que disponer de un modelo antes de reproducirlo materialmente— y de pensamiento —ya que el conocimiento filosófico debe partir siempre de maquetas-copias para remontarse después a las esencias puras, soporte de una meditación especulativa.⁶ Es justamente por ese motivo que el propio Platón imita al arquitecto y reflexiona sobre lo que es bueno y justo mediante la maqueta de una Ciudad idealmente buena y justa: la República o Calípolis. Filósofo y arquitecto se asemejan en la medida en que ambos necesitan disponer de prototipos, es decir, de maquetas preparadas para ser realizadas en dimensiones reales, en el espacio o en la historia.

Ni que decir cabe que Platón, por rigorismo y preocupado por una imaginería demasiado hierática y matemática,⁷ subestimó la dimensión estético-lúdica de esas proyecciones de las Ideas en el espacio. Sin embargo, el icono hecho por la mano del hombre, dibujo o maqueta, tiene la ventaja de someterse al imperativo de la proporción, del mimetismo homológico, a diferencia de las construcciones de “dimensiones reales”, obligadas, por motivos funcionales o estéticos, a violentar la mera imitación. La maqueta deviene entonces “modelo reducido”, porque permite miniaturizar el modelo con una exactitud casi maniática. El fabricante de

un modelo reducido generalmente satisface en primer lugar, por otra parte, su pasión por la exactitud, por la reproducción hasta el detalle más insignificante, por el objeto de referencia (casa, edificio público, y después vehículo de transporte, personaje, etc.). La satisfacción asociada a la verosimilitud puede entonces conjugarse con el placer de una maestría escópica. Al reducir las proporciones, la maqueta arquitectónica, por ejemplo, ya no subordinaba el hombre al edificio, que lo sobrepasa, sino el edificio al hombre. Así, ante la maqueta el creador deviene una especie de Gulliver en el país de Lilliput satisfaciendo, quizás, las pulsiones arcaicas de un imaginario de la posesión, dado que un mundo reducido puede ser manipulado, confrontado con el cuerpo, antes de ser, por lo menos fantasmalmente, tragado y digerido.⁸ El placer derivado de la sumisión de los objetos, del dominio sobre los artefactos que habitualmente se nos resisten o nos dominan, puede por otra parte exacerbarse en una especie de mero *voyeurismo*. El modelo reducido seduce la mirada y excita sensaciones de placer, porque, perteneciendo como pertenece a una parte, un elemento parcial de una forma, contiene una totalidad, es decir, actúa como sustituto. En la maqueta, el ser total, incommensurable, se reduce a la apariencia de un fragmento que, expuesto a la vista, hace creer que se tiene el dominio y el disfrute del todo. De ahí, acaso, la potencia onírica del juguete, que reduce la inmensidad del mundo a la escala del que juega y le concede una visión sin precedentes.⁹ El juguete no es tan sólo un medio de distracción, sino un “*médium*” a través del cual explorar y dominar el mundo modificando las relaciones que se tienen en él hasta transformar el principio de realidad en principio de placer.¹⁰

No debe sorprendernos, pues, que esos objetos “típicos” contengan también un “aura” mági-

ca. Lejos de ser una realización solamente transitoria o de transición, accesoria y efímera, la forma de la maqueta, gracias a su capacidad de hacer visible y disponible el mundo para el ego, ostenta también una fuerza propia. Desde este punto de vista, la imagen, al participar del modelo, se emancipa del mismo pero conserva la potencia de la esencia, del principio vital, del origen. La imagen miniaturizada, más aún que la realización a escala real, se mantiene cerca de la esencia y rehuye la fragilidad y la imperfección de la forma plenamente desplegada. Si los monumentos deben su condición sagrada, su poder, al volumen de su masa o a su longevidad, las maquetas la extraen de su miniaturización homóloga, que obtiene formas más próximas a la esencia. El modelo reducido no es ontológicamente inferior a la copia a escala real sino superior. Por eso, estas imágenes típicas pueden transformarse en objetos de culto, en colección de rituales y, consiguientemente, por ejemplo, acompañar a los muertos a sus moradas de inmortalidad.

Por lo tanto, la fabricación de arquitecturas en miniatura responde a varias motivaciones antropológicas y finalidades tecnológicas, lúdicas y mágico-religiosas, sin que se puedan hacer, para cada caso, divisiones parciales. La única certidumbre es que esas maquetas, como otras, están muy lejos de ser objetos fútiles o realizaciones insignificantes. Muy al contrario, entre la vida del espíritu, en la que el hombre puede contemplar lo que es real, presente, pasado o futuro, en Idea, de un modo puramente inmaterial, y la vida del mundo físico, en la que las creaciones del hombre se ven sometidas al desgaste del uso y del tiempo, la maqueta abre una suerte de espacio intermedio, de tercer mundo, próximo todavía a lo inteligible, pero ya plenamente instalado en lo sensible, donde la esencia de las cosas se entrega, a la mano y al ojo, rodeada de su aura sagrada.

1. En cuanto a las consecuencias estéticas de esta teoría filosófica en la edad media y el Renacimiento, véase R. KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Gallimard, TEL, París 1983.

2. El término griego *eidōs* significa “aspecto”, “forma” y procede de la raíz indoeuropea *weid*, “ver”.

3. Según Platón, “[...]un modelo se forja, precisamente, cuando una misma cosa que se halla en otra cosa diferente y aislada de la primera es objeto de una opinión acertada y, al ser comparada, da nacimiento a una única opinión verdadera [...]” *Político* (278 c.) [Traducción castellana, *Diálogos*, traducción de M. I. Santa Cruz, A. Vallejo y N. Luis Cordero, Gredos, Madrid 1988].

4. En griego, *arché* significa lo que es originario, primero, y a un tiempo quien da una orden, actúa como jefe.

5. En *Sofista*, Platón opone dos artes de imitación, la que copia fielmente cuando “[...] alguien, teniendo en cuenta las proporciones del modelo en largo, ancho y alto, produce una imitación que consta incluso de los colores que le corresponden”, y la que efectúan “[...] aquellos que elaboran o dibujan obras monumentales[...], de modo que [...] la parte superior parecería ser más pequeña de lo debido, y la inferior, mayor, pues a una la vemos de lejos y a la otra de cerca.” (*Diálogos*, op. cit., 235e y s.).

6. Filósofos y arquitectos actúan, pues, como los matemáticos, de quienes Platón decía: “Lo mismo digo de las demás figuras que representan, sea en volumen o relieve, sea en dibujo, y que se reproducen también ya en su sombra ya en la superficie de las aguas. Los geómetras las emplean como otras tantas imágenes, que les sirven para conocer las verdaderas figuras, que sólo pueden conocer por el pensamiento.” *La República*, (510 e.) [Traducción castellana, *La República, o el Estado*, traducción de Enrique Palau, Editorial Iberia, Barcelona 1976].

7. El ideal platónico continúa siendo el del arte egipcio. Véase H. JOLY, *Le renversement platonicien*. “Logos, épistémé, polis”, Vrin, París 1974.

8. Gilbert DURAND relaciona, además, este mito gulliveriano con el imaginario intimista que se inserta en las pulsiones digestivas, por oposición al imaginario esquizomórfico, asociado a la ruptura con las cosas. Véase *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992.

9. G. BACHELARD ha sido sensible a esa miniaturización del cosmos: “La miniatura es un ejercicio de frescura metafísica; permite hacer modificaciones con poco riesgo. ¡Qué descanso, esta especie de ejercicio de mundo dominado! La miniatura descansa sin dormir jamás. La imaginación está vigilante y es feliz”. *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París 1983, p. 150-151. [Traducción castellana, *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1965.].

10. Se podría relacionar esa función de modelización fantasmática del juguete con el valor simbólico de la muñeca. Véase Jeanne DANOS, *La poupée, mythe vivant*, Gonthier, París 1966.

LAS CASAS DEL ALMA

HISTORIA DE LAS MAQUETAS





Mientras la arquitectura consistía en materiales sumariamente conformados y ensamblados según volúmenes aleatorios o aproximados, todos, en una colectividad, estaban en condiciones de participar en la construcción de edificios: era la época de los abrigos y cobertizos, las tiendas, las cabañas o las casas de adobe.¹ Dichas construcciones pertenecen, sin duda, a la historia de la arquitectura, pero el arquitecto todavía no existe como tal ya que los conocimientos necesarios para la concepción y la construcción son un patrimonio compartido por todos. Sería adecuado decir que la arquitectura, como arte monumental fruto de un conocimiento particular y, por lo tanto, con la exigencia de alguien que la conciba y de los medios indispensables para representar un modelo necesario de ejecución, nace con el descubrimiento del ángulo recto. En efecto, si bien el círculo, forma más que abundante en la naturaleza, es de fácil realización con la ayuda de una estaca y un cordel, la concepción y el dibujo del ángulo recto exigen un razonamiento de cierta elaboración.

Los primeros dibujos de arquitectura ejecutados, como ha sucedido en todas las épocas, sobre soportes perecederos, no han podido llegar hasta nosotros. Este hecho, que naturalmente también es aplicable a la escritura, da lugar a la imagen, conocida por todos dado que no está muy alejada en el tiempo, de los mensajes dibujados sobre cuero de los indios americanos, procedimiento equivalente, de hecho, al del pergamino, el *pergamén*, una piel de carnero finamente curtida, inventada en la

ciudad de Pérgamo en el siglo II a.C. Gracias a un hecho afortunado atribuible a la naturaleza, fue en el este del Mediterráneo, allí donde la arquitectura vio la luz, donde, por una bienaventurada coincidencia, las condiciones climáticas y los materiales, tanto de dibujo como de construcción, permitieron una preservación que los milenios no han podido borrar. No es éste el lugar para determinar si la arquitectura, con todo su rigor geométrico y estructural, nació en Egipto o en Mesopotamia, ya que, según parece, tal rivalidad cultural y tecnológica nos conduce a un mismo punto cronológico: cerca del año 3000 a.C., momento en el que Egipto y Mesopotamia construyen monumentos de ladrillo, fortalezas, templos, palacios y tumbas cuyos planos cuadrangulares y cuya sección ortogonal exigen el dominio del ángulo recto y, por lo tanto, una concepción que requiere el auxilio de un plano. En Egipto, esta arquitectura está representada por las ciudadelas de adobe de las épocas predinásticas y tinitas, así como por las tumbas monumentales con recinto en forma de estrella, en tanto que en Mesopotamia tenemos los templos y palacios de las ciudades sumerias.

Cuando se evocan los planos arquitectónicos más antiguos, lo primero que se cita es generalmente el rey Gudea y, más exactamente, la estatua conocida como *Gudea arquitecto*, conservada en el Musée du Louvre, que nos muestra a dicho soberano de Lagash (donde reinó hacia el año 2100 a.C.) sentado y sosteniendo en sus rodillas el plano de una ciuda-

dela o el plano simbólico de una ciudad fortificada. No cabe duda, y la calidad de las estatuas de dicho rey lo demuestra, de que en aquellos tiempos se dominaban perfectamente las técnicas de preparación de los materiales y que los arquitectos ya habían recurrido al plano para concebir y ejecutar las obras. Ese conocimiento tenía tanto prestigio que el mismo rey decidió ser representado con un plano, soporte y definición por excelencia de la creación arquitectónica. Sin embargo, el documento que descansa sobre las rodillas de Gudea no representa necesariamente ningún monumento concreto sino, más bien, la condición de rey constructor.

La otra forma de representación de la arquitectura es la maqueta; las propias maquetas, e incluso imágenes de maquetas, atestiguan su uso en el mundo oriental. Son ejemplo de ello los modelos de torres de barro cocido del segundo milenio hallados en Siria o las "casas-altar" de Asur, de difícil interpretación, así como, de lectura más fácil, las maquetas de las fortalezas que los notables presentan al rey Sargón II en los relieves de Khorsabad (c. 710 a.C.; apéndice, lám. 6).²

En el área mesopotámica, podemos considerar que representan un lugar cierto e identificado, por una parte, el plano encontrado en Nuzi (Yorgan Tepe, en Irak), que data aproximadamente del 2200 a.C. y, por otra, el famoso plano de Nippur, que data de la época cassita de esta ciudad (entre el 1600 y el 1150 a.C.; fig. 1). Con todo, esos dos documentos pre-

ciosos no son planos de arquitecto sino documentos topográficos que cubren una gran extensión, hecho que, sin embargo, no los hace menos interesantes.



fig. 1

Plano de Nippur (Nuffar, Irak), en una tablilla de arcilla de época cassita (del 1600 al 1150 a.C.), 21 x 18 cm. Colección Hiprecht, Jena (Ph.J. Deshayes).

Egipto ha sabido mostrarse especialmente generoso en la conservación de planos y dibujos; el documento dibujado más antiguo que nos remite a una concepción arquitectónica fue encontrado en el monumento funerario del rey Djoser en Sakkara y se remonta, verosísimamente, a la tercera dinastía, la que concibió justamente la primera arquitectura monumental en piedra labrada. Dicho dibujo, pintado con tinta roja en una placa de caliza, representa el trazado de una curva de techumbre con la ayuda de verticales equidistantes (fig. 2). Las longitudes respectivas de las cinco verticales que definen la mitad de la curva están claramente anotadas:

1. 1 codo, 3 palmos, 1 dedo = 76,57 cm
2. 2 codos, 3 palmos = 127,01 cm
3. 3 codos = 156,9 cm
4. 3 codos, 2 palmos, 3 dedos = 177,42 cm
5. 3 codos, 3 palmos, 2 dedos = 183,03 cm

En cuanto a la distancia entre las verticales, que no está indicada o que se hallaba en una parte de la placa desaparecida, parece evidente que era siempre la misma, sin que se pueda decir nada más exacto al respecto.

Nos gustaría ver el documento de ejecución de las cubiertas curvas de algunas de las capillas que hay a lo largo del lado oriental del santuario, y nos permitimos soñar que fue el propio Imhotep, si no su autor, por lo menos quien concibió su principio.³

Aunque el nombre de Imhotep domina ampliamente la historia naciente de la arquitectura egipcia, e incluso, y con toda justicia, la historia general de la arquitectura, también otros arquitectos al servicio de los soberanos de Egipto nos han legado sus nombres, como Senmut, arquitecto y favorito de la reina Hatshepsut y autor del conjunto arquitectónico más majestuoso y más adecuado a su entorno natural: el templo funerario de la reina en Deir el-Bahari. Signo elocuente de su rango, Senmut fue inhumado en Deir el-Bahari, junto a la vía que conduce al santuario de la reina. Asimismo, cabe mencionar a Amenhotep, hijo de Hapu, otro gran creador que llevó a cabo, por encargo de Amenofis III, el templo funerario de este faraón y los colosos, célebres con el nombre de “colosos de Memnon”, que lo precedían. Para el mismo Amenofis III, dos arquitectos concibieron el templo de Luxor, “el harén del sur de Amón”: Hor y Suty, cuya obra, interrumpida por la muerte del rey, fue finalizada bajo Ramsés II. No deja de ser interesante que dos de los arquitectos mencionados, Imhotep y Amenhotep, fuesen divinizados al cabo de poco tiempo y moderadamente venerados como protectores de los maestros de obra y, sobre todo, como dioses sanadores.

Dada la importancia de la calidad y el sobredimensionado de la arquitectura egipcia, estamos autorizados a preguntarnos sobre el lugar que ocupaban los arquitectos en los textos oficiales y administrativos. Aunque parece que, como en todo poder de tipo absolutista, el soberano se atribuía el título y el mérito del constructor, el arquitecto ostenta sin embargo un lugar honorable, como lo demuestran los tres ejemplos comentados anteriormente. Aún así, su título no es designado con una sola palabra; las fórmulas usadas durante el Imperio Antiguo eran las de “maestro de obras real” y “maestro de los dibujantes”; en el Imperio Nuevo se halla muy a menudo la fórmula “jefe de los trabajos”. No obstante, según los textos, encontramos otras denominaciones que pueden ir asociadas a un lugar o a un monumento: “jefe de los trabajos de la Casa de Amón”, “jefe de los trabajos de Tebas”, “jefe de los trabajos de todos los monumentos de Amón en Karnak”, o “jefe de los trabajos del templo funerario de Aí”. Con todo, en numerosos casos existe alguna



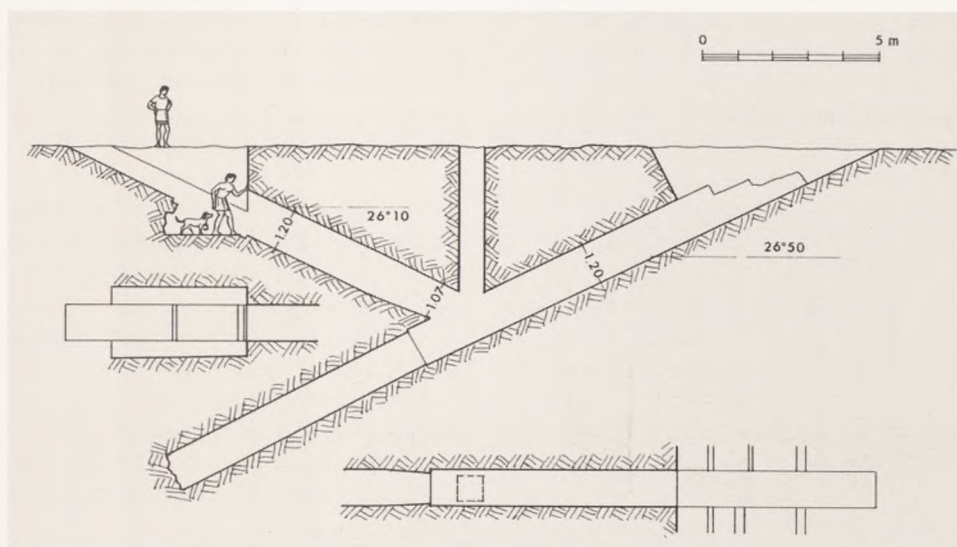
fig. 2

Dibujo pintado en un fragmento de piedra caliza hallado en Sakkara, dentro del monumento funerario del rey Djoser (de la tercera dinastía), y que representa el método de trazado de un techo curvo, quizás de una de las capillas del santuario, 18 x 12,5 x 5 cm (según Somers, Clarke y R. Engelbach).

posibilidad de confusión debida al empleo de la fórmula “jefe de los trabajos”, que abarca a numerosos responsables de las obras, tanto administrativos como técnicos, como sería el caso, por ejemplo, del que dirigía una expedición a las canteras, quien recibía también esa denominación.

Antes de referirnos a los soportes gráficos utilizados por los arquitectos de Egipto, debemos volver al tema de esta exposición, la maqueta arquitectónica, apelando al ejemplo no sólo más antiguo de esta clase de modelos sino también más singular, dado su carácter único.

La pregunta más irritante que plantea la pirámide de Keops es, precisamente, la de su concepción y la de la transmisión del proyecto del arquitecto a los constructores, en su mayor parte analfabetos e incapaces de comprender documento gráfico alguno. Sin embargo, la respuesta existe y elimina esa duda que ha embargado a generaciones de visitantes e incluso de eruditos, dada su discreción y escasa difusión didáctica a pesar de que se halla al alcance de todos aquellos que visiten la planicie de Gizeh. Explorando sistemáticamente el terreno que rodea la Gran Pirámide, W. Flinders Petrie descubrió a tan sólo 85 m de la cara oriental, la que mira a El Cairo, dos galerías excavadas en la roca, cuyas entradas están separadas por una distancia de 23 m, en tanto que las pendientes de ambas se encuentran (fig. 3). Una vez llevado a cabo el levantamiento de los planos de estas curiosas excavaciones, Petrie advirtió que reproducían con toda exactitud, con las mismas secciones, las mismas incidencias angulares y a idéntica escala, las galerías de la pirámide vecina.⁴ Efectivamente, se pueden reconocer la galería descendente que procede de la entrada, el encuentro con la galería ascendente, el principio de la galería que conduce a la “cámara de



Modelo de ejecución de las galerías de la pirámide de Keops. Sección del *trial passage*, levantada por Flinders Petrie y publicada por él mismo en 1883. Se reconoce el punto de intersección de las galerías de la Gran Pirámide, de la que esta construcción era la maqueta a escala real (dibujo Jean-Pierre Adam).

fig. 3

la reina” y, finalmente, el inicio de la gran galería con las características banquetas (fig. 4). Por ese motivo, el investigador británico dio a dicho conjunto el significativo nombre de *trial passage* o “galería de prueba”, ya que de hecho se trataba de la maqueta a escala —sólo se acortan las longitudes— de los pasillos previstos para el interior del monumento. Dada la relativa complejidad de esas circulaciones y de los puntos de intersección, el arquitecto ideó ese procedimiento asombrosamente eficaz que permitía a capataces y maestros canteros tomar medidas y levantar plantillas sobre el modelo así realizado para, posteriormente, reproducirlas en el edificio. La fidelidad de la maqueta es tal que incluso el ligero estrechamiento en altura y en anchura al principio de la galería ascendente, que tenía la función de frenar y detener los bloques que tenían que tapar la abertura, está meticolosa-

mente ejecutado y fue realizado exactamente igual en la pirámide.

La justificación de esa maqueta a escala real, la única conocida de la historia de la arquitectura, hay que relacionarla, como hemos dicho, con la precocidad de esa obra gigantesca, que sólo concedía a una pequeña minoría la posibilidad de acceder al documento escrito y dibujado. Por otro lado, sólo fue realizada para la Gran Pirámide, a causa de la variedad y la originalidad de sus conductos y salas, ya que las otras pirámides de Egipto, anteriores o posteriores, no poseen, ni mucho menos, ni la diversidad ni las dificultades topográficas de la primera. Sin embargo, otras civilizaciones recurrieron a la realización a escala real de edificios completamente tallados en la roca; como ejemplos, en absoluto escasos, podemos citar las tumbas licias, cuyas fachadas, erigidas

entre el siglo VI y el siglo III a.C., decoran las paredes rocosas de los acantilados que rodean a numerosas ciudades de esa zona de Asia Menor, y reproducen fachadas de santuarios o casas. Aun así, sólo son duplicados sintéticos de monumentos cuyos programas existen realmente, destinados a superar el paso de los siglos, y no modelos realizados para presentar un monumento o contribuir a su construcción. La misma indicación se podría hacer a propósito de los monumentos de Petra o de las tumbas etruscas en hipogeo, cuya asimilación petrificada a edificios reales, en este caso de viviendas, llega incluso a la reproducción del mobiliario, los utensilios y los tejidos, como se puede ver en la tumba con relieves de la necrópolis de Cerveteri.

Que los arquitectos de Egipto, después de la construcción de las grandes pirámides, recurrieran al uso de maquetas, en este caso reducidas, para presentar sus proyectos, es una certeza, pero ignoramos si este procedimiento era sistemático o habitual. Para ilustrar esta presentación del proyecto, un bello modelo de tumba hallado en Dahsur en el templo del valle del complejo funerario de Amenemes III, muestra con detalle las diversas piezas, galerías y escalas que componen la tumba, hechas perceptibles por la ausencia de cubierta.⁵

Diferentes en lo que se refiere a la expresión y a la función, y constituyendo un mobiliario de acompañamiento funerario, han sido halladas en las tumbas numerosas maquetas anecdóticas. Representan objetos, como herramientas o armas, embarcaciones o, aún más interesantes gracias a su imaginaria, talleres, explotaciones agrícolas o simples graneros, y están generalmente animadas por personajes en situación y en acción. La tumba particular más rica, en este ámbito, era la del canciller

Meketre, datada en el año 2000 a.C. y descubierta en un pequeño valle al sur de Deir el-Bahari. Dentro de un *serdab*,⁶ estaban depositadas 25 maquetas de madera que representaban con gran realismo el ámbito familiar de Meketre, habitado por todo tipo de personajes, jardines y huertos, talleres, almacenes, labores agrícolas, pescadores halando la red y embarcaciones. La más espectacular de esas escenas (en el Museo de El Cairo), nos muestra, sobre un zócalo de 1,73 m de largo, la presentación del rebaño a su amo; éste, sentado bajo una rica pérgola, asiste, rodeado de sus escribas, al desfile de bueyes y vacas conducidos por los vaqueros bajo la vigilancia de guardias armados con bastones.⁷

Esas maquetas, destinadas a acompañar al difunto tanto para asistirlo y distraerlo durante su existencia en el Más Allá como para recordarle su condición terrestre, constituyen para el arqueólogo, así como para el público, el complemento en tres dimensiones de la iconografía que cubre las paredes de las tumbas, mastabas en el Imperio Antiguo o hipogeos en otras épocas, que ilustra todas las escenas de la vida cotidiana. Paradójicamente, convierten a Egipto, la civilización más antigua del planeta, en la época de la Antigüedad mejor conocida en todas sus actividades profanas, tanto de trabajo como de ocio.

Aunque las maquetas de talleres de artesanos son las más atractivas, debido a su animación y a la representación de los obreros trabajando con sus herramientas, hay otras más estáticas pero también emocionantes, y sobre todo enriquecedoras para nuestro conocimiento de la arquitectura, que nos enseñan lo que tanto cuesta encontrar en la arqueología: las viviendas. Sistemáticamente construidas con un material perecedero⁸ —la arcilla—, esas casas, humildes o importantes, ya eran objeto de

una relativa elaboración durante el Imperio Antiguo tal como lo demuestran las “casas de alma” de barro cocido halladas, entre otras, en las tumbas de la llanura de Gizeh.⁹ En el Imperio Medio y en el Imperio Nuevo, las maquetas de casas, generalmente de madera con accesorios metálicos hechos con láminas de cobre, son reproducidas muy a menudo con toda fidelidad e incluso presentan, en ocasiones, un jardín o huerto con su vegetación. De modo que podemos pensar que, si

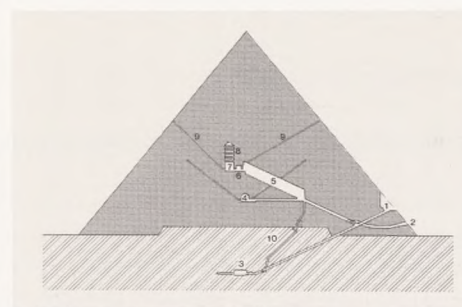


fig. 4

Sección sur-norte de la pirámide de Keops
(dibujo de Jean-Pierre Adam)

1. acceso original
2. acceso de los saqueadores
3. cámara subterránea
4. segunda cámara, denominada Cámara de la Reina
5. gran galería
6. cámara de los candelabros
7. cámara del rey
8. cámaras de descarga
9. conductos de ventilación
10. pozos de evacuación

bien muchas tienen una silueta convencional, otras corresponden realmente a la casa del difunto.¹⁰

A falta de otras maquetas preliminares y además de los múltiples modelos anecdóticos funerarios, Egipto, que utilizaba abundante-

mente soportes de escritura como la madera enyesada o el papiro, recurría a los mismos soportes para la tarea del arquitecto. Por otra parte, es significativo constatar que el jeroglífico *qd*, que traduce el verbo “construir”, consiste en un hombre situado ante el plano de un monumento en estrella; demostración, por si hacía falta, de que el plano del arquitecto está estrechamente asociado a la ejecución de la obra. Desafortunadamente, la egiptología, aun siendo una gran proveedora de textos, sólo ha revelado una cantidad ridícula de dibujos que representen proyectos o reproduzcan monumentos reales.

Los documentos más convincentes se conservan en el Museo de Turín. El primero es un papiro que contiene el plano acotado de la tumba en hipogeo de Ramsés IV, faraón de la XX dinastía (s. XII a.C.; núm. cat. 1).¹¹ Este plano, al que le falta la parte inferior, contiene convenciones gráficas que atestiguan un largo uso de ese tipo de dibujos, como el punteado que indica la roca donde se ha excavado el hipogeo, la línea doble que marca los contornos periféricos y las puertas dibujadas proyectadas en el suelo, de acuerdo con un procedimiento sistemático entre los egipcios que permite combinar planta y alzados. Finalmente, una leyenda facilita las indicaciones complementarias de destino y las dimensiones principales.¹² Dichas informaciones, cuya concordancia o no concordancia con la realidad puede ser verificada, permiten afirmar que este plano es un plano de concepción y no un levantamiento del lugar, debido justamente a las modificaciones que se han podido constatar en él, consecuencia de las incertidumbres del trabajo subterráneo en una roca que presenta defectos aleatorios e impone cambios de trazado. En cualquier caso, podemos suponer que el documento iba acompañado de uno o más dibujos de detalle referen-

tes, por ejemplo, a la propia cámara funeraria, las distintas puertas y el cierre de la tumba.

Del mismo orden, aunque más reducido, ya que está dibujado en un fragmento de piedra caliza de 83 cm de largo, el Museo de El Cairo posee un plano, encontrado en el Valle de los Reyes, que es probablemente el de la tumba de Ramsés IX. En este caso, el trazado fue dibujado con pintura: dos trazos rojos que encuadran uno blanco, más ancho, representan las paredes; las jambas y dinteles de las puertas son amarillos, en tanto que las aberturas son negras.¹³

Otro dibujo, procedente de Luxor, representa, en una tablilla de madera enyesada, el plano acotado de una capilla-lugar de descanso, de la que se pueden reconocer las dos rampas de acceso, precedida de un embarcadero relacionado con el Nilo o con un canal y rodeada por un peribolo que encierra un jardín arbolado (núm. cat. 2).¹⁴ La identidad del plano de ese pequeño monumento con el de la Capilla Blanca de Karnak o el de la capilla de Tuthmosis III en Tod, es plenamente convincente en lo que se refiere a la calidad de la información que aporta un documento de tal índole.

El Museo de Turín posee asimismo tres fragmentos de una tablilla de esquisto en la que se halla el plano, desgraciadamente roto, de un templo de Heliópolis de la XVIII dinastía, con indicación del mobiliario. En esta ocasión, el dibujo no es el de la concepción de un monumento, sino un documento de inventario clasificado primitivamente entre los archivos del templo.

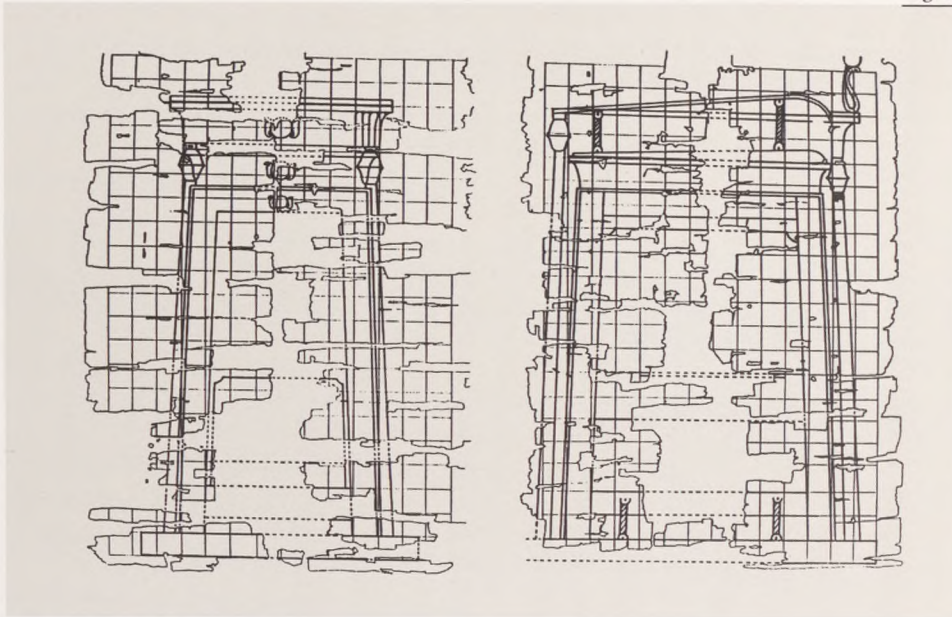
También en Turín se halla el plano sobre papiro de las minas de oro de Uadi Hammamat, que incluye, reducida, la pista que lleva a

dicho lugar desde el Nilo.¹⁵ No obstante, ese plano, que por otra parte no contiene indicación topográfica alguna, es una expresión cartográfica y no arquitectónica, y posee un interés documental evidente, pero en el mismo sentido de identificación de lugares que la célebre Tabla de Peutinger, que representa el Imperio romano.

Pero el dibujo egipcio más célebre, que data de la XVIII dinastía, aunque no se refiere directamente a la arquitectura sino al mobiliario, es un papiro cuadriculado y, por lo tanto, adecuado para representar a escala la ejecución del objeto, sobre el que se puede distinguir la representación geométrica a dos lados, según las convenciones modernas, de una *náos* de madera finamente dibujada y decorada (fig. 5). También se trazaba una cuadrícula para ejecutar dibujos y relieves en las paredes de santuarios y tumbas a partir de modelos dibujados en tablillas de madera o en papiros.

Finalmente, no podemos abandonar Egipto sin mencionar las representaciones de monumentos en forma de pinturas o bajorrelieves, tanto si se trata de simples evocaciones monumentales como de la representación de un edificio determinado. El ejemplo más interesante, accesible a todos los visitantes de Karnak, se halla en una pared del patio del templo de Khonsu donde se puede ver una representación, hecha en época del rey Herihor, de la XXI dinastía, del segundo pilón del templo de Amón, tal como era entonces la entrada solemne del gran templo, con los colosos flanqueando la puerta y los ocho mástiles sosteniendo sendas oriflamas.¹⁶ Entre tantas imágenes de monumentos todavía podríamos evocar una pieza del Museo de Turín, un relieve procedente de el-Amarna que nos muestra la fachada del templo de Atón, con los dos malecones y la puerta, y las

Dibujo geométrico sobre papiro de las dos caras de una *náos* de madera (Petrie Museum of Egyptian Archeology, Londres).



ofrendas que allí se depositaban.¹⁷ En estos dos ejemplos, el documento no es tampoco el de la concepción, pero puede ser considerado su duplicado, y para el arqueólogo, la información, aunque no tiene el mismo sabor, continúa siendo tan preciosa o más en la medida en que el edificio ha desaparecido. Pero surge en este punto la cuestión de la fidelidad de la imagen, en la que sólo puede verse la representación convencional de un templo, como en el caso del segundo ejemplo, que únicamente es identificado por el texto que lo acompaña.

Si bien el mundo griego, en su momento de apogeo arquitectónico, entre los siglos V y III a.C., no nos ha legado dibujos de arquitecto, tenemos la seguridad, gracias al testimonio de Vitruvio, quien cita continuamente a sus colegas helénicos, que éstos trazaban con

ciencia los planos de los edificios que concebían y que, a veces, como hacían los constructores de otras épocas, canteros y carpinteros, trazaban sobre la piedra de los muros ya levantados el perfil proporcional de las cornisas y de los órdenes, cuya ejecución iría a cargo de los maestros canteros y los escultores, salvo que fuesen éstos quienes tradujesen de ese modo los dibujos del *architécton*. El descubrimiento más espectacular en este ámbito tuvo lugar en el gran templo de Apolo en Dídima, cuyos trazados fueron hallados en las paredes interiores, realizados a la escala de ejecución para las basas de las columnas y con dos escalas diferentes, como en cartografía, para expresar la curva del fuste.¹⁸

Los mismos planos no son mencionados demasiado a menudo en los textos griegos y no podemos hacer mucho más que deducirlos

de algunos presupuestos o cuentas que se refieren a ellos; así, un documento de Delos, datado en el año 297 a.C., menciona un trabajo ejecutado de acuerdo con los dibujos proporcionados por el arquitecto, mientras que un texto de Eleusis habla del *anagrapheús*, es decir, del plano, verosímilmente acotado, empleado para construir el *prostôion*.¹⁹

A falta de planos dibujados por la mano de un arquitecto griego, hay un documento escrito con tal precisión que es posible traducirlo gráficamente con una fidelidad sorprendente: se trata del presupuesto, grabado en mármol, del arsenal concebido hacia el 340 a.C. por Filón, edificio destinado a almacenar en el puerto de El Pireo las piezas, el material y los accesorios de la flota ateniense. Una campaña arqueológica reciente ha permitido localizar uno de los extremos de este gran monumento, así como uno de sus tramos. A pesar de la escasa superficie puesta al descubierto y teniendo en cuenta el carácter repetitivo de los tramos que lo ritmaban, ha sido posible comprobar la concordancia entre la reconstrucción propuesta y los valores cifrados dados por el documento.²⁰ Un brevísimo extracto de dicho texto de 97 líneas demostrará el rigor de las prescripciones; se refiere a los pilares que tenían que dividir el espacio interior en tres naves: "Se construirán las paredes del Arsenal así como los pilares con piedra de Acté [...]. Los pilares se plantarán después de haber puesto debajo un estilóbato, al mismo nivel que el zócalo de los muros [...]. El grosor de los pilares tiene que ser, en el pie, de dos pies

y tres palmos; la altura, incluyendo el capitel, de treinta pies; cada pilar tiene que estar formado por siete elementos de cuatro pies de altura, salvo el primero, que debe tener cinco pies. Sobre los pilares se pondrán capiteles de mármol del Pentélico".²¹

Aristóteles nos dejó en la *Constitución de Atenas* un interesante testimonio del modo en que los arquitectos griegos sometían sus proyectos de edificios públicos al Consejo de los Quinientos de Atenas: debían presentar modelos o *paradeigmata*, es decir, maquetas.²² Dichas maquetas eran de madera o cerámica, y estaban construidas con toda probabilidad a partir de los planos dibujados que debían representar la primera etapa de la concepción. Sin embargo, tenemos derecho a pensar, como hicieron varios arquitectos del Renacimiento, y entre ellos Miguel Ángel, que el estudio de las formas en el espacio era probablemente más fácil con la ayuda de maquetas de arcilla que a partir de dibujos, hecho más verosímil en la Antigüedad que ahora, dado el desconocimiento, en aquel entonces, de la construcción perspectiva. Además, sabemos que los *paradeigmata* estaban también a disposición de los promotores y los aparejadores para la construcción, muy posiblemente por los mismos motivos de facilidad de comprensión de los volúmenes, paso que ya había dado el arquitecto de la Gran Pirámide.

Aunque en ningún caso se trataba de maquetas de presentación, sino de objetos mercanti-

les anecdóticos de época tolemaica y romana, cabe mencionar las lámparas de barro cocido halladas en Alejandría con la forma del célebre faro (fig. 6). Con toda la aproximación que podemos conceder a estos objetos, estas lámparas no dejan de completar la lista, demasiado corta, de las imágenes —esencialmente de monedas— que reproducen aquel monumento *princeps*.

La época romana, tan fascinante por el desarrollo, que parece ilimitado, de su arquitectura, nos ha legado, además, los diez libros del *De Architectura* de Vitruvio, el único tratado de arquitectura de la Antigüedad que nos ha llegado completo, salvo, lamentablemente, las láminas que lo ilustraban. Sin embargo esos dibujos debieron existir, ya que el autor se remite a ellos en numerosas ocasiones, pero haría falta el milagroso descubrimiento del original para tener una prueba material de su existencia, ya que los copistas medievales o no tuvieron acceso a los dibujos porque se habían perdido, o no fueron capaces de reproducirlos. En cuanto a la obra y el testimonio de este autor esencial nos vemos, pues, reducidos al análisis de sus textos en aquellos pasajes, cuyos

comentarios no siempre son explícitos, consagrados a las diferentes expresiones gráficas utilizadas por el arquitecto romano.²³ Vitruvio distingue (I.2.2) entre el dibujo en alzado (*orthographia*), el dibujo en planta (*ichnographia*) y la perspectiva (*scenographia*); es el recurso a esta última expresión gráfica lo que confiere toda su modernidad al proyecto arquitectónico antiguo, no solamente romano sino también griego, ya que Vitruvio no evita referirse a los modelos de sus predecesores.

Los planos arquitectónicos de época romana deben buscarse en soportes poco habituales. Los dibujos de ejecución grabados en la piedra y, probablemente, a menudo pintados, acaban de ser mencionados para el mundo griego; los romanos solían emplear el mismo artificio, como demuestran los ejemplos del santuario de Baalbek. Se puede ver, grabado en uno de los bloques enormes del podio del templo de Júpiter Heliopolitano, finalizado durante el reinado de Nerón, el trazado de un hemifrontón a la escala real en que fue ejecutado y, en el gran patio, grabados de los perfiles de las cornisas y de las fuentes.²⁴

El Museo della Civiltà Romana, en el barrio de la EUR (Esposizione Universale di Roma) al sur de Roma, ha reunido reproducciones fieles de los planos de edificios reproducidos en mosaicos o grabados en piedra. Entre estos planos podemos ver, grabado y acotado, el de la tumba de Claudia Peloris en Perugia (núm. cat. 90) y un fragmento de plano en mosaico, con las salas numeradas, cuya identificación probable es la de un edificio termal.²⁵ Finalmente, dentro del mismo tipo de documentos, no podemos dejar de mencionar la *Forma Urbis*, o plano general de Roma, grabada en mármol en época severiana y expuesta en una pared de la biblioteca contigua al Templo de la Paz (núms. cat. 91 y 92).

Lámparas de cerámica con la forma del faro, halladas en Alejandría. Son de época helenístico-romana (Jean-Pierre Adam).



fig. 6

La maqueta de arquitectura tuvo, sin duda, la misma función e idéntica importancia en el mundo romano que en el griego, y, afortunadamente, la piedra usada frecuentemente para llevarlas a cabo ha permitido, como en otras épocas, preservar ejemplares muy raros. Ante todo cabe citar, sin entretenerse demasiado, ya que la imagen no es otra cosa que una alusión emblemática, las urnas cinerarias etruscas en forma de casa o de templo (núm. cat. 70) y los pequeños modelos votivos de cerámica, como la fachada de palacio o de escena de teatro del Museo de Nápoles (núm. cat. 85) o los lararios domésticos que también son representaciones reducidas de santuarios.

El Museo de Ostia tiene el privilegio de poseer una maqueta de templo de la que desgraciadamente sólo quedan el podio y el arranque de los muros y las columnas (núm. cat. 79).²⁶ Unos orificios destinados a recibir un pasador de metal, visibles en las basas de las columnas, indican el modo en que los elementos de elevación eran fijados en el zócalo. Ese santuario era del tipo pseudoperíptero tetrástilo; por lo tanto, tenía cuatro columnas en la fachada y las columnas laterales estaban empotradas en el muro de la *cella*. Podemos hacernos una idea excelente del volumen y de la importancia de un templo de ese tipo gracias a la completa similitud de disposición que comparte con el pequeño templo rectangular del Forum Boarium de Roma, consagrado al dios Portuno, pero más conocido con el nombre de “templo de la Fortuna Viril”.²⁷

Provincias y metrópolis empleaban los mismos procedimientos dado que participaban de los mismos programas de arquitectura y, sin duda, los arquitectos presentaban sus proyectos con la ayuda de maquetas, pero, como sucedía en las otras áreas culturales, a falta de poder disponer del edificio verdadero, no

podemos decir si las maquetas encontradas eran efectivamente modelos u objetos votivos o anecdóticos. En todo caso, el noreste de la Galia es una zona especialmente privilegiada, ya que se han hallado cuatro maquetas de casas galorromanas —tres se conservan en el Museo de Luxemburgo y la cuarta, descubierta más recientemente, se encuentra en el Museo de Thionville, en Lorena (núm. cat. 84).²⁸

La más hermosa maqueta de época romana de la que disponemos fue descubierta en el Líbano y corresponde al proyecto del *aditum* del templo de Niha (núm. cat. 80a), población situada a una veintena de kilómetros al sur de Baalbek. Este notable objeto fue hallado exactamente en su lugar de colocación, que era una dependencia del templo, y su construcción parece contemporánea a la del templo de Baco en Baalbek, es decir, mediados del s. II. El interés de la maqueta se ve acrecentado por el excelente estado de conservación del santuario (núm. cat. 80b), lo que permite su identificación y al mismo tiempo establecer similitudes o diferencias entre el proyecto y su realización, dado que esta vez se trata, con toda seguridad, del modelo presentado por el arquitecto.²⁹

Las mediciones llevadas a cabo en el monumento han permitido constatar que la maqueta, tallada en un bloque de piedra de 64 x 61 cm de base, estaba hecha a una escala exacta de 1/24. En uno de los ángulos de la cara superior se puede ver una inscripción griega con las palabras: “plano grabado (o tallado) del *aditum*”. La maqueta representa el podio superior de dicho *aditum*, al cual se accede por dos largos tramos de escaleras, cuyas dimensiones están anotadas utilizando la letra y haciendo uso del pie como unidad de medida. Para terminar, sobre la plataforma cabe hacer notar el delicado trazado al buril de la implantación de

un edículo octogonal con baldaquino que coronaba la composición. Las leves diferencias detectables entre esta maqueta y la realización demuestran claramente que dicho objeto sirvió como propuesta preliminar y que las modificaciones se produjeron o en el momento del encargo, o durante la construcción del monumento.

A pesar de su gran rareza, que no deberíamos considerar significativa, esos objetos y dibujos nos ilustran en lo que respecta a la trayectoria creativa del arquitecto de la Antigüedad, a las técnicas expresivas de las que disponía y a las exigencias de quienes encargaban la obra, información garantizada, cuando menos para la época romana, por obras como la de Vitruvio, ciertamente dirigidas al arquitecto y al constructor pero también al promotor, tanto con vistas a la redacción del presupuesto descriptivo como a la crítica del proyecto.

1. Quiero manifestar mi reconocimiento a Geneviève PIERRAT, conservadora del Département des Antiquités Égyptiennes del Louvre, que me ha hecho el favor de repasar este texto e introducir las correcciones y añadidos necesarios, y a Elisabeth DAVID, que ha tenido la consideración de facilitarme su inventario de citas y títulos de arquitectos conservados en los monumentos del Louvre.

2. A. ALBENDA, según el texto francés de A. CAUBET, *Le palais de Sargon d'Assyrie, étude des reliefs de Dur Sharrukin* [ed.], Recherche sur les Civilisations, París 1986, figs. 29, 37, 79, láms. 24, 27, 28, 29, 30, 32, 33.

3. GUNN, *Annales du Service*, vol. XXVI, pp. 197-202, y J.-L. DE CENIVAL, *Égypte, époque pharaonique*, Office du Livre, Friburgo 1964, p. 146.

4. W.M. FLINDERS PETRIE, *Pyramids and temples of Gizeh*, Londres 1883, pp. 50-52, lám. III. Este conjunto único volvió a ser publicado por V. MARAGIOGLIO, y C. RINALDI, *L'architettura delle piramidi menfite*, t. II, Turín 1963, fig. 6.

5. D. ARNOLD, *Building in Egypt, pharaonic stone masonry*, Oxford University Press, 1991, p. 11 y fig. 1.6.
6. El *serdab* es una celda tapiada en cuyo interior se colocaba una estatua del difunto.
7. M. SALEH, H. SOUROUZIAN, y J. LIEPE, *Musée égyptien du Caire*, Philipp von Zabern, Mainz 1987, maqueta núm. 76, 173 x 72 x 55 cm. La escena está animada por 26 personajes y 20 vacas.
8. Por lo menos, cabe hacer una excepción, y debió de haber otras, para el pueblo de los obreros de la necrópolis real de Tebas en Deir al-Medina. Construido en pleno desierto, lejos de la abundancia de limo arcilloso, en ese pueblo se recurrió a una construcción con guijarros unidos con mortero de arcilla.
9. Las primeras maquetas, halladas en las tumbas de la VI dinastía, son de hecho simples mesas de ofrendas, posteriormente se incorpora un murete y finalmente se transforman en verdaderas casas. Dejan de ser depositadas en las tumbas en la XII dinastía, sustituidas por maquetas elaboradas y a menudo pobladas.
10. Ch. DESROCHES-NOBLECOURT, *Revue d'Égyptologie*, núm. 3, 1938, pp. 17-25.
11. A.-M DONADONI ROVERI *et al.*, *La civilisation des Égyptiens. Les arts de la célébration*, Museo delle Antichità Egizie, Electa, Turín 1989, pp. 86-91.
12. Documento conservado en el Museo delle Antichità Egizie de Turín, sala V. Véase SOMERS CLARKE y R. ENGELBACH, *Ancient Egyptian Masonry*, Oxford 1930, p. 49. Esta obra ha sido reeditada con el título *Ancient Egyptian Construction and Architecture*, Dover, Nueva York 1990.
13. SOMERS CLARKE y R. ENGELBACH, *op. cit.*, pp. 50 y 51.
14. Este objeto, descubierto por un buscador clandestino de tumbas, no tiene por desgracia un lugar de procedencia exacto; se cree sin mucho fundamento que puede proceder de la necrópolis de Gurna. Véase N. de G. DAVIES, "An Architect's plan from Thebes", *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. IV, p. 194.
15. Las minas de Uadi Hammamat están a medio camino entre el Nilo y el Mar Rojo, a la altura de Luxor, en la antigua ruta que unía a Qift (Koptos) con Qoseir. Véase A.-M. DONADONI ROVERI, *op. cit.*, pp. 238 y 239, y figs. 361 y 362.
16. J.-Cl GOLVIN y J.-Cl. GOYON, *Les bâtisseurs de Karnak*, CNRS, 1987, pp. 59 y 60.
17. A.-M DONADONI ROVERI, *op. cit.*, pp. 226-229.
18. L. HASELBERGER, "Werkzeichnungen am jüngeren Didymeion. Vorbericht", *Istanbuler Mitteilungen*, núm. 30, 1980, pp. 191-222. Los grosores de las columnas son respetados, pero la altura está dibujada a escala reducida, mientras que el perfil del fuste viene dado por horizontales que parten del eje y que supuestamente guardan entre sí una distancia de un pie.
19. R. MARTIN, *Manuel d'architecture grecque*, Picard, París 1965, pp. 176 y 177.
20. A. CHOISY, fue el primero en restituir el Arsenal de Filón, la traducción de cuyo presupuesto proporcionó en sus *Études épigraphiques sur l'architecture grecque*, que contienen los textos y restituciones del Arsenal de El Pireo, de las murallas de Atenas y del Erecteion, París 1883-1884.
21. R. MARTIN, *Monde grec*, Office du Livre, Friburgo 1966, p. 41.
22. ARISTÓTELES, *Constitution d'Athènes*, XLXIX, 3. Hacia el año 330 a.C., Aristóteles había redactado, junto a sus alumnos y discípulos, 158 constituciones destinadas a diversas ciudades. La única encontrada hasta ahora ha sido la de Atenas.
23. P. GROS, "Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de l'empire romain", en *Les desins d'architecture dans les sociétés antiques*, Coloquio de Estrasburgo, 26-28 de enero de 1984, pp. 231-253. En la misma obra, E. FREZOULS, "Vitruve et le dessin d'architecture", pp. 213-229.
24. H. KALAYAN, "The engraved drawing on the Trilithon and the related problems about the constructional History of Baalbek Temples", *Bulletin du Musée de Beyrouth*, núm. 22, 1969, p. 151 y ss.
25. El original del plano de la tumba de Claudia Peloris se conserva en el Museo Archeologico Nazionale de Perusa; el mosaico de las termas está en el Antiquarium Comunale de Roma.
26. F. COARELLI, y A. ROSSI, *Templi dell'Italia antica*, TCI, Milán 1980, p. 128 y fig. 125.
27. J.-P. ADAM, *Le temple de Portunus au Forum Boarium*, EFR, Roma 1994.
28. L. GEBUS, y T. KLAG, "Découvertes archéologiques sur le tracé de l'autoroute A 30", *Les Cahiers Lorrains*, 1988.
29. E. WILL, "La maquette de l'adyton du temple de Niha (Beka)", en *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, *op. cit.*, pp. 277-281.

EGIPTO

PRIMER ANÁLISIS PARA LA ELABORACIÓN DE UNA MAQUETA ELECTRÓNICA DEL SANTUARIO DEL GRAN TEMPLO DE ATÓN EN AMARNA

Jean-Claude Golvin y Robert Vergnien

La civilización egipcia dejó numerosas representaciones de los edificios que hizo erigir. Estas representaciones arquitectónicas están regidas por códigos que, si bien permiten al artista cierta libertad (elección del encuadre, selección de los elementos representados), comportan una formalización sometida a reglas muy elaboradas y exactas que privilegian, entre otros aspectos, la mejora de la legibilidad por parte del espectador.

Contrariamente a muchos de los tópicos establecidos, los artesanos egipcios se dedicaron a hacer representaciones lo más fieles posible al modelo.

Es posible encontrar en la abundante documentación del antiguo Egipto algunos edificios o conjuntos arquitectónicos que fueron objeto de representaciones en varios escenarios. Las múltiples “vistas” de un mismo lugar permiten un enfoque original que contribuye a comprender mejor las reglas que regían las transposiciones gráficas a una pared de un conjunto arquitectónico concreto.

A fin de ilustrar este extremo, utilizaremos uno de los numerosos ejemplos que hallamos entre las representaciones que la civilización egipcia legó a la posteridad: el santuario del gran templo de Atón en Amarna.

1. UN PARAJE PRIVILEGIADO: AMARNA

El ejemplo elegido data de finales de la XVIII dinastía, durante el reinado del faraón Amenofis IV.¹ A raíz de la crisis religiosa y política que sacudió Egipto en ese período, una serie de acontecimientos completamente excepcionales dejaron restos arqueológicos de una calidad sin igual, dado lo que pueden aportar al conocimiento de la representación de los edificios en la Antigüedad.

Efectivamente, hacia el sexto año del reinado de dicho faraón, una ruptura político-religiosa llevó al poder establecido a crear *ex nihilo* una nueva capital. Fue emplazada en Amarna, en el Egipto medio. Los grandes

edificios religiosos que se levantaron fueron contruidos por decisión real en terreno virgen. Ninguna estructura anterior complica la lectura arqueológica que se puede realizar en la actualidad. Después del abandono de las nuevas orientaciones religiosas que eran la causa de las construcciones, los edificios fueron destruidos, pero las huellas dejadas por los cimientos se conservaron a lo largo de los períodos siguientes. Tampoco ninguna construcción posterior remodeló el terreno. Así, los restos de la organización de los edificios aún son visibles en ese yacimiento. Las únicas modificaciones que pueden perturbar la lectura de los planos son las que tuvieron lugar durante los últimos doce años del reinado de Amenofis IV. ¡Nos hallamos muy lejos de los siglos de transformaciones arquitectónicas habituales en los yacimientos arqueológicos egipcios!

Asimismo excepcionales son las escenas grabadas en las paredes de las tumbas de Amarna. Son, en efecto, contemporáneas de la cons-

trucción de los edificios en cuestión. El santuario del gran templo de Atón, por ejemplo, está representado en seis ocasiones en las paredes de las tumbas de dicho yacimiento. Además, las escenas lo muestran en situaciones diferentes, desde ángulos distintos, lo que enriquece las fuentes para el análisis de las relaciones entre el terreno y sus representaciones.

Los documentos amarnianos constituyen un conjunto de datos privilegiado para abordar el problema de la arquitectura y de su representación.

2. EL SANTUARIO DEL GRAN TEMPLO DE ATÓN

Un edificio se caracteriza por el encadenamiento de las unidades arquitectónicas que lo componen. Así, la alternancia de los patios y pilones con las columnatas y las salas constituye en cierto modo una “ficha descriptiva” del edificio en cuestión.

El gran templo de Atón es bastante conocido por los arqueólogos.² Sus características principales han sido identificadas. Si esas particularidades se encuentran en las representacio-

nes grabadas en las tumbas de Amarna, será posible establecer una relación entre el edificio y las representaciones murales que presenten los mismos elementos.

Es el caso del corazón del gran templo de Atón, el santuario, bien caracterizado por su planta sobre el terreno (fig. 1a) y para el cual usaremos seis representaciones que pueden estar relacionadas con él (figs. 1b a 3b y 4c).³

- 1) Tumba de Mery-Rê: Davies, *Amarna* I, lámina XI (detalle)
- 2) Tumba de Ahmes: Davies, *Amarna* III, lámina XXX (detalle)
- 3) Tumba de Pentu: Davies, *Amarna* IV, lámina VII (detalle)
- 4) Tumba de Mery-Rê: Davies, *Amarna* I, lámina XXXIII (detalle)
- 5) Tumba real: Martin, *Royal Tomb* II, lámina 34
- 6) Tumba de Panehesy: Davies, *Amarna* II, lámina XIX (detalle)

Comparando las figuras 1a y 1b y recorriendo con la mirada, de abajo a arriba, el eje principal del santuario (es decir, desde la entrada del edificio hacia el interior: de oeste a este), podemos hallar los elementos que caracterizan ese sector (fig. 5a):

- a) una puerta monumental;
- b) un patio;
- c) un vestíbulo compuesto por ocho columnas;
- d) un pilón;
- e) un paso en zigzag (que impedía la visión del corazón del santuario cuando las puertas el pilón estaban abiertas);
- f) un patio;

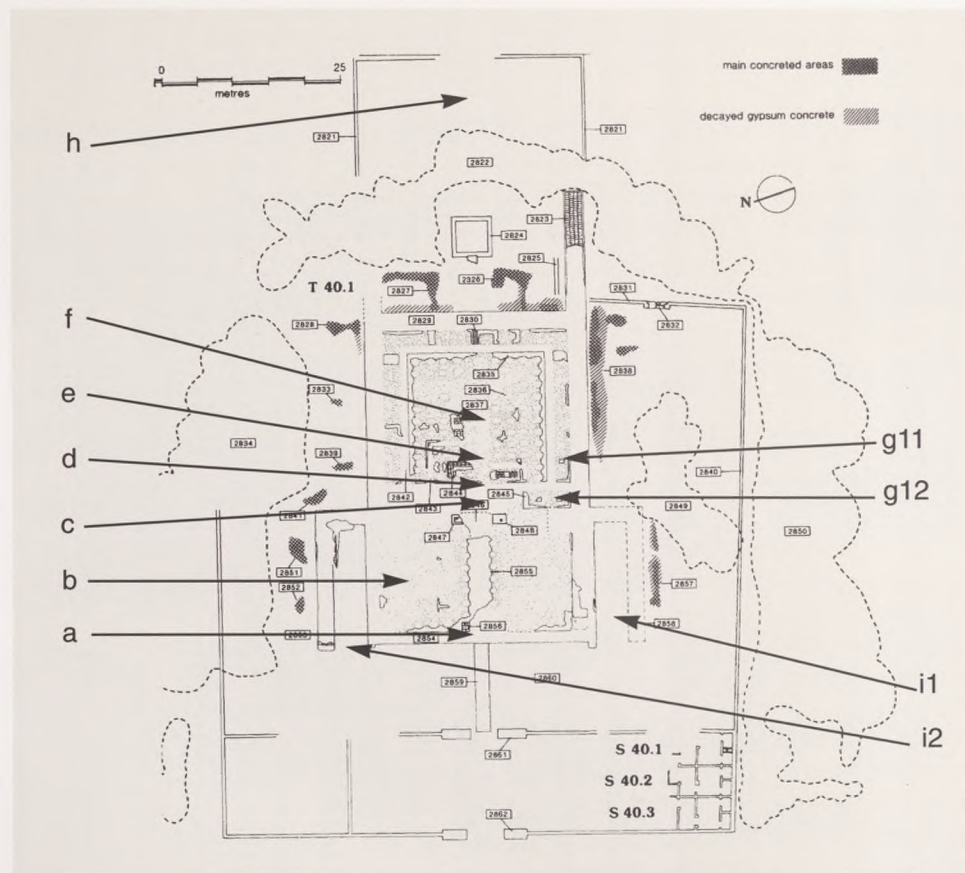


fig. 1a

Amarna: planta del santuario del gran templo de Atón, según Kemp, *Amarna Report* IV, Londres 1987, p. 104.

- g) doce pequeños patios que daban al patio precedente (g1 a g12);
- h) detrás, sin comunicación directa, otra estructura que no comentaremos aquí, y
- i) a ambos lados del primer patio (b), dos extensiones laterales (i1 y i2).

Asimismo, comparando las características de las “vistas” que provienen de los diversos relieves, es indiscutible que los elementos hallados en uno de ellos (fig. 1b) están dispuestos de modo idéntico en los demás ejemplos (figs. 2 y 3; detalles: figs. 4 y 5). Es, pues, totalmente posible dar por sentada la identificación de esas representaciones con el santuario del gran templo.

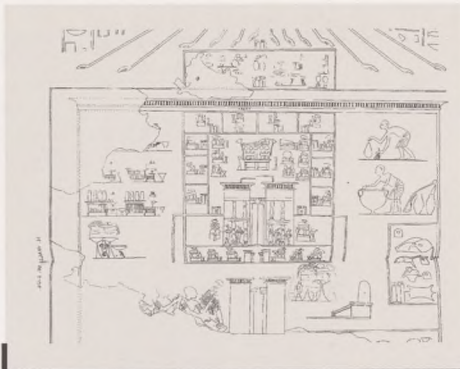


fig. 1b
Amarna – Tumba de Mery-Rê
(según Davies, *El-Amarna I*, lámina XI, detalle).

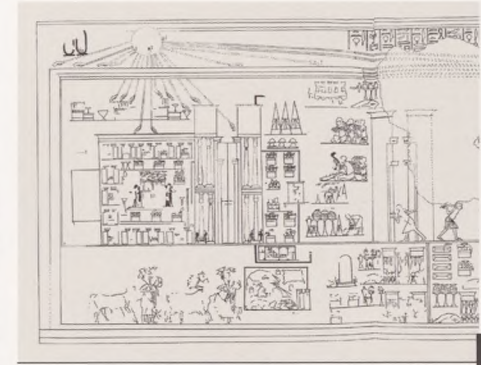
El análisis de los muros de las tumbas egipcias no deja de ser complejo. La semántica de la imagen hace que, a causa de sus múltiples facetas, todo análisis se convierta en una reducción respecto al contenido de la obra. Aquí, el eje de investigación seguido se centra en la relación entre el objeto real (el santuario del gran templo de Atón) y sus representaciones. Y esto sin ignorar que todas son la resultante de nu-

merosos parámetros asociados a la elección realizada en el momento de representar un tipo de escena determinado en una pared concreta y dentro de un edificio definido (¿dónde? ¿qué? ¿cómo?). La inmensidad de los campos por explorar que abren esas imágenes no impide, sin embargo, la profundización de una vía particular, consistente en determinar hasta donde sea posible los datos que estructuraron la representación visual de una arquitectura. Un primer paso en ese sentido consiste en distinguir las *miradas* que intervienen.

3. LAS TRES MIRADAS

La primera mirada es la del artista, o más exactamente el autor, de la representación grabada en el muro, que es quien determina las elecciones iconográficas.

Una segunda mirada se aplica a la construcción de la obra. Para llevar a cabo la representación de edificios en un muro, el artista necesita la mirada de un observador subjetivo que él sitúa mentalmente en una posición definida respecto a los edificios a representar. Los ejemplos escogidos proponen para un mismo monumento distintas posiciones del “observador”. En un caso (fig. 1b), el autor adoptó el punto de vista de “un observador subjetivo” situado en el eje principal mirando hacia el este. En dos de las representaciones, los autores optaron por representar los edificios desde el punto de vista de un observador situado al sur del monumento (fig. 3a y fig. 3b), en tanto que en tres más, en cambio, el observador se sitúa al norte y mira hacia el sur (fig. 2a y fig. 2b). A esas dos miradas hay que añadir una tercera, la del espectador —es decir, la persona física situada frente al muro— que contempla la escena hecha por el autor. Dicha visión es la del receptor del mensaje, mientras que la primera, la del autor, corresponde al emisor.



Amarna – Tumba de Ahmes (según Davies, *El-Amarna III*, lámina XXX, detalle).

fig. 2a

4. EL PLANO DEL CUADRO

Así como una maqueta dice “otra cosa” que el original que representa, las escenas egipcias trasladan lo que es tridimensional al campo de la pared (el cuadro). Una vez delimitados el registro y la localización espacial de la representación, el autor optó, en los ejemplos seleccionados, por proyectar los constituyentes del plano de los edificios sobre el plano de la pared, según las vistas seleccionadas por el observador.

*Representación proyectada hacia arriba
(visión desde el oeste):*

Tumba de Mery-Rê: figs. 1a; 5a

*Representación proyectada hacia la izquierda
(visión desde el norte):*

Tumba de Mery-Rê: figs. 2b; 4a

Tumba de Ahmes: figs. 2a; 4b

Tumba real: fig. 4c

*Representación proyectada hacia la derecha
(visión desde el sur):*

Tumba de Pentu: figs. 3a; 5c

Tumba de Panehesy: figs. 3b; 5b

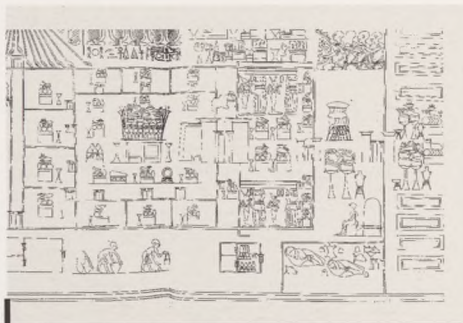


fig. 2b

Amarna – Tumba de Mery-Rê (según Davies, *El-Amarna* III, lámina XXXIII, detalle).

5. LA SELECCIÓN Y LA DISPOSICIÓN DE LOS ELEMENTOS

A continuación, el autor efectuará una selección de los elementos que situará en los diferentes “lugares” representados en el plano del cuadro. Esa elección depende directamente de lo que el autor pretende representar. Con todo, se ve interferida por numerosos parámetros, a veces de orden temático (influencia de la pared en la que se halla la representación: proximidad de otras escenas, elección del muro, elección del registro etc.), otras veces, por último, de orden estrictamente gráfico. Todos los elementos deben contribuir, sin embargo, a una legibilidad e ilustración mejores del tema de la escena. El autor, guiado y mandado por el mensaje (es decir, la información) que quiere inscribir en la representación, selecciona algunos elementos y los dispone en el plano del cuadro estableciendo una relación de interdependencia. En el documento 1 (fig. 1b), la estructura arquitectónica se ve completada por una serie de elementos que podemos observar si men-

talmente comparamos la figura 1a y la figura 5a. Los elementos añadidos (altares, credencias, personajes, objetos varios, animales) están destinados a especificar con su presencia los espacios representados mostrando las acciones que tienen lugar o los objetos que se hallan en ellos. El análisis de su emplazamiento permite situar la función de esos espacios cuando se llevó a cabo la representación. Hay que subrayar que la introducción de esos elementos identifica también un momento mediante las actividades representadas. La escena constituye, pues, un modo de traducir gráficamente una acción en un lugar y un momento dados.

Todos los elementos unitarios que hallamos en el conjunto de escenas tienen la particularidad, en Egipto, de poseer una forma gráfica que dispone de su correlato exacto en la escritura egipcia. Cada “cuenta” iconográfica corresponde en realidad a un concepto simple, que en la mayor parte de los casos tiene su equivalente jeroglífico. Denominaremos a esos elementos gráficos con el término “unico”. Esos *unicos* se agrupan en “uniescenas”. Las “uniescenas” son secuencias independientes situadas en algún lugar dentro de la escena global. Estas “uniescenas” tienen la característica

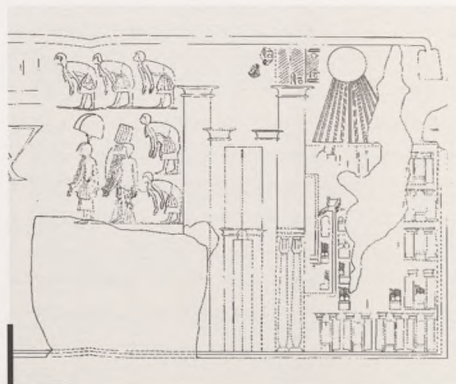


fig. 3a

Amarna – Tumba de Pentu (según Davies, *El-Amarna* IV, lámina VII, detalle).

de poseer una línea de suelo específica. Por ejemplo (fig. 1b): los dos personajes situados en el ángulo superior izquierdo forman dos “uniescenas”. La primera representa a un personaje que barre el suelo (*unicos*: hombre, escobas, recipiente, suelo); la segunda, a un personaje limpiando una cratera (?) (*unicos*: hombre, recipiente, dos recipientes y balancín).

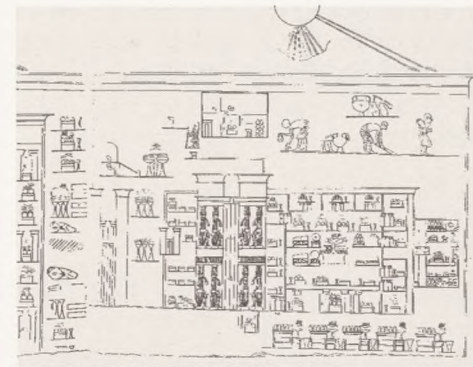


fig. 3b

Amarna – Tumba de Panehesy (según Davies, *El-Amarna* II, lámina XIX, detalle).

Cada línea de suelo aislada sostiene una “uniescena”. Pero también hay “uniescenas” sin línea de suelo, donde los elementos están asociados por su presencia simultánea en un espacio cerrado del cuadro que a menudo corresponde a una pieza (por ejemplo [fig. 1b]: dentro de la valla situada a la izquierda se ve un buey sacrificado con la cabeza separada del cuerpo, dos costillas, la pierna y la piel).

Los autores seleccionan los detalles en función del contenido que pretenden representar: por ejemplo, en dos representaciones (figs. 1b y 2b) el artista no consideró útil representar el contenido de las zonas i1 y i2, en tanto que en dos paredes diferentes (figs. 2a y 3b) representó el detalle del interior de esas zonas.

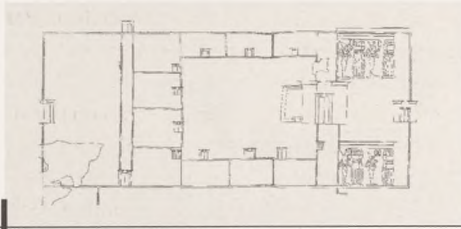


fig. 4a

Vista general del santuario (según fig. 2b).

Las “uniescenas” están, de hecho, situadas dentro de una red de relaciones estructurada—en este caso por los espacios arquitectónicos— y contribuyen a la elaboración del discurso fundamentado por la escena.

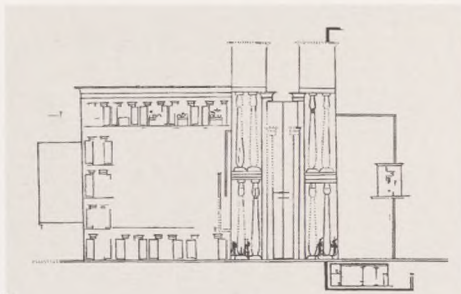


fig. 4b

Vista lateral izquierda del santuario (según fig. 2a).

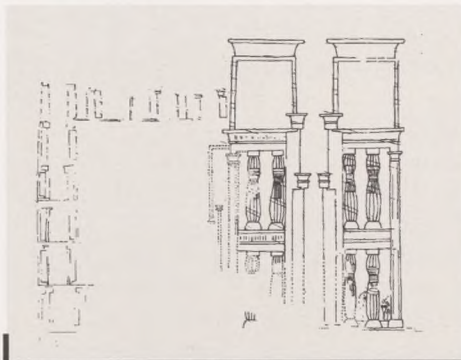


fig. 4c

Vista lateral izquierda del santuario
(según Martin, *Royal Tomb II*, lámina 34).

6. LÍNEA DE ACCIÓN - LÍNEA DE SUELO

El conjunto de la representación es construido por el artista a lo largo de una línea de acción que influirá en las elecciones y las posibilidades gráficas del autor.

La comparación de las dos escenas de la figura 2 es muy instructiva en este aspecto. En el primer documento (fig. 2a) hay representados dos personajes cerca de la puerta monumental situada a la derecha del edificio estudiado. Uno se va cargado con ofrendas, el otro cruza el umbral de la puerta en dirección al santuario. Esa misma puerta, la encontramos en otro ejemplo (fig. 2b), pero no se produce ninguna acción.

En el primer caso los dos personajes se hallan encima de una línea de suelo (no pueden estar flotando en el espacio del cuadro). Esa línea de suelo se superpone a la línea de acción que pasa por el umbral de la puerta (fig. 4b [c]) y por la puerta monumental del santuario para confundirse después con el límite inferior de los patios pequeños (fig. 4b [g1 a g4]). La puerta de entrada del primer patio (fig. 4a [a]) no fue situada sobre la línea de suelo porque no había ninguna acción.

En el segundo caso (fig. 2b), donde tampoco se representa acción alguna, no hay tampoco línea de suelo.

La coincidencia de la línea de suelo con la línea de acción llevó al autor, en el primer caso (fig. 4b), a dibujar la columnata que precede a la puerta descansando en el suelo, vista de cara y en la parte delantera del pilón (fig. 4b [c]), mientras que en la otra representación (fig. 4a [c]) la columnata fue representada de perfil y a ambos lados del patio.

Esos escasos ejemplos muestran que un mismo edificio puede ser representado de maneras ligeramente distintas simplemente porque haya o no acción.

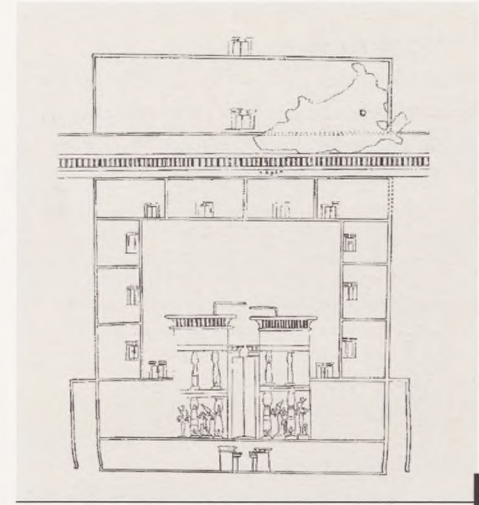


fig. 5a

Vista frontal del santuario (según fig. 1b).

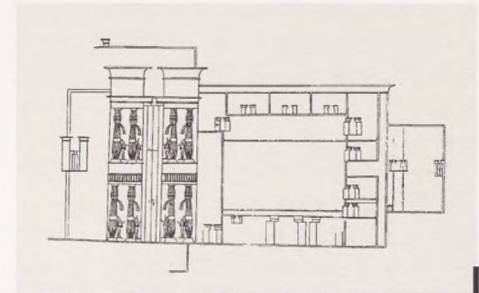


fig. 5b

Vista lateral derecha del santuario (según fig. 3b).

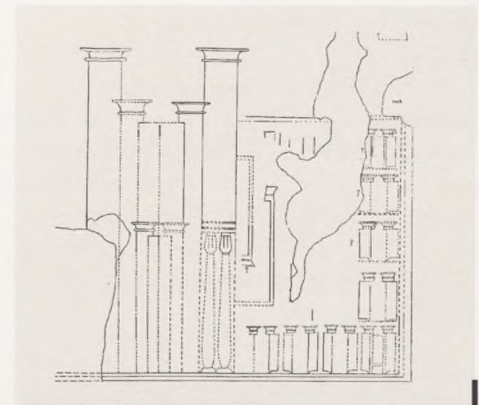


fig. 5c

Vista lateral derecha del santuario (según fig. 3a).

7. EL DIBUJO DE RESTITUCIÓN

El análisis de los vestigios arqueológicos confrontados con las seis representaciones del mismo sector permite ahora intentar una restitución en tres dimensiones (fig. 6).⁴

Para elaborar esta restitución han sido considerados varios principios:

- 1) Sólo se representan las unidades arquitectónicas visibles, por lo menos, en uno de los documentos.
- 2) Ninguna unidad arquitectónica representada debe incurrir en contradicciones con la lógica de las demás representaciones.
- 3) Personajes, animales y ofrendas no están incluidos en el dibujo de restitución, ya que eso correspondería a otra investigación, referente, entre otros aspectos, a los rituales pero no a la arquitectura. Ese tipo de restitución es posible, pero exige una imagen por cada representación, correspondiente a cada uno de los acontecimientos que los diferentes autores quisieron mostrar.
- 4) Cada elemento restituido es confrontado con los vestigios arquitectónicos con los que debe ser coherente.

El dibujo de restitución establece la suma de lo que cada representación nos enseña comprobando, en lo que a cada elemento se refiere,

– su validez frente a las otras representaciones y

– su validez frente a los restos arqueológicos. A partir de este documento, es posible elaborar una maqueta electrónica (CAO) que permita comprobar la coherencia de la restitución propuesta al aplicar las medidas exactas tomadas sobre el terreno, y los volúmenes deducidos por la construcción de la imagen de restitución.

La imagen de restitución constituye una etapa importante e indispensable entre el análisis científico de la documentación y la produc-

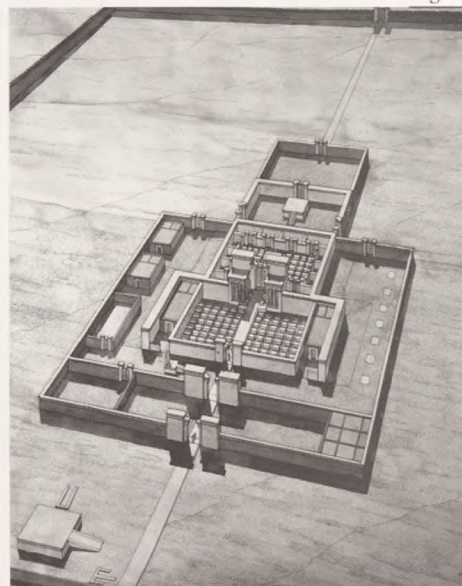


fig. 6

Dibujo de restitución arquitectónica del santuario del gran templo de Atón en Amarna
(© Golvin-Vergnien).

ción del instrumento de investigación que es la maqueta electrónica de los edificios antiguos.

1. En último término, en lo que al reinado de Amenhotep IV y el desarrollo de Amarna se refiere: C. VANDERSLEYEN, *L'Égypte et la vallée du Nil*, t. II, Paris 1995, pp. 409-465.

2. Ese sector fue excavado en 1993-1994 bajo la dirección de Pendlebury, y después por Kemp. (Véase B.J. KEMP, *Amarna Reports IV*, Londres 1987, pp. 103-114.)

3. Lista de relieves que representan el sector: B.J. KEMP, *Amarna...*, op. cit., p. 106, n. 2.

4. Kemp propone una restitución, pero la basa esencialmente en los datos arqueológicos. Véase B.J. KEMP, *Amarna...*, op. cit., p. 107 y fig. 8.7, y p. 112.

Bibliografía

M. ALBOUY, H. BOCCON-GIBOD, J.C. GOLVIN, J.C. GOYON y P. MARTÍNEZ, *Karnak - le temple d'Amon restitué par l'ordinateur*, col. L'Œil de la Science, M.A. Éditions, s.l. 1989, 159 pp., ils., in 4°.

C. ALDRED, *Akhenaten-King of Egypt*, Thames and Hudson, Londres 1988, 320 pp., 77 láms., 29 figs., in 4°.

–, "Egypt: The Amarna Period and the End of the Eighteenth Dynasty", en *Cambridge Ancient History*, vol. II, cap. 19, Cambridge University Press, Cambridge 1971, in 8°.

J.C. GOLVIN, "Quelques travaux récents du Centre Franco-Egyptien de Karnak, 1985-1988", en *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres*, Diffusion de Boccard, Paris 1988, pp. 576-599.

B.J. KEMP, "The window of appearance at el-Amarna and basic structure of this city", en *Journal of Egyptian Archaeology*, núm. 62, The Egyptian Exploration Society, Londres 1976, pp. 81-99, in 4°.

J. LAUFFRAY, *Urbanisme et architecture du domaine d'Aton à Karnak d'après les "talatat" du IXe pylône*, Coloquios internacionales del CNRS - *L'égyptologie en 1979. Axes prioritaires de recherche*, vol. II, Presses du CNRS, Paris, pp. 265-269.

R. TEFNIN, "Image et histoire - Réflexion sur l'usage documentaire de l'image égyptienne", en *Chronique d'Égyptologie*, núm. 54/107, Bruselas 1979, pp. 218-244, in 8°.

–, "Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne", en *Chronique d'Égyptologie*, núm. 66/131-132, Bruselas 1991, pp. 60-68, in 8°.

C. TRAUNECKER, "Les maisons du domaine d'Aton à Karnak", en *Cahiers de Recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille*, núm. 10, Université de Lille III, Lille 1988, pp. 73-93.

R. VERGNIEUX, "La représentation des connaissances à l'aide d'UNICOS", en *Égyptologie et Informatique*, núm. 7, Paris 1990, pp. 157-160.

P. VERNUS, "Espace et idéologie dans l'écriture égyptienne", en *Actes du Colloque International de l'Université de Paris VII. Écritures-Systemes idéographiques et Pratiques expressives*, Le Sycomore, Paris 1982, pp. 101-116.

LAS “CASAS DE ALMA” Y SU RELACIÓN CON LA ARQUITECTURA FUNERARIA Y CIVIL DEL ANTIGUO EGIPTO

Andrzej Niwinski

Muchas colecciones de antigüedades egipcias contienen unos objetos interesantísimos hechos de terracota que en la literatura arqueológica se denominan convencionalmente bandejas de ofrendas o “casas de alma”. Presentan una gran diversidad de formas, van desde los simples platos de cerámica con unos orificios —o canalones— de desagüe, que indican una función de los objetos relacionada con algún tipo de libación, hasta las imitaciones más elaboradas de construcciones arquitectónicas de diversa naturaleza. La semejanza entre algunos de estos objetos y las modernas viviendas rurales de Egipto hizo que el término “casas de alma” se aplicara globalmente a toda la categoría, si bien en la mayoría de los casos no parece que las representaciones arquitectónicas modeladas en arcilla tengan nada en común con la arquitectura doméstica y más bien presentan estructuras destinadas al culto. Además, es necesario subrayar que prácticamente todos los objetos poseen algún rasgo individual y único que parece indicar que fueron hechos por particulares y no en un taller, aunque parece ser que los talleres de cerámica participaron por lo menos en la fase final de la ejecución de cada proyecto, es decir, en la cocción.

Los exploradores de principios del siglo XIX no tenían ningún interés en coleccionar aquellos frágiles objetos de cerámica ejecutados de forma relativamente rudimentaria; en consecuencia, en las grandes colecciones de aquella época apenas figuraba alguna “casa de alma” o bandeja de ofrendas.¹ No fue hasta finales de siglo que estos curiosos objetos

despertaron el interés de los excavadores de la Egypt Exploration Society en los primeros años de su actividad en Egipto. En 1889 W.M. Flinders Petrie encontró algunas bandejas de ofrendas en Kahun,² y a este hallazgo pronto le siguieron otros en Ballas,³ Dendera,⁴ Hu,⁵ Deir Rifeh,⁶ Tebas⁷ y Abydos.⁸ La más importante fue la de Deir Rifeh, donde Petrie llegó a encontrar más de 160 objetos. La publicación dedicada a todo el conjunto⁹ fue fundamental en todos los sentidos, porque contenía un estudio tipológico del material y un ensayo de interpretación del significado de las “casas de alma”, incluida su datación. Bajo la influencia de ésta y otras publicaciones, que señalaban el valor científico de unos objetos menospreciados hasta entonces, las bandejas de ofrendas de cerámica y las “casas de alma” comenzaron a ser incluidas en las colecciones privadas y en los museos.¹⁰ Diversas excavaciones realizadas en Egipto en años posteriores y hasta nuestros días han incrementado considerablemente el número de bandejas de ofrendas y de “casas de alma”. En este sentido, son dignos de mención los hallazgos británicos en Armant,¹¹ las excavaciones francopolacas en Edfu¹² y las alemanas en el oeste de Tebas¹³ y en Asuán.¹⁴ También se ha testificado la presencia de esta categoría de objetos en la baja Nubia¹⁵ y en el oasis de Dakhla.¹⁶

Del análisis del contexto arqueológico de estos hallazgos se desprende que las “casas de alma” y las bandejas de ofrendas se solían colocar sobre unas tumbas de una gran simplicidad barrenadas en grava o cavadas en la su-

perficie de la roca. No hay duda de que estas tumbas pertenecían a gente pobre cuyo único ajuar funerario era, según parece, un plato de cerámica. Se han hallado, sin embargo, algunas “casas de alma” en cámaras subterráneas de las tumbas cavadas en la roca, sólo accesibles a través de un pozo de unos cuantos metros de profundidad.¹⁷ En estos casos surge la duda de si la maqueta de cerámica pertenecía al propietario original de la tumba, aunque parece más probable que, posteriormente, un usurpador —más pobre— le hubiera dado un uso secundario. En cualquier caso, el contexto funerario de las bandejas de ofrendas y de las “casas de alma” está sobradamente demostrado.

El significado exacto de estos objetos y la función de cada una de sus partes ha sido tema de discusión desde el principio, y los egiptólogos han ofrecido diversas interpretaciones. El carácter atípico de las curiosas maquetas de cerámica, difícilmente comparables a ningún otro objeto del arte egipcio y creadas aparentemente sin ninguna restricción formal —lo que parece contradecirse con las reglas canónicas que seguían los artesanos egipcios—, impulsó a algunos eruditos eminentes a buscar los orígenes de las “casas de alma” fuera de Egipto. En 1896, J.E. Quibell formulaba una hipótesis según la cual se trataba de reliquias de los ritos funerarios de unos invasores extranjeros a los que él llamó “Nueva Raza”.¹⁸ Flinders Petrie también se pronunció en más de una ocasión sobre posibles influencias extranjeras basándose en la forma de las “casas de alma”. Al prin-

fig. 1



Bandejas de ofrendas de la tumba núm. 1214 de Armant (de: R. Mond y O.H. Myers, *Cemeteries of Armant*, vol. I, Londres 1937, lám. XXII, 5).

cipio las comparó con las urnas cinerarias de las culturas italianas protovillanoviense y villanoviense,¹⁹ aunque veinte años más tarde cambió de opinión y buscó analogías con las “casas de alma” en algunas costumbres funerarias de África central.²⁰ Las opiniones de Petrie influyeron en los especialistas en culturas africanas.²¹ Una alumna de Petrie, M.A. Murray, relacionó las “casas de alma” con la cultura tripolitana del Cáucaso.²² Finalmente, es necesario mencionar también una hipótesis de A. Jolles según la cual existe un vínculo directo entre las “casas de alma” y las jarras pintadas de origen micénico.²³ Todas estas exóticas teorías se abandonaron hace tiempo, cuando se reconoció el origen egipcio de las bandejas de ofrendas de cerámica y de las “casas de alma”.

Aparte de la cuestión sobre el origen de estas piezas, su función también fue objeto de es-

peculaciones. Si, por un lado, los canalones de desagüe eran un rasgo común a todas las bandejas y “casas de alma”, y la cerámica impermeable de que estaban hechas sugería claramente el uso de estos objetos para libaciones rituales, por otro la naturaleza del líquido era objeto de discusión. W. Budge sugirió que el desagüe servía para evacuar la sangre de los animales sacrificados,²⁴ pero se impuso la opinión más generalizada entre los otros especialistas según la cual el líquido que entraba y salía de las “casas de alma” era agua.²⁵ Esto sugería que la función de las bandejas de ofrendas de cerámica era la de sustitutos baratos de las mesas de ofrendas de piedra.

La función de las maquetas arquitectónicas como acompañantes o sustitutos de bandejas de ofrendas, era también objeto de especulación. La teoría clásica de Petrie²⁶ afirmaba

que las imitaciones de arquitectura doméstica sugerían una función de “viviendas para el alma más que lugares de sacrificio para los vivos”, y se basaba en los textos funerarios egipcios que expresan el deseo de los muertos de poseer una casa en la otra vida.²⁷ G. Jéquier formuló otra teoría según la cual la “casa de alma” reemplazaba a una tumba.²⁸ Esta teoría encuentra también su fundamento en el título de un sortilegio de los *Textos del Sarcófago* (núm. 116): “Construir una tumba para un hombre en la necrópolis”. En 1935, F.W. von Bissing presentó una interpretación más o menos similar, según la cual las maquetas eran imitaciones de algunas construcciones de culto precedidas por un patio.²⁹ Las dos últimas hipótesis mencionadas pasaron prácticamente desapercibidas, mientras que la única teoría común a toda la literatura egiptológica hasta la actualidad³⁰ es la que Petrie presentó después de su hallazgo en Deir Rifeh. Según Petrie, estos objetos de cerámica experimentaron una evolución que va desde las bandejas de ofrendas más sencillas, que eran copias fieles de las mesas de ofrendas de piedra del Imperio Antiguo, hasta las complicadísimas construcciones de dos plantas, reminiscencia de las casas auténticas del Imperio Medio. Esta evolución formal lineal comenzó, según Petrie, a finales de la VI dinastía y fue completada a finales de la XII dinastía.

Sería necesario modificar este antiguo punto de vista a la luz de las nuevas investigaciones que se han llevado a cabo sobre la cuestión.³¹

El análisis de un material rico y parcialmente inédito llevó a este autor a las siguientes conclusiones:

1. Las “casas de alma” representan, desde el punto de vista formal, la variante evolucionada de las bandejas de ofrendas, más o menos contemporáneas. Tipológicamente, se pueden distinguir tres grupos de objetos, los tres pertenecientes a la misma categoría de *imitaciones del complejo funerario*, que de una manera mágica satisfacían las necesidades de la gente pobre. Los grupos o subcategorías de las “casas de alma” y bandejas de ofrendas, que difieren en el número de elementos representados del complejo de la tumba, son los siguientes:

A) Las sencillas bandejas de ofrendas que sustituían a las mesas de ofrendas de piedra —es decir, los elementos esenciales del complejo funerario— y que desempeñaban el papel principal en la realización práctica del culto a los muertos. De un modo semejante a las mesas de piedra, las bandejas de cerámica contenían representaciones plásticas de diversas ofrendas: varios tipos de pan —en forma redonda o cónica—, carne —normalmente ofrecida en dos formas convencionales: cabeza de toro y pata de toro—, verduras —normalmente presentadas como un grupo de rollos paralelos colocados uno al lado del otro— y diversos tipos de bebidas —en forma de imágenes de jarras y/o de cuencos en miniatura adheridos a la superficie de la bandeja. El desagüe —cuya forma dependía de las tradiciones locales: por ejemplo, en Armant tiene a menudo la forma

de uno o dos orificios (fig. 1), en Edfu la forma de varios canalones paralelos (fig. 2)— servía de conducto para la libación realizada en la bandeja. En el periodo en que fueron usadas —que fue limitado y parece que no excedió los límites de la XII dinastía—, las bandejas de ofrendas sufrieron una evolución formal. Las primeras bandejas eran probablemente imitaciones fieles de las formas rectangulares de las mesas de ofrendas de piedra, con el desagüe rectangular y sobresaliente (fig. 3). Con el tiempo se abandonaron los ángulos y las bandejas adquirieron formas más redondeadas y en consonancia con la naturaleza de su material (arcilla). Quizás un tipo curioso de bandejas sin ninguna representación de ofrendas —encontrado a menudo en la región de Tebas (fig. 4)— ejemplifica la fase final de la evolución formal de esta subcategoría cuando la sociedad ya no comprendía bien la idea original del significado de los objetos.

B1) La variante evolucionada de la bandeja de ofrendas, caracterizada por un borde bien delimitado y con una pequeña maqueta arquitectónica colocada en el dorso. El conjunto tiene el aspecto de un patio rodeado por altas



fig. 2

Mesa de ofrendas de Edfu, Museo Nacional de Varsovia, núm. inv. 139501 (de: *Tell Edfou II*, El Cairo 1938, p. 193, láms. 42 y 3).

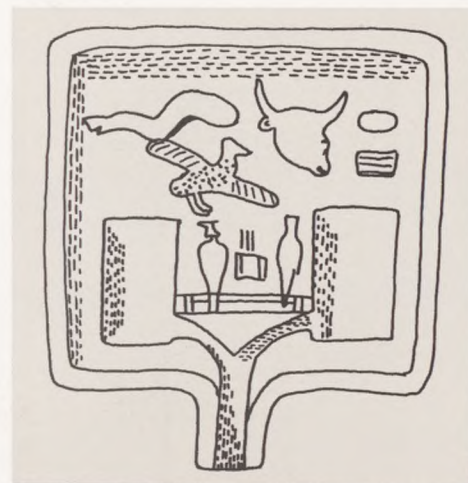


fig. 3

Bandeja de ofrendas de Abydos (de: W. M. Flinders Petrie, *Tombs of the courtiers...*, Londres 1925, lám. XXVIII).

paredes y con una capilla del culto a los muertos. La arquitectura de la capilla evoca cabañas construidas con materiales ligeros (cañas, arcilla). En ocasiones, en el interior de la capilla se encuentran imitaciones plásticas de algún tipo de trono o estatua de culto. El desagüe realiza la función de puerta de acceso a este recinto sagrado mientras que la parte inferior de la maqueta, con representaciones plásticas de ofrendas depositadas en el suelo delante de la capilla, cumple la función de mesa de ofrendas. Es bastante probable que los recintos de culto de este tipo, pertenecientes a tumbas de personas de clase media, existieran en la realidad; este tipo de maquetas representaba probablemente las partes superiores o superestructuras de las tumbas desaparecidas desde hacía mucho tiempo y construidas originariamente sobre los pozos de estas tumbas. La mejor representación de este tipo de maquetas la encontramos entre las piezas del Ägyptisches Museum de Berlín (núms. cat. 10 y 11), y también en la maqueta del Museo



fig. 4

Bandeja de ofrendas del oeste de Tebas (el-Tarif; de: D. Arnold, en *MDAIK* 28 [1972], lám. XVIa).

Egizio de Turín (núm. cat. 5). La escalera que vemos aquí evoca más bien una asociación con la arquitectura doméstica que sugiere probablemente una fecha relativamente posterior para estos objetos cuando la idea original de lo que tenía que representar la maqueta ya no era bien comprendida.

B2) Numerosos objetos pertenecen a la misma subcategoría de bandeja de ofrendas, evolucionada y transformada en una maqueta de la parte superior de una tumba —o capilla de culto a los muertos— con un patio delantero. De ellos, la maqueta arquitectónica es una imitación de un pórtico que forma parte de la superestructura para el culto de las tumbas suntuosas cavadas en la roca, con el techo sostenido por columnas. Son famosas las tumbas de este tipo que se encuentran en Beni Hassan, pero también en una serie de cementerios suntuosos de roca del Imperio Medio, entre otros en Deir Rifeh donde se originaron la mayoría de maquetas de este tipo. No obstante, las maque-

tas “puras” de las capillas funerarias con pórtico de Deir Rifeh³² son mucho menos numerosas que las maquetas de dos plantas —más desarrolladas formalmente y probablemente posteriores— representadas por las “casas de alma” del Petrie Museum de Londres (núm. cat. 7) o del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (núm. cat. 12). El patio que representa y realiza la función de mesa de ofrendas da acceso a la capilla funeraria con pórtico, reflejo de la auténtica arquitectura funeraria del Imperio Medio. Sin embargo, la adición de unas escaleras que dan acceso a la planta superior, y también de los *mulqufs* o “conductos de viento” —elementos arquitectónicos domésticos que subsisten actualmente en las viviendas árabes rurales— constituye una mezcla de dos realidades arquitectónicas muy diferentes que no se combinaban nunca en construcciones originales y cuyo resultado es una especie de edificio fantástico. Esto, sin duda, está totalmente justificado desde el punto de vista de la religión egipcia. Tomando en consideración que el palacio real era funcionalmente comparable a un templo (con sus patios abiertos, la sala de audiencias central equivalente a la sala hipóstila del templo y las habitaciones interiores privadas equivalentes al santuario) una combinación parecida de la capilla de culto a los muertos con su vivienda privada parece bastante concebible. A pesar de ello, parece que una combinación de este tipo es un elemento secundario (y cronológicamente posterior).

C) Esta subcategoría, finalmente, comprende objetos en los que predominan los elementos de la arquitectura doméstica, y la idea original —presentar una imitación de un recinto funerario— ya ha dejado de ser evidente. Sin embargo, se aprecia aún el eco de esta idea en algunas maquetas de ofrendas con alimentos en

el suelo del patio o incluso en el tejado de la casa así como en el siempre presente desagüe. Un ejemplo excelente de este tipo de “casas de alma” —aquí el nombre está justificado— es la maqueta del Museo Nacional de Varsovia, núm. inv. 139502 (fig. 5).

2. La aparición y toda la evolución de las “casas de alma” tuvo lugar dentro de los límites cronológicos de la XII dinastía. Un buen número de maquetas tiene su origen en los cementerios y están fechadas con precisión gracias a algunos objetos que llevan los nombres de los reyes de esta dinastía; algunas bandejas de ofrendas de Kahun están muy relacionadas con las humildes tumbas de los obreros que trabajaron en la construcción de las pirámides de Sesostri II, y los objetos hallados en Aniba y en Buhen pro-

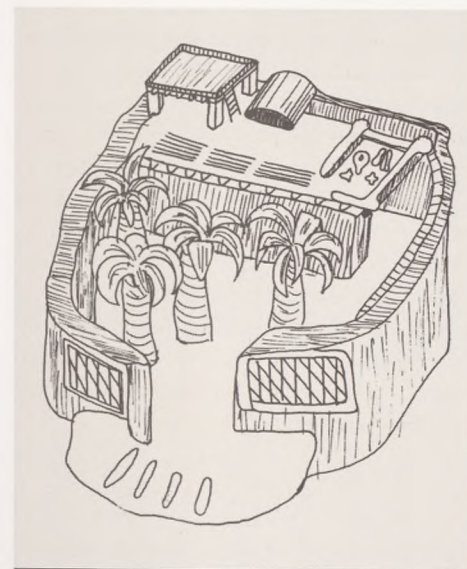


fig. 5

Casa de alma de Edfu, Museo Nacional de Varsovia, núm. inv. 139502 (de: *Lexikon der Ägyptologie* V, p. 809, reconstrucción).

vienen de los cementerios de los soldados de las fortalezas de la XII dinastía.³³ Las mesas de ofrendas de piedra de principios de la XII dinastía tenían formas características, con los desagües rectangulares sobresalientes imitados fielmente en las primeras bandejas de ofrendas,³⁴ y las maquetas de Deir Rifeh reflejan la arquitectura de las tumbas de roca de la XII dinastía.³⁵ Un estudio comparativo reciente de la historia de algunos períodos, llamados en las fuentes egipcias “Renacimientos” –*whm mswt*–,³⁶ ha demostrado que durante estos períodos aparecieron una serie de nuevos fenómenos culturales que tuvieron repercusiones en la esfera funeraria: ajuar y nuevos textos en la literatura de los muertos. El primero de estos “Renacimientos” tuvo lugar al principio de la XII dinastía y fue anunciado por el rey Amenemhat I, probablemente a consecuencia de una guerra civil anterior. La “Repetición de Nacimientos” –*whm mswt*– aludía a la idea religiosa de la repetición del acto de creación, que producía cambios y reformas prácticamente en todos los campos. La capital de nueva planta, *Ity tawy*, estaba situada en el Egipto Medio, donde surgieron, tipológicamente, las primeras “casas de alma” y bandejas de ofrendas de cerámica. Parece que la idea de introducir las maquetas que imitaban la parte superior de las tumbas ricas en el equipamiento funerario de la gente pobre, refleja el hecho de que el llamado proceso de democratización de las creencias funerarias, observado desde finales del Imperio Antiguo, experimentó una brusca aceleración y alcanzó los estratos más bajos de la sociedad egipcia de entonces, gracias a un estímulo real relacionado con el anuncio del “Renacimiento”. En el transcurso de la XII dinastía podemos observar

una evolución formal de las “casas de alma” debido al incremento sistemático de la influencia de la arquitectura doméstica, que fue suplantando los elementos –originalmente los únicos observables– de la arquitectura funeraria. En un momento determinado la idea original desapareció totalmente: el ajuar funerario de los períodos siguientes no incluye las “casas de alma”.

3. Parece que otras maquetas de cerámica que reflejan la antigua arquitectura egipcia podrían relacionarse con las bandejas de ofrendas y las “casas de alma”. Entre ellas se cuentan las maquetas de graneros (núms. cat. 16 y 19), un complemento perfectamente natural de las maquetas de casas, y a veces también de almacenes. Es posible que las maquetas de graneros acompañaran a las “casas de alma” de la subcategoría C; desgraciadamente, la información sobre el contexto arqueológico de estos hallazgos no aparece en las publicaciones.

Otro grupo de maquetas –paralelo a la correspondencia entre los graneros y las casas– parece jugar el papel de contrarréplica de las maquetas de las capillas funerarias –o parte superior de las tumbas– al representar las partes subterráneas de las tumbas. Las excavaciones franco-polacas de Edfu sacaron a la luz dos interesantísimos objetos de este tipo (que se hallan en el Museo Nacional de Varsovia).³⁷ La primera maqueta (núm. inv. 141477) representa una cámara mortuoria con el tejado sostenido por una tosca columna y un pequeño sarcófago de tapa móvil en el interior. Sin duda, esta maqueta se inspiró en los ejemplos reales de la arquitectura funeraria. La segunda maqueta (núm. inv. 139491) representa una

tumba que corresponde al tipo de construcción subterránea de la que también se hallaron ejemplos reales en Edfu y en otros lugares:³⁸ en el interior de sus paredes de ladrillo se hallan dos cámaras de bóveda paralelas e idénticas (fig. 6).

El subtítulo del catálogo –“Maquetas arquitectónicas de la Antigüedad”– se presta a un último comentario. Cuando hablamos de antiguas “casas de alma” y mesas de ofrendas egipcias, deberíamos recordar que para nosotros estos objetos son maquetas, pero que no lo eran para sus propietarios. Los humildes ciudadanos egipcios de la XII dinastía –siglos XX–XVIII a.C.– creían que, gracias a la magia, estos objetos de arcilla hechos a mano se con-



fig. 6

Maqueta de la parte subterránea de la tumba, procedente de Edfu (de: A. Niwinski, en *Etudes et Travaux* VIII, Varsovia 1973, p. 110, fig. 35, Museo Nacional de Varsovia, núm. inv. 139491).

vertirían en recintos funerarios reales e imponentes que garantizarían a sus parientes muertos la prosperidad en el más allá.

1. Hay algunas excepciones, entre ellas una bandeja de ofrendas de Leiden, ya publicada en 1867 por C. LEE-MANS, en *Monuments égyptiens du Musée d'Antiquités des Pays-Bas à Leyde*, vol. II, Leiden, lám. LXXXVIII núm. 146.
2. W.M. FLINDERS PETRIE, *Illahun, Kahun and Gurob*, Londres 1891, p. 9.
3. W.M. FLINDERS PETRIE y J.E. QUIBELL, *Naqada and Ballas*, Londres 1896, p. 42.
4. W.M. FLINDERS PETRIE, *Denderah 1898*, Londres 1900, pp. 23-26.
5. *Idem*, *Diospolis Parva. The cemeteries of Abadiyeh and Hu 1898-1899*, Londres 1901, p. 62, lám. XXV.
6. *Idem*, *Gizeh and Rifeh*, Londres 1907, pp. 14-20. láms. XIV-XXII.
7. *Idem*, *Qurneh*, Londres 1909, p. 4. láms. 20 y 21.
8. E. PEET, *The cemeteries of Abydos*, III parte, 1912-13, Londres 1913, lám. IX.
9. Cf. nota 6. Además del volumen citado hay un número extraordinario de la misma publicación —*Gizeh and Rifeh* (volumen doble), Londres 1907, con varias láminas suplementarias que contienen fotografías de las “casas de alma”.
10. Por ejemplo: *Catalogue of the Egyptian Antiquities formed by R. de Rustaiaell-Sotheby's Auction 20.1.1913*, Londres 1913, láms. XXVIII-XXX; W. BUDGE, *British Museum. A Guide to the Third and Fourth Egyptian Rooms*, Londres 1904, pp. 110-112; “Egyptian ‘Soul-houses’”, en *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston*, 6, 1908, núm. 32, pp. 17-18; P.A.A. BOESER, *Beschreibung der ägyptischen Sammlung des Reichsmuseum der Altertümer in Leiden* [Descripción de la colección egipcia del Museo Estatal de Antigüedades de Leiden], vol. II, La Haya 1910, láms. III-V; G. MASPERO, *Guide to The Cairo Museum*, El Cairo 1910, p. 489.
11. R. MOND y O.H. MYERS, *Cemeteries of Armant*, Londres 1937, p. 59.
12. K. MICHALOWSKI y otros, *Tell Edfou, Fouilles franco-polonaises*, vol. II, El Cairo 1938, lám. 42; vol. III, El Cairo 1950, lám. 40; las bandejas de ofrendas y “casas de alma” están publicadas por A. NIWINSKI en “Domki dusz y tace ofiarne z Edfu w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie” [“Casas de alma” y bandejas de ofrendas de Edfu en la colección del Museo Nacional de Varsovia], en *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, núm. 25, 1981, pp. 65-108.
13. D. ARNOLD, en *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo (MDAIK)*, núm. 28, 1972, pp. 26, 29-30, láms. XIII, XVI; núm. 29, 1973, p. 150, láms. LXVIII-LXIX.
14. Excavaciones de E. Edel en Qubbet el-Hawa; los objetos en cuestión todavía no se han publicado.
15. G. STEINDORFF, *Aniba I*, Glückstadt 1935, p. 41, lám. 16; *Aniba II*, Glückstadt 1937, p. 69, lám. 35; W.B. EMERY et al., *The Fortress of Buhen. The Archaeological Report*, Londres 1979, p. 98, 151-152, láms. 55 y 104.
16. A. MINAULT-GOUT, en *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale (BIFAO)*, núm. 80, 1980, p. 277, lám. LXVI.
17. En Abydos, tumba núm. D.102: E. PEET, *op. cit.*, p. 23; en Saft el-Dawāba (oeste de Tebas), tumba núm. W.4.1: D. ARNOLD, en *MDAIK*, núm. 28, 1972, pp. 24 y 26.
18. J.E. QUIBELL, *Naqasa and Ballas*, Londres 1896, p. 42.
19. W.M. FLINDERS PETRIE, *Gizeh and Rifeh*, p. 14.
20. *Idem*, “Egypt in Africa”, en *Ancient Egypt*, Londres 1914, p. 127.
21. J. ROSCOE, *Worship of the Dead as practised by some African Tribes*, Harvard 1917, p. 15; describiendo un cementerio de Uganda, Roscoe dice que “en la cabecera de la tumba hay un pequeña mesa con ofrendas, como en las ‘casas de alma’”.
22. C.G. SELIGMAN, en el artículo “Multiple Souls in Negro Africa” (*Ancient Egypt*, 1915, p. 105), describe las creencias de una tribu de los sungu, al sur del Congo; según estas creencias, el alma de los muertos, llamada *idimu*, viaja durante la noche y se puede perder si no hay luna; para evitarlo, se erigen pequeñas cabañas en las tumbas y en su interior se colocan unas pequeñas lámparas. Estas cabañas se compararon con las “casas de alma” egipcias.
23. M.A. MURRAY, “The Splendour that was Egypt”, *Antiquity*, núm. 15, 1941, p. 384.
24. A. JOLLES, “Die ägyptisch-mykenischen Prunkgefäße” [cerámicas pintadas egipcio-micénicas], *Jahrbuch des Kaiserlich Instituts*, 1908, pp. 247-248.
25. W.M. FLINDERS PETRIE y J.E. WUIBELL, *op. cit.*, p. 42; G. JÉQUIER, “Les tables d’offrandes égyptiennes”, *Sphinx*, núm. 13, 1910, p. 213.
26. W.M. FLINDERS PETRIE, *Gizeh and Rifeh*, pp. 14-20.
27. El llamado capítulo 152 del *Libro de los muertos* se titula “Sortilegio para construir una casa en la tierra”, y presenta un paralelismo con el título del Sortilegio 709 de los *Textos del Sarcófago*: “Construir una mansión en el oeste”.
28. G. JÉQUIER, *op. cit.*
29. F.W. VON BISSING, *Ägyptische Kunstgeschichte. Systematisches Handbuch* (Historia del arte egipcio. Manual sistemático), vol. I, Berlín 1935, p. 106.
30. Por ejemplo, las entradas del *Lexikon der Ägyptologie*, vol. I Wiesbaden 1975-1990, pp. 401, 405 y 1083; vol. III, p. 393; *BIFAO*, núm. 80, 1980, p. 277; suplemento del *BIFAO*, núm. 81, 1981, pp. 245 y 248.
31. A. NIWINSKI, “Plateaux d’offrandes et ‘maisons d’âmes’. Genèse, évolution et fonction dans le culte des morts au temps de la XIIe dynastie”, en *Etudes et Travaux VIII*, Varsovia 1973, pp. 74-112; *id.*, “Seelenhaus und Opferplatte” [“Casa de alma” y bandeja de ofrendas], en *Lexikon der Ägyptologie*, vol. V, pp. 806-813.
32. Véase, a modo de ejemplo, los objetos publicados por PETRIE en *Gizeh and Rifeh*, lám. XV.
33. Cf. NIWINSKI, en *Lexikon der Ägyptologie V*, p. 810.
34. Por ejemplo, la mesa de ofrendas de El Cairo, núm. 23003, de la época de Sesostri y (A. KAMAL, *Tables d’Offrandes*, vol. I, El Cairo 1906).
35. *Lexikon der Ägyptologie II*, pp. 831-832.
36. A. NIWINSKI, “Les périodes *whm msut* dans l’histoire égyptienne: un essai comparatif”, *Bulletin de la Société Française d’Égyptologie*, París 1996 (en prensa).
37. A. NIWINSKI, *Etudes et travaux VIII*, 1973, pp. 109-111.
38. *Tell Edfou III*, p. 78; A. KAMAL, *Annales du Service des Antiquités Égyptiennes (ASAE)*, XI, 1911, p. 14.

MESOPOTAMIA

EL PRÓXIMO ORIENTE: ¿NACIMIENTO DE UNA ARQUITECTURA O DE LA ARQUITECTURA?

Jean-Claude Margueron

¿Podemos utilizar las “maquetas” de casas como fuente para conocer la arquitectura ya desaparecida, dada la similitud entre maqueta y arquitectura real? Una tentación muy comprensible, dado que la arquitectura del Oriente antiguo sólo nos llega mutilada y a menudo reducida a lo que queda a ras de suelo, es decir, a un plano.

Pero si se elige este medio de conocer la antigua arquitectura, cuya base no es realmente científica ya que parte del principio mismo de la copia, no se considera la posibilidad de que esta arquitectura haya podido tener una apariencia diferente a la de las maquetas, y sería preferible encontrar la fisonomía auténtica de lo real antes que transferir un posible modelo imaginario a las reconstrucciones a las que el arqueólogo debe intentar llegar.

También es conveniente, antes de considerar una respuesta a la primera pregunta —preocu-

pación que dejó a otros en el marco de esta exposición—, intentar precisar los rasgos que caracterizan la arquitectura del Próximo Oriente antiguo.

EL CRECIENTE FÉRTIL, PAÍS DE LA SEDENTARIZACIÓN Y LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS DE UNA ARQUITECTURA SERIADA

En el Creciente Fértil se puede observar, por primera vez y por un largo período, el proceso de sedentarización en la región de las colinas, provocado sin duda por la presencia de una gramínea salvaje cuya recolección aseguraba al menos una parte de la subsistencia para el siguiente año, pero cuyo transporte era inconcebible. Puede que hubiera otros motivos de sedentarismo, pero lo importante para nuestro argumento es que en varios puntos del Creciente Fértil, entre el decimocuarto y

el décimo milenio, los hombres, abandonando las protecciones ligeras —pieles, árboles frondosos, etc.— se embarcaron en la construcción de un refugio realizado con materiales más sólidos y pesados, que se extraían del mundo mineral más que del animal, aunque siguieron echando mano del mundo vegetal.

En ese momento se empezará a desarrollar un arte nuevo basado fundamentalmente en la técnica, y que durante mucho tiempo sólo se contemplará bajo esta óptica. Será necesario aprender a escoger los materiales, a trabajarlos, a transformarlos a menudo, y después a edificarlos, a unir unos con otros, especialmente los que son en esencia diferentes. También habrá que descubrir cómo asegurar la estanqueidad, cómo proteger la casa de las posibles agresiones procedentes del exterior, sean amenazas naturales, animales o incluso humanas. Asimismo será preciso adaptar la forma a la función y someter la organización

del universo edificado a las necesidades existentes. Finalmente, habrá que aprender a escoger el emplazamiento de la casa, es decir, a conocer bien el espacio en el que se integrará, con sus ventajas y sus inconvenientes, a veces sus peligros, y a cohesionar estas casas para crear un conjunto comunitario, primero el pueblo, la ciudad después.

LOS RECURSOS DE LA ARQUITECTURA NACIENTE

Nacida en un medio determinado, la arquitectura sólo podía aplicar los recursos ofrecidos por este medio. La tendencia histórica siempre ha sido utilizar los materiales que la región pone a disposición de los constructores, de manera que no aumenten los costes, excepto en circunstancias especiales.

Estos recursos no están especialmente diversificados. En las regiones de las colinas próximas a la cuenca fluvial se encuentra piedra, y ésta ha sido utilizada desde siempre para ciertos usos bien definidos cuando, por su naturaleza suficientemente blanda era posible tallarla, aunque toscamente, para utilizarla en forma de morrillos. En las regiones septentrionales de Asiria o del llano de al-Khabur, por ejemplo, la proximidad de las montañas favoreció el uso frecuente de la piedra para la construcción de zócalos, terrazas y basamentos de pared, e incluso, durante la primera mitad del primer milenio, de ortostatos. Pero en conjunto, debido a que el llano aluvial de Mesopotamia y la región del delta estaban totalmente desprovistos de ella, la piedra se utilizó marginalmente y a menudo con un uso reservado a los tejuelos y, en ocasiones, a los umbrales.

A partir del cuarto milenio, en las montañas del Líbano, Antilíbano, Amanos, Tauro y Za-

gros, grandes bosques de cedros, de diversas coníferas, de árboles frondosos como el roble, el nogal, etc., proporcionaban la madera de obra para las grandes construcciones arquitectónicas, pero las dificultades de transporte obligaron a los constructores del neolítico y después a la arquitectura vernácula, urbana o aldeana de los períodos históricos, a utilizar las maderas locales provenientes de árboles que crecían a lo largo de las riberas y ríos, como el sauce, el chopo, etc., y cuya madera utilizable, dadas las condiciones, no podía superar los 3 m de longitud. Esta dependencia de los recursos locales explica que las luces no excedieran nunca los 3 m y que al principio incluso se limitaran a 1,80 o 2 m. La caña constituye una categoría especial entre los materiales de origen vegetal; su uso no se limitó a las marismas meridionales como se cree a menudo, ya que normalmente formaba parte de la techumbre del edificio o del encofrado que se utilizaba para construir las paredes.

La tierra arcillosa, es decir, el limo depositado por los cursos fluviales se convirtió en la materia prima dominante dado que era el único material omnipresente en los valles, el llano aluvial y el delta. Debido a que no todas las tierras arcillosas tienen la misma composición, los constructores se vieron obligados a evaluar las cualidades de unas y otras con el fin de escoger la que convenía más a su objetivo: tuvieron que aprender a modificar la composición natural de la tierra para hacerla apta para los usos a los que iba destinada.

Se evolucionó desde la utilización de la tierra sin transformación hasta dotarla de una forma de terrón más o menos regular, y de ahí a la fabricación de ladrillos moldeados que originó el principio modular del edificio, destina-

do a un gran desarrollo. La cocción del ladrillo marcará una nueva etapa en la historia de este material, que será coronada por la utilización del vidriado en una de sus caras con el fin de crear una decoración en determinadas fachadas del edificio.

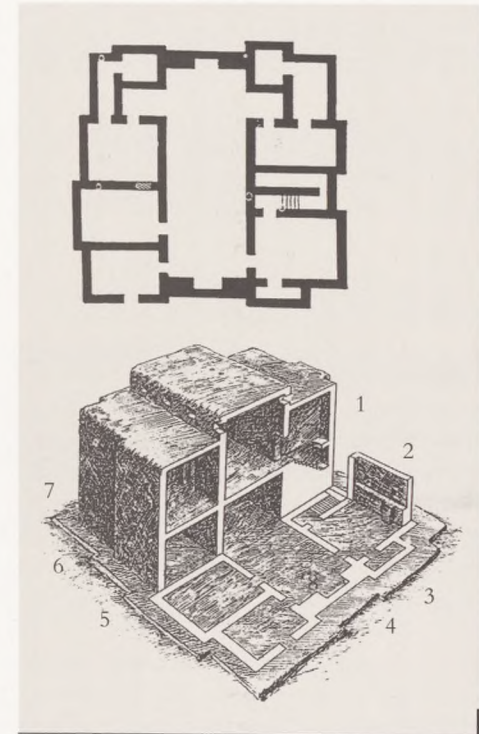


fig. 1

Planta y propuesta de restitución del volumen antiguo de la casa de Tell Madhur, con la atribución de las principales funciones (inicio de el-Obeid IV)

- 1. piso: habitaciones
- 2. bajos: función económica
- 3. despensas
- 4. vestíbulo
- 5. almacén
- 6. taller
- 7. cámara
- 8. recepción y sala de estar

El menosprecio con que las teorías modernas de algunos arquitectos o historiadores del arte han tratado a la tierra arcillosa como material de construcción, considerada como material mediocre e incapaz de rivalizar con la piedra de los monumentos de Egipto, Grecia o Roma, ha escondido durante mucho tiempo sus ventajas. Sin embargo, un mínimo de observación habría permitido comprender que la universalidad de su uso implicaba importantes méritos. Ahora bien, el valor de este material constructivo fue mucho más apreciado, curiosamente, en la antigüedad y es notable que se extendiera su uso en regiones que, por el hecho de poseer madera y piedra de buena calidad suficientemente fáciles de trabajar, habrían podido dar origen a una arquitectura basada en otros materiales. La omnipresencia de la tierra, la facilidad de su aplicación, sus cualidades plásticas, el confort térmico y acústico que procura, su resistencia a la erosión si se le asegura un mantenimiento regular, son ventajas importantes para quien sabe utilizarlas.

LAS ETAPAS

La invención de la gran arquitectura o arquitectura monumental, que permite con otros parámetros definir una sociedad, no se hizo en unos cuantos años, ni siquiera en unos cuantos siglos. Hicieron falta milenios para que se establecieran los principios que jugarían un papel motor en la elaboración de monumentos en el país de los Dos Ríos.

Las primeras construcciones tenían forma de cabañas circulares semi-enterradas y a menudo instaladas en la pendiente de una colina. Estas viviendas evolucionaron bastante rápidamente y en Mureybet, en Siria (segunda mitad del décimo milenio), los restos de una

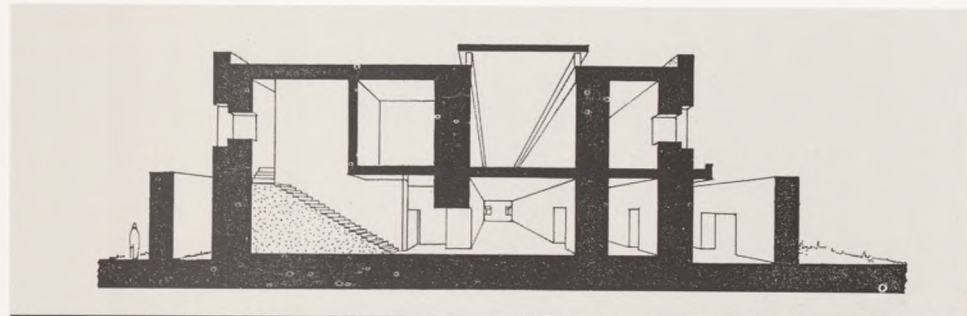


fig. 2a

El Bagara de Ningirsu en el edificio de el-Hibba con los dos niveles y la entrada de claridad y de luz por el pasillo periférico entre el edificio y el muro.

casa incendiada permitieron definir que ésta estaba cubierta con un techo plano sostenido por un sistema radial de vigas que se apoyaban en un doble pilar central; una división del espacio interior con plataformas y almacenes muestra el esbozo de una organización del hábitat según unas funciones precisas. En el transcurso de este período nació la pared construida, simple refuerzo de un tabique excavado primero en el suelo y que pronto adquiriría una autonomía completa. No es necesario insistir en la importancia de esta creación para el futuro de la arquitectura.

El hábitat ortogonal aparece a principios del noveno milenio y se presenta como pequeñas casas más o menos cuadradas o rectangulares. Pero es en el-Kowm (principios del séptimo milenio), en el desierto sirio, donde hallamos el primer ejemplo de una organización basada en una división tripartita del edificio en sentido longitudinal: una sala central flanqueada por salas de la misma longitud pero más estrechas y a menudo subdivididas transversalmente. Este prototipo de el-Kowm presenta algunas peculiaridades que no se repetirán necesariamente a continuación, pero lo importante es que esta fórmula conocerá un futuro



fig. 2b

brillante ya que la volvemos a encontrar a lo largo de la época de el-Odeid, la de Uruk y durante toda la edad de bronce.

Sin duda alguna, este plano tipo desarrollará a lo largo de este dilatado período de seis mil-

nios ciertos rasgos añadidos al modelo inicial que lo harán característico de uno u otro período cultural: así, en la época de el-Obeid (séptimo-sexto milenio) se añadirán diversas variantes relativas a la organización de las salas laterales que, con diverso grado de importancia, se extenderán perpendicularmente al eje de la pieza principal. La época de Uruk (segunda mitad del quinto y cuarto milenios) experimentará un retorno a la ortodoxia con un paralelismo riguroso de las paredes de las salas laterales, pero intentará dar nueva vida a las fachadas gracias a un hábil juego de grecas y hornacinas en el que se introducirá el color en forma de mosaicos realizados con pequeños clavos de arcilla con la cabeza diferentemente coloreada.

Hasta el final de la época de Uruk los edificios más importantes, a menudo calificados de “edificios de prestigio” porque albergaron centros del poder o lugares de reunión o recepción de la comunidad más que lugares de culto, se presentan siempre como una unidad estructural homogénea cuyas partes, unidas unas con otras, desempeñan un papel preciso en el equilibrio de la construcción. La fórmula tripartita utilizada permite una extensión longitudinal casi infinita, pero está obligada a limitar su anchura a las luces de las vigas disponibles, excepto si se juega con los espacios laterales como en la época de el-Obeid; sin embargo, ni siquiera en este caso las posibilidades son muy numerosas.

La época de Uruk será innovadora al reunir unas cuantas de estas unidades en conjuntos bien organizados alrededor de patios rectangulares y de vestíbulos con columnas o pilares a veces montados sobre terrazas. Finalmente, más que transformar el principio director de la arquitectura monumental, los habitantes

de Uruk prefirieron jugar con la fórmula acumulativa, pero organizando conjuntos según una nueva racionalidad y una armonía que eleva la arquitectura al nivel del arte. También en esta época aparece por primera vez en la arquitectura doméstica, en Habuba Kabira, la aplicación del principio de la unidad organizada alrededor de un espacio central cubierto. La época de Uruk es, pues, una auténtica bisagra entre las tradiciones de el-Obeid a las que sublima y los nuevos descubrimientos que caracterizarán la época histórica. No es extraño, ya que el nacimiento de la ciudad no podía dejar de tener fuerte repercusión en la arquitectura.

Es a principios del tercer milenio, en la época de Djemdet-Nasr, cuando nace una nueva concepción de la arquitectura que se desarrollará hasta el final de la historia de la antigua Mesopotamia; el plano tripartito continúa utilizándose, pero es únicamente una fórmula entre otras que tienen en general funciones bien definidas. Desde este momento el arte de los arquitectos consistirá en edificar monumentos complejos combinando las diferentes unidades de base y articulándolas de forma que se obtenga un conjunto en el que todas las funciones necesarias se organicen coherentemente. La arquitectura palaciega es ahora la que mejor ejemplifica los nuevos conceptos. Pero la casa doméstica y el templo, simple al principio y complejo en el tercer milenio, expresan también a su manera los nuevos principios surgidos con los inicios de la ciudad.

UNA ARQUITECTURA ADAPTADA AL PAÍS Y NO OBSTANTE SABIA

Las condiciones del medio y la transformación progresiva de las necesidades explican la historia de las soluciones aportadas a la cuestión de la vivienda por los habitantes de Me-

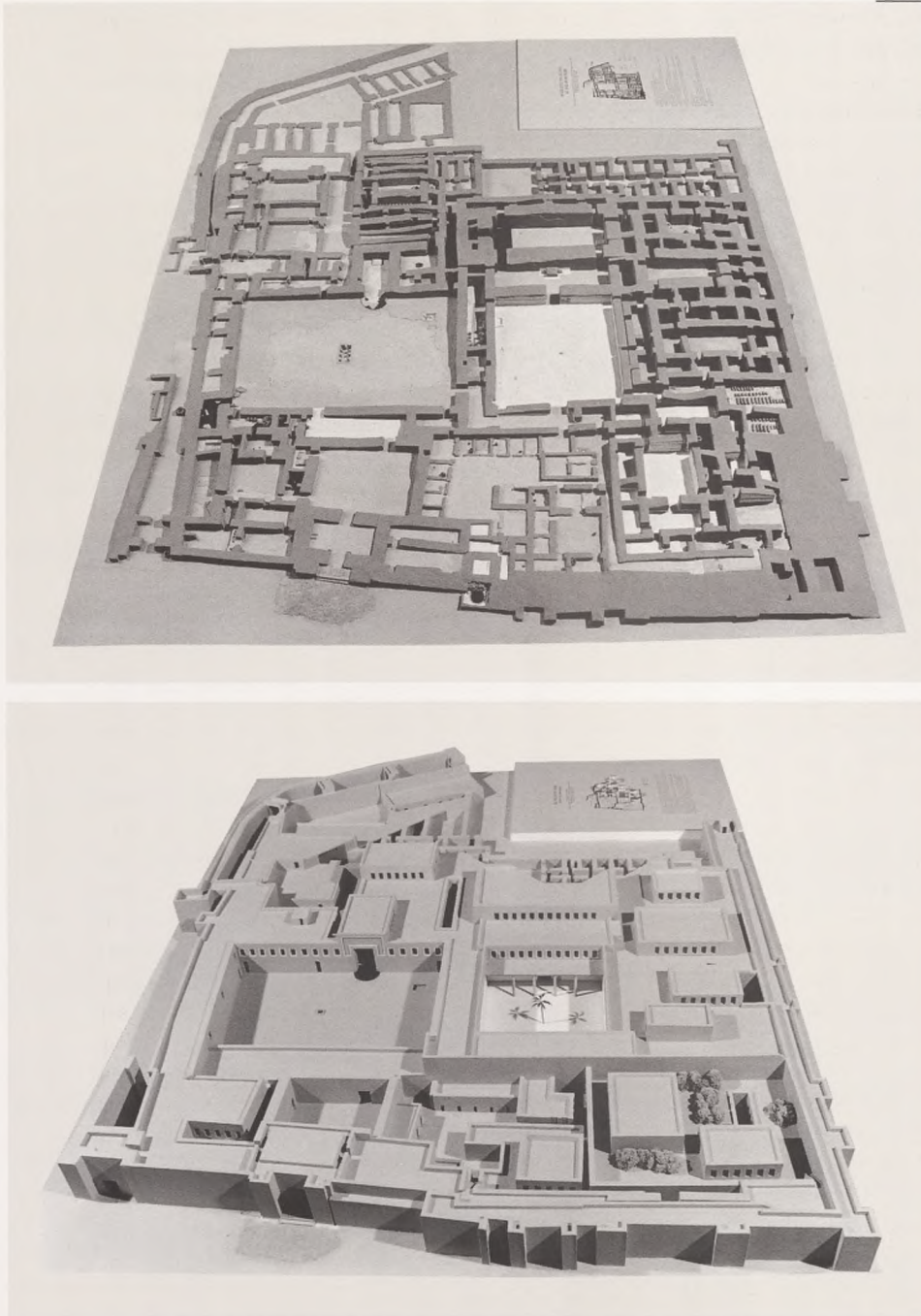
sopotamia. Pero estas soluciones no siempre son fáciles de detectar a causa del estado en que se han hallado la mayoría de las ruinas, y sólo una multiplicación de los análisis y el establecimiento de categorías permiten hacerse una idea de los rasgos principales de esta arquitectura multimilenaria. Finalmente, creo que se pueden definir en nueve principios las construcciones del Próximo Oriente antiguo.

Una arquitectura que, prácticamente desde sus orígenes, ha jugado con la altura y con varios niveles
La idea de construir en altura es casi tan antigua como los inicios de la arquitectura. Ya las construcciones en piedra de Beidha (Jordania, octavo milenio) representan la base de un edificio cuyas pequeñas habitaciones inferiores servían de almacén mientras que el hábitat normal se situaba encima. Siempre que en el neolítico se constata la presencia de una planta en parrilla (como en Çayönü o Çafér Höyük en Turquía) o en tablero (como el de Umm Dabaghiah o el de Choga Mami —en Irak— que sólo es una variante de esta fórmula) se puede estar seguro de que se trata del nivel inferior de una construcción que contaba con dos, habiendo desaparecido el nivel superior destinado a la vivienda.

La idea de una distribución vertical de las dos funciones principales de la casa: 1) protección de los productos alimenticios, 2) protección del grupo, es muy antigua. La idea que preside esta división es simple: por un lado, hay que alejar lo más posible los productos alimenticios de los rayos solares —y qué mejor manera de hacerlo que estableciendo un nivel de construcción entre los almacenes y el sol—; por otro lado, alzando el nivel de la vivienda el grupo se aísla de los peligros relacionados con la tierra y el exterior.

Se trata de un principio de organización de la vivienda que perdura en el Próximo Oriente

fig. 3



Maquetas del palacio de Mari que muestran:

a. el estado en que se encontró el edificio,
(© Ch. Larrieu / Musée du Louvre, Antiquités
Orientales, núm. inv. AO29918).

b. los volúmenes antiguos tal como permite reconstruirlos
un estricto análisis (© Ch. Larrieu / Musée du
Louvre, Antiquités Orientales, núm. inv. AO29919).

(Maquetas realizadas por J-C Margueron, M. Renisio
y F. Veuillet).

antiguo a lo largo de toda su civilización y, si bien todas las construcciones no presentan siempre dos niveles superpuestos, se trata asimismo de una forma normal de organización de las viviendas. Los edificios de prestigio de la época de el-Obeid hicieron un amplio uso de él y toda la arquitectura urbana de la época histórica está dominada por esta característica.

Una arquitectura que sabe jugar con la luz

Los lienzos de pared que aparecen en las excavaciones rara vez superan el metro de altura, de modo que en los planos no aparece ninguna abertura si exceptuamos las de las puertas. Esto indujo a los arqueólogos a interpretar frecuentemente que la entrada de la luz sólo podía producirse a través de las puertas. La realidad era más compleja: podían haberse practicado pequeñas aberturas encima del primer nivel para asegurar un poco de claridad cuando hacía falta y en todo caso para asegurar la ventilación necesaria; de todas formas la función de almacenes de las piezas de la planta baja exigía oscuridad. Pero las aberturas eran sin duda mucho más importantes en el segundo nivel, donde se desarrollaba la vida cotidiana y donde gran número de trabajos como la escritura o el trabajo textil exigían luz.

Uno de los descubrimientos particularmente interesantes de los arquitectos mesopotámicos para asegurar la distribución de la luz en to-

dos los sectores donde era necesario, fue la instalación de pasillos entre estas unidades que, según las necesidades, podían ser a cielo abierto o cubiertos e ir destinados a distribuir la circulación, así como el aire y la luz, y cumplir, así, diferentes funciones. En ocasiones, un pasillo de este tipo rodeaba los edificios protegido por un muro exterior: en este caso ya no servía tanto para transitar como para facilitar la entrada de aire y luz (palacio A de Kish, Bagarra de Ningirsu en el-Hibba a mediados del tercer milenio).

Una arquitectura que sabe organizar las circulaciones

Las unidades elementales pueden definirse fácilmente por la naturaleza de la circulación que comunica el conjunto de piezas que las componen. Así, la unidad organizada a partir de un espacio central hace de éste el epicentro de la distribución hacia las piezas circundantes; un pasillo puede comunicar series de piezas con cada uno de los lados; una serie de piezas pueden conectar entre ellas para una circulación axial o descentrada... Pero el arte del arquitecto se basa en organizar estas unidades en conjuntos donde cada una de las circulaciones encuentre su sitio de manera natural, adaptándose a las otras y permitiendo el establecimiento de una circulación general que fije las jerarquías y los lugares de control, de manera que un solo itinerario pueda comunicar un sector determinado dentro de un edificio complejo.

Una arquitectura que sabe perfeccionar fórmulas destinadas a responder a necesidades distintas

El plano tripartito es la primera fórmula, única y durante mucho tiempo polivalente. Posteriormente, los habitantes de Uruk introducen el gran vestíbulo con columnas o pilares aunque no tiene repercusión inmediata, y habrá que esperar a la primera mitad del tercer

milenio para ver multiplicarse las fórmulas de base que den origen a unidades no siempre destinadas a ser utilizadas de manera autónoma. Estas unidades arquitectónicas se organizarán para cumplir una función precisa: hábitat (espacio central reunido y una corona de piezas), alojamiento de los habitantes (un largo pasillo que distribuye una serie de pequeñas piezas a cada lado), almacenes (baterías de piezas estrechas y alargadas accesibles a veces por un pasillo, otras veces por un espacio central cuadrado o rectangular). Por lo que se refiere al plano tripartito, tendrá ahora la función de albergar la pieza oficial, que en un palacio es la sala del trono.

El arte de los arquitectos en este terreno se observa también en la facilidad con que utilizan un tipo de organización para cumplir dos funciones a la vez: una serie de piezas estrechas y alargadas que no sólo tienen como función contener reservas de alimentos en hileras de jarras adosadas contra las paredes, sino también la de asegurar la estabilidad del suelo del primer piso donde se celebran reuniones y fiestas (palacio A de Kish y palacio amorita de Mari).

Una arquitectura en busca de nuevas soluciones

A lo largo de la historia del Próximo Oriente se constata que los arquitectos, manteniendo la adquisición de los descubrimientos anteriores, intentaron explorar nuevas vías. En la primera mitad del tercer milenio, que fue particularmente inventivo en cuanto a la arquitectura, se intentó alargar, por ejemplo, la luz de 12 a 16 m, sin que, hay que reconocerlo, el éxito fuera total (espacio central del Recinto Sagrado de Mari, nivel P-2). En cambio, algunas pruebas de arquitectura circular dieron resultados de gran interés en el valle de Hamrin. La historia del tercer y segundo milenios también es la de una voluntad de liberarse del uso de las

vigas para cubrir los edificios, quizá como consecuencia de la escasez de la madera de obra a causa de la explotación excesiva de los bosques de las montañas próximas. Estas búsquedas llevaron al uso cada vez más intenso de la bóveda y la cúpula.

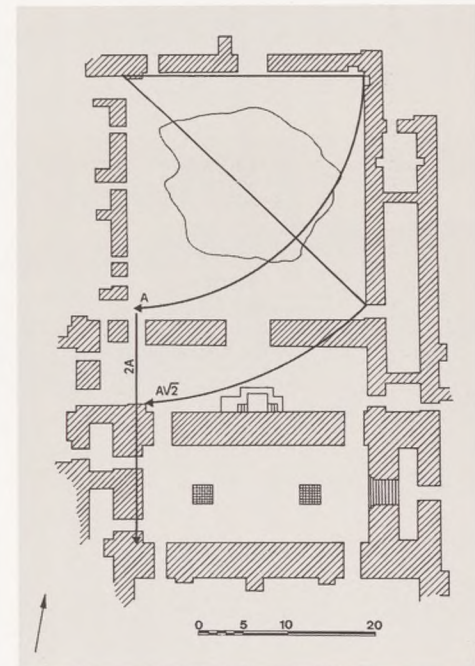


fig. 4

Una arquitectura que supo atenuar los efectos de la erosión especialmente en las regiones húmedas o salinizadas

La fragilidad del material de base es real; el mejor método para asegurar una larga vida a los edificios construidos con tierra es, ni que decir tiene, un mantenimiento regular. Pero los efectos de la humedad y, sobre todo, las acciones negativas de las sales contenidas en ocasio-

nes en la tierra pueden comportar una degradación en la base de las paredes que puede acabar provocando su hundimiento y, por tanto, la desaparición del conjunto del edificio. Ahora bien, había diferentes posibilidades de intervención para reparar y consolidar las paredes afectadas por este mal. Las últimas excavaciones demostraron que los antiguos supieron detener el proceso de degradación en algunos casos, volver a poner en condiciones la base de la pared, asegurando así una gran longevidad a ciertos monumentos (palacio de los Shakkanakku de Mari). De igual forma, se utilizaba un sistema de protección adosando una especie de acera, conocida en acadio con el nombre de *kisu*, en la base de la pared.

Una arquitectura que busca sus proporciones y sus ritmos con la ayuda de fórmulas matemáticas simples que ponen claramente en evidencia la existencia en el trasfondo de una técnica de agrimensura
El estudio de los planos muestra que existen ritmos y auténticos trazados, y que la fórmula más frecuente se basa en el juego entre un cuadrado y la proyección de su diagonal. Existen otras fórmulas, pero sólo interesa subrayar aquí que esta búsqueda de los ritmos y las proporciones no es cuestión esotérica sino simplemente la consecuencia de la implantación técnica de los edificios a partir de procedimientos de agrimensura (fig. 4).

Una arquitectura que organiza el espacio con volúmenes paralelepípedos simples de dimensiones variadas y diversamente asociados
Es una arquitectura que sabe jugar con las diferentes fórmulas a su disposición para crear conjuntos no repetitivos, produciendo el efecto de masas paralelepípedas de módulos y alturas diferentes que se articulan unas con otras. Vistos en conjunto, los grandes edificios

y las ciudades aparecen como un juego de líneas rectas, horizontales y verticales, que recortándose contra el azul del cielo determinan un trazo claro y preciso. Si bien a veces se impone la sensación de cierta rigidez, es necesario recordar que las aberturas del piso y el juego de colores que en algunos casos subrayan la estructura del edificio (como en el patio de la Palmera de Mari), introducían una diversidad y ligereza de las superficies que conseguían romper con la posible monotonía de las masas arquitectónicas, a pesar de ello no desprovistas de grandeza.

Finalmente, en este sentido, no hay que olvidar la facilidad con la que los habitantes de Mesopotamia supieron edificar los zigurats, aquellas torres formadas por terrazas superpuestas que iban reduciéndose en altura, que se elevaban a varias decenas de metros del suelo y en cuya cima se erigía un templo. La fama del zigurat de Babilonia y el interés que Alejandro demostró hacia él ponen de manifiesto la estima en que se tenían las realizaciones arquitectónicas del país del Tigris y el Éufrates.

Finalmente, resulta sorprendente, que, contrariamente a la austeridad habitual, el espacio reorganizado por el hombre del Próximo Oriente sea un mundo sabio en el que la luz cegadora del exterior se suavice de forma que cree un ambiente de reposo para los ojos; es un universo en el que el color juega un papel preponderante, ya sea por las pinturas o por los tapices, para suprimir la violencia de los contrastes del entorno; es un volumen armónico en sus ritmos y su composición; es un espacio de paz y de calma que aísla del mundo natural no civilizado, hecho de agresividad y de salvajismo. ¿Cómo no encontrar detrás de estas características, que a algunos les pare-

cerán muy lejanas a causa de su antigüedad, los grandes principios arquitectónicos propugnados por los maestros de la arquitectura del siglo XX tales como Le Corbusier y Bruno Zevi?

CONCLUSIÓN

Finalmente, la arquitectura en el Próximo Oriente se define en conjunto sin la ayuda de las maquetas, pero esto no quiere decir en absoluto que de este tipo de material no se pueda extraer una lección.

Parece también que es posible hablar del nacimiento de la arquitectura en el Creciente Fértil, pero teniendo en cuenta que, después de las primeras etapas superadas en el neolítico, la cuenca sirio-mesopotámica sacó conclusiones de sus primeras experiencias que le permitieron desarrollar una arquitectura que define su civilización. Este nacimiento de la arquitectura, claro está, no es único ni todas las arquitecturas que se desarrollan a través del mundo proceden únicamente de los primeros balbuceos realizados en las colinas del Creciente Fértil. Sin duda, es posible considerar, a partir del primer foco, cierta difusión de los descubrimientos técnicos que acompañaron a las primeras construcciones arquitectónicas, pero el proceso de creación volvió a comenzar en todo el mundo cada vez que se imponía el paso del nomadismo a la sedentarización, fuera parcial o total, definitiva o temporal.

El mérito del Próximo Oriente radica en que es el primer lugar del mundo en el que los inicios del arte de construir fueron seguidos por la expansión de una gran arquitectura.

LAS MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS DEL PRÓXIMO ORIENTE ANTIGUO: USO Y SIGNIFICADO

Béatrice Muller

El término “maquetas arquitectónicas” se refiere, en el caso del Próximo Oriente antiguo, a objetos muy diversos, tanto desde el punto de vista de sus aspectos arquitectónicos como del uso. El contexto sólo es funerario en casos excepcionales, al contrario del de Egipto: cuando es conocido —lo que no siempre es el caso de modo plenamente cierto—, se trata a menudo de casas particulares o de templos. Desde el neolítico precerámico (c. 8000 a.C.) nos llegan ejemplares de escayola (Çayönu); al principio de la edad del hierro (s. IX-VII a.C.), las maquetas de barro cocido se multiplican en Palestina, Transjordania, Chipre y Grecia. Entre esos dos períodos extremos cabe mencionar la serie de osarios de Hazor (calcolítico); además, una quincena de ejemplares, de características arquitectónicas poco definidas, aparecieron en Mesopotamia a lo largo del tercer milenio, amén de las dos series, muy diferentes a pesar de ser casi contemporáneas, de Mari y de Asur (c. 2400); pero es sin discusión el segundo milenio, y especialmente el período del bronce reciente (s. XVI-XIII a.C.), el que marca el desarrollo de esa clase de mobiliario de formas netamente diferenciadas según provenga del Éufrates medio sirio, de la Anatolia hitita o de Oriente. En cuanto a Irán, aparecieron, así como en las Cícladas por la misma época (tercer milenio a.C.), una suerte de cajas de piedra (clorita o esteatita) o de cubiletes con soporte, cuyas paredes presentan una decoración en relieve que a menudo recuerda una especie de puertas de dintel curvo.

Dado que sobre esos objetos se han esbozado numerosas hipótesis, me parece útil abordar el tema desde el ángulo de la etnoarqueología.

I. “MAQUETAS” ACTUALES CONSIDERADAS DESDE EL PUNTO DE VISTA CONTEMPORÁNEO

1. Definición estricta

El término francés “maquette”, el alemán “Modell”, el inglés “model” o el español y catalán “maqueta” expresan, más o menos claramente, la idea de la ejecución a escala reducida de un “modelo”, es decir, de un boceto, de un “patrón” destinado a ser realizado después con las dimensiones deseadas. El término no se utiliza exclusivamente en arquitectura, sino también, por ejemplo, en la construcción de aparatos o vehículos; también es usado por los pintores, los escultores, los escenógrafos, y el objeto reducido, tanto si es esquemático como si es exacto, es considerado fiel, en proporciones y aspecto, a la realización futura.

2. Objetos de la vida corriente que recuerdan la arquitectura (fig. 1)

Desde la torre Eiffel adquirida apresuradamente en una tienda de recuerdos (réplica en metal bastante realista, frasco de cristal con los detalles reproducidos groseramente o barómetro que vira del azul al rosa...) hasta el reloj de cuco suizo que ritmó las horas de nuestra infancia, la gama de objetos de nuestra vida cotidiana en forma de casas, de chozas o

de monumentos es amplísima: apagamos un cigarrillo en un cenicero de loza en forma de casa holandesa, perfumamos la estancia con la esencia de eucalipto contenida por un pebetero en forma de choza redonda con la techumbre de paja, de masía provenzal o de una casa con postigos azules y terrado; llevamos las llaves en un llavero decorado con una casita del mismo estilo; guardamos los lápices en un bote con torreones y murallas medievales; ponemos en una vitrina un molino blanco y azul de loza de Delft; decoramos el jardín con una casa en miniatura habitada por Blancanieves y los siete enanitos; hacemos porciones de la iglesia de crocante servida como postre el día de la primera comunión de nuestra hija pequeña, o nos maravillamos ante el belén navideño con su techumbre de paja desconocida por los pueblos bíblicos.



fig. 1

Objetos contemporáneos con características arquitectónicas y varias funciones (fotografía de Béatrice Muller).

3. Significado de esos objetos

De hecho, no nos planteamos muchas preguntas sobre dicho significado, que nos parece evidente. Aunque la torre Eiffel sea un monumento tan concreto que basta con su característica silueta para evocarlo, nadie tendrá la ocurrencia, en cambio, de preguntar a qué chalet se refiere el reloj de cuco suizo; lo mismo podemos decir en lo que al cenicero holandés o a los pebeteros se refiere: el volumen de conjunto y algunos detalles son suficientes para evocar no una casa definida, sino un tipo reconocible inmediatamente. Y ello aún es más evidente en el caso de la choza, arquetipo de la choza primitiva.

¿Qué nos recuerda la torre Eiffel si no París? ¿Por qué el cuco canta las horas en un chalet si no es porque Suiza es la patria de la industria relojera? Incluso si la asociación de ideas entre forma y uso no se produce cuando sueña cada cuarto de hora, es esa asociación lo que ha presidido la concepción de dicho objeto compuesto. Más que una realidad arquitectónica, lo que expresa el objeto —que no consideramos realmente una “maqueta”— es una noción implícita admitida por todos.

Además, se puede ser español y haber adquirido como recuerdo una torre Eiffel, alemán y utilizar un llavero que recuerde una casa de Citerea, francés y medir el tiempo con un cuco suizo, parisiense y servir una iglesia rural en los postres de la comunión: es decir, el objeto de características arquitectónicas que se posee refleja un edificio o un tipo de edificio real, pero no necesariamente de la región de uno, ni de la propia época. Ello todavía es evidentemente más cierto en el caso de la choza mítica. En cambio, el mobiliario de jardín mencionado anteriormente puede ser una réplica fiel de la casa de uno. No hay, pues, ninguna regla general, lo que nos permite



Emar, torre A (bronce reciente). Encontrada en un sector de habitación que dependía del palacio del gobernador local. Es excepcional por la elegancia de sus proporciones y la calidad de su ejecución; 117 cm de altura y 44 cm de anchura en la base (fotografía de la expedición arqueológica de Meskéné/Emar).

ra!) en forma de iglesia rural es ciertamente señal de una práctica religiosa, incluso si se limita a ese único día de fiesta.

En resumen, nadie tendrá la ocurrencia de reconstruir una casa holandesa o un chalet suizo a partir de un cenicero o de un cuco: ni uno ni otro son completamente realistas, y las series de torres Eiffel, por ejemplo, atestiguan un grado variable de fidelidad o de imaginación en relación a la arquitectura. La fantasía puede ser gratuita (estrellas doradas contra un fondo azul), o estar sometida a un elemento funcional (el tapón de un frasco). Esa función utilitaria, cuando existe, parece no tener relación alguna con el tipo de arquitectura representada, si nos atenemos a la diversidad de modelos de los pebeteros.

imaginar la dificultad de los arqueólogos futuros ante los ejemplos que acabamos de enumerar.

Si vamos un poco más allá, el propietario de la “maqueta” no necesariamente se adhiere a la idea que vehicula: no se cree en los cuentos de hadas porque el pebetero tenga forma de choza; en cambio, la golosina (¡perecede-

En ocasiones imaginaria, más a menudo real, la arquitectura representada por esos objetos tiene más bien tendencia a referirse a modelos más antiguos, ya sea caducos y pasados en el imaginario colectivo (la choza), ya sea contruidos uno o más siglos antes de la confección de los objetos que la recuerdan, pero que todavía existen (*bibelot* en forma de molino, casa colonial de madera y rafia que sirve de caja): en nuestro universo cotidiano, no se ven muchos *bibelots* u objetos habituales que representen una arquitectura estrictamente

contemporánea. Por otra parte, el número de “maquetas” no guarda relación alguna con el número de ejemplares del modelo arquitectónico de referencia (monumento único o tipo). Lo importante es lo que representa la “maqueta”: París, Holanda, las islas griegas, la relojería suiza... Una vez convertida en símbolo, no tiene mucha importancia que la “maqueta” sea realista, representativa de nuestra época y región, ni funcional.

Este preámbulo sólo pretende poner al lector en guardia ante las conclusiones –a veces precipitadas y a menudo tentadoras– que los arqueólogos, faltos de monumentos completos, no se han privado de hacer a propósito de las “maquetas arquitectónicas” del Próximo Oriente antiguo.

II. ¿CÓMO SE HA PLANTEADO EL PROBLEMA?

1. Los primeros hallazgos

Paradójicamente, el primer gran “altar” palestino, descubierto en 1902 en Tell Ta’annak, no fue presentado en un primer momento como dotado de características arquitectónicas. Fue a partir, sobre todo, del descubrimiento del templo de Ishtar en Asur (núm. cat. 36), recién finalizada la Primera Guerra Mundial, cuando se desarrolló, a veces incluso en exceso, y no sin encendidas controversias, cierta sensibilidad ante la presencia de ese tipo de características en objetos corrientes. El excavador denominó inmediatamente “Tonhäuschen” (casitas de barro cocido) los altares con escalones de Asur, después rechazó el término “Haus-Modell” (maqueta de casa) en beneficio del de “Haus-Sinnbild” (símbolo de casa).¹ Paralelamente, algunos autores creen que esos altares no representan ningún edificio,² aunque a veces aceptan

–erróneamente– que la decoración a base de cordones ortogonales indica la armazón de un tejado.³

En cuanto al uso, no cabe duda en lo que se refiere a la función de mobiliario de culto de los altares escalonados de Asur, hallados rotos pero en su lugar original en el suelo del Lugar Sagrado del templo, en el nivel G; en cambio, el contexto poco claro del monumento de Tell Ta’annak (¿una casa particular?) abría un campo de interpretaciones contradictorias: ¿uso profano o religioso? La problemática del material palestino, que de hecho presenta muy pocas características verdaderamente arquitectónicas, no ha tenido repercusión sobre la de las demás regiones.⁴

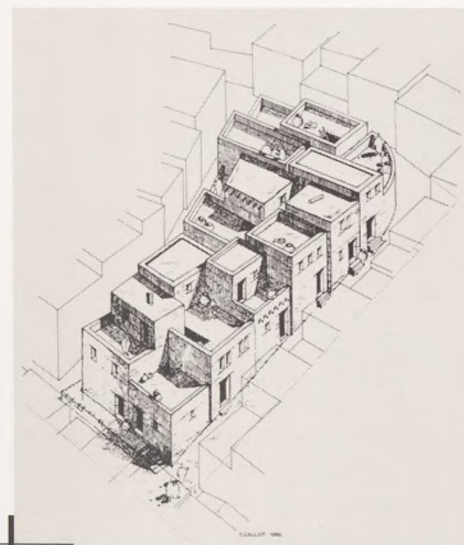
Contrariamente, la maqueta de Selemiyeh (núm. cat. 35), interpretada inmediatamente como un modelo de casa, fue comparada, algo abusivamente, con las maquetas de Asur, y la controversia por lo que respecta al tipo de edificio representado aún sigue viva.⁵ En efecto, tanto desde el punto de vista cronológico como desde el punto de vista funcional, las maquetas de Asur fueron durante mucho tiempo la referencia.⁶ Únicamente el descubrimiento de toda una serie semejante a la maqueta de Selemiyeh durante la campaña de rescate de las antigüedades del Éufrates permitió que esa filiación respecto a las maquetas de Asur fuese discutida con argumentos suficientemente sólidos.

2. Renovación de la problemática

Respecto a lo que aquí nos interesa, cabe mencionar las dos maquetas de Mari, únicas

en su género: la primera fue descubierta entera en 1954, dentro de un encofrado de ladrillos de adobe empotrado en una calle; la segunda (núm. cat. 33) fue hallada hecha añicos frente a la puerta y en varias estancias de la “casa roja”.⁷ Lo que llamó sobre todo la atención fue la planta circular:⁸ en Mari no había ninguna y los monumentos con ese tipo de planta o eran anteriores en un milenio y medio, por lo menos,⁹ o no respondían a la misma distribución interior.¹⁰

A principios de los setenta, las excavaciones de salvamento del Éufrates medio sirio sacaron a la luz, a menudo en casas de la edad del bronce medio y reciente, unas sesenta maquetas y fragmentos, lo que renovó plenamente la problemática: junto al tipo ya conocido por la maqueta de Selemiyeh (núm. cat. 35), aparecieron torres con ventanas a menudo elaboradas (núms. cat. 24 y 25) y provistas de un



Emar, restitución del barrio D (dibujo de Olivier Callot).

fig. 3

importante remate en voladizo cuyos acabados angulares alargados recuerdan unos cuernos (fig. 2).¹¹ Ese contexto doméstico aclara la función de la maqueta de Selemiyeh y de otras semejantes: se trata probablemente de mobiliario de culto doméstico, quizás altares.¹² Desde un punto de vista arquitectónico, las “casas con cámara elevada” representadas por las maquetas hallan eco en la realidad de la propia ciudad (fig. 3).¹³ La idea fue aceptada sin dificultades,¹⁴ pero el propio responsable de la excavación ha insistido recientemente en lo relativo de esa adecuación: las maquetas tienen ventanas en los lados, cosa imposible en las casas reales, adosadas unas a otras.¹⁵ En cuanto a las torres, la equivalencia con la realidad no ha sido buscada de un modo tan exacto.

En el mercado de las antigüedades, parece que en los treinta últimos años hemos asistido a cierto “entusiasmo caprichoso” por las maquetas del Próximo Oriente. La serie de edículos y frontones con columnas transjordanos de la segunda edad del hierro (s. IX-VIII a.C.; núm. cat. 31) salió a la luz a finales de los setenta¹⁶ y dio lugar a comparaciones con los *naískoi* de Chipre, posteriores en casi dos siglos y de menor formato, con frontón pero sin columnas y con una estatuilla integrada.

III. LAS MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS DEL PRÓXIMO ORIENTE ANTIGUO, OBRA DE ALFAREROS

1. Materiales no cerámicos

No queda en el Próximo Oriente nada que sea de madera que no esté calcinado. El yeso fue usado en el neolítico. En Uruk han sido hallados fragmentos de piedra de lo que parecen representaciones de fachadas no planas (c. 3000 a.C.). Cabe recordar las cajas y soportes

de Irán, también de piedra (núm. cat. 34), pero en lo que al resto se refiere, las “maquetas arquitectónicas” del Próximo Oriente antiguo están hechas con la “materia plástica” de la época, el barro.

2. Torneado y modelado

A medida que la arquitectura circular de los orígenes (c. 12000 a.C.) es sustituida, muy rápidamente, por construcciones ortogonales, aparece una importante proporción de maquetas de planta circular, y ello en la mayor parte de los tipos representados, hasta el punto que desde ahora, en una serie, podemos establecer una equivalencia total entre ejemplares cuadrangulares y circulares: por ejemplo, la torre de Tell Fray (núm. cat. 25) está dotada de un remate “de cuernos”, una ventana con parteluz y protuberancias estriadas que representan extremos de vigas, al igual que algunas de sus homólogas de planta cuadrangular de Emar (fig. 2) o de Mumbaq; incluso una versión hecha en torno de edículos con frontón y columnas (fig. 4a) se conoció mucho antes que el ejemplar que aquí presentamos (núm. cat. 31). Parece, pues, que, acaso por la facilidad de ejecución, algunos alfareros debían elegir el torno, por lo menos parcialmente. Ese proceso de elaboración de formas cerámicas para maquetas también ha sido observado recientemente en el caso de los edículos cretenses.¹⁷ La conclusión que hay que sacar de ello es que, en las maquetas, la planta de la base no es un elemento significativo, a diferencia de lo que sucede en la arquitectura real.

3. Decoración geométrica

Para disimular las entregas (entre el cuello y la panza, por ejemplo), los alfareros utilizan a menudo cordones de pasta, frecuentemente provistos de impresiones que recuerdan una cuerda. Son muy frecuentes en las aristas, ho-

rizontales y verticales, de las maquetas de “casas con cámara elevada”, así como en las maquetas de Asur, donde están decorados de diversos modos: también en este caso conviene no exagerar la significación de esta clase de decoraciones.

4. Decoración arquitectónica

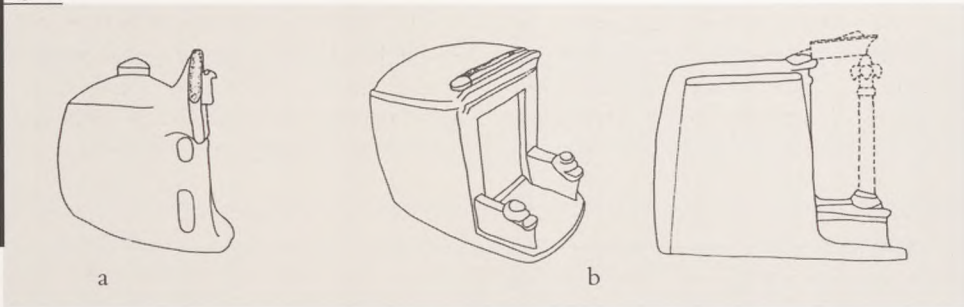
Hay que destacar que según qué motivos sólo son comprensibles y significativos si han sido ejecutados correctamente. Así, en la “torre A” de Emar (fig. 2), las protuberancias estriadas alineadas bajo el doble resalte recuerdan fácilmente extremos de viga a escuadra que sobresalen en lo alto de los muros; tanto en la torre de Tell Fray (núm. cat. 25) como en la adquirida por el Louvre (núm. cat. 24), el mismo motivo no sólo ha sido redondeado de un modo mucho más fantástico, sino que, situado en la base de las paredes verticales del resalto y no debajo, deja de tener sentido: el motivo sólo puede ser entendido completamente gracias a la serie a la que pertenece, en referencia al ejemplar ejecutado con más realismo, es decir, con más cuidado.

5. Decoración figurativa

Los temas representados por modelado, moldeado o incisión aportan más bien un valor simbólico al objeto, con el peligro de debilitar su capacidad de evocación arquitectónica, como el famoso motivo heráldico de los cápridos a ambos lados del árbol de la vida en las dos “torres” de Tell Ta’annak y en otra, adquirida por el museo de Homs.¹⁸ Aunque las testas de león en relieve de un pequeño edículo de Tello pueden recordar a los leones guardianes de las puertas de los templos mesopotámicos, el mismo animal sobre la cara lateral de una torre de Bet Shean ya no puede ser interpretado como una decoración arquitectónica.

fig. 4

- Náoi* con columnas.
- a. ejemplar con frontón, cuya panza ha sido torneada como una vasija de alfarero. Procedencia supuesta: Transjordania, hierro II-A, siglo X a.C. (Rockefeller Museum, Jerusalén).
- b. ejemplar en el que voladizo y columnas han sido restituidos con toda verosimilitud. Kamid el-Loz, templo del bronce reciente, siglo XIII a.C. (de: Echt, 1986, fig. 12, p. 110).



IV. ¿DÓNDE ESTÁ EL ARQUITECTO?

Si la decoración figurativa no procede de una intención arquitectónica, si la función utilitaria del objeto también impone elementos ajenos a la arquitectura,¹⁹ ¿dónde se expresa el arquitecto?

La forma general del objeto (torre, casa con cámara elevada, edículo en forma de nicho...) es a menudo evocadora por sí misma. La presencia de puertas y ventanas es indispensable: enmarcadas de manera que produzcan un efecto de gárgol, o de un bastidor de madera (fig. 2) partido por un parteluz (núm. cat. 25), a veces con la parte inferior llena (fig. 2), y así con grados de complejidad que evolucionan hacia un realismo creciente. Las representaciones de modillones, los salientes, las trone-ras, las almenas son otros tantos detalles que permiten caracterizar la maqueta haciéndola pasar por la reproducción de una construcción real.

Pero la lista se acaba aquí, ya que las maquetas del Próximo Oriente antiguo nunca presentan escaleras; los cordones que constituyen el borde del terrado de las “casas de cámara elevada” no son lo bastante importantes como para representar parapetos; la subdivisión interna por medio de una separación horizontal que corresponde a los niveles aparentes gra-

cias a las superposiciones de ventanas no existe ni en las maquetas de Asur ni en las torres, ni es en modo alguno sistemática en las “casas de cámara elevada”; los tabiques que separan dos espacios internos son tan aleatorios en éstas como en las maquetas de Asur; el emplazamiento y las dimensiones de algunas de las aberturas hacen que sean ambiguas (¿puertas o ventanas?); las torres almenadas o rematadas “por cuernos” jamás tienen puerta. La constatación general que se obtiene a partir de este inventario es que el artesano no pretende reproducir la arquitectura íntegramente, sino que elige los elementos que le parecen significativos. La mayor parte de las veces, lo que cuenta es la apariencia exterior, la fachada, en detrimento de los elementos interiores, que a menudo ni se ven. Esta exageración del signo arquitectónico visible halla su expresión más lograda en los edículos transjordanos (núm. cat. 31), cuyos frontones, abigarradamente decorados con motivos geométricos, devienen desmesurados.

Hay, sin embargo, algunos casos, raros, en que se evidencia la organización estructural de la maqueta: a parte de un ejemplar recogido cerca de Uruk,²⁰ los ejemplos más interesantes en ese sentido son sin discusión las tres maquetas de Mari. Aunque no hace falta ate-

nerse a la forma circular del conjunto, la presencia de un espacio central cuadrado con las paredes ligeramente sobreelevadas que comunica con el mayor de los espacios contiguos que, repetidos cuatro veces forman la corona, pone de manifiesto, en cambio, un tipo de organización real, incluso si el artesano la ha sistematizado y esquematizado un poco.

Con todos esos agujeros y anomalías se evidencia que las “maquetas arquitectónicas” del Próximo Oriente antiguo no son documentos fiables para los arqueólogos que pretenden restituir los monumentos que les han llegado incompletos. ¿Puede acaso una tipología arquitectónica de las maquetas encontrar una correspondencia en la arquitectura real?

V. TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA Y ARQUITECTURA REAL

1. Tipología arquitectónica de las maquetas

a) Maquetas de un solo nivel

Junto a los simples paralelepípedos, cabe mencionar las maquetas con compartimentos internos que hemos comentado anteriormente,²¹ el único tipo que insiste en el interior. La tercera categoría consiste en lo que comúnmente denominamos *náoi*, edículos monoce-

lulares con una amplia abertura frontal que contienen en ocasiones una efigie divina y a menudo están provistos de elementos arquitectónicos adventicios (frontón, columnas...; núm. cat. 31).

b) Maquetas de varios niveles

Esencialmente, este tipo está representado, por una parte, por las maquetas de Asur (núm. cat. 36) y, por otra, por lo que hemos denominado “casas con cámara elevada” (núm. cat. 35). Ambas categorías tienen como punto en común el presentar un volumen con varios niveles, así como numerosas ventanas. Sin embargo, la primera se desarrolla en altura y la segunda en longitud: dado que en arquitectura el volumen es primordial, difícilmente podían representar un mismo tipo de edificios.

c) Maquetas de torres

Los niveles se definen, en las maquetas, por la superposición de hileras de ventanas; paradójicamente, algunas torres (por ejemplo, la de Tell Fray, núm. cat. 25) sólo tienen una. No obstante, se distinguen por su altura, así como por detalles alusivos. El modelo procedente de Azerbaijón que presentamos (núm. cat. 26) es el único que presenta una estructura más compleja.

2. Relación con vestigios reales del Próximo Oriente antiguo

a) Templo *in antis*

Aunque esta forma arquitectónica nació en Anatolia en el neolítico, sólo a partir de la edad del bronce reciente (s. XIII a.C., Kamid el-Loz, fig. 4b) la encontramos trasladada a maquetas, que, por otra parte, sólo tienen las columnas y jamás presentan la característica forma alargada. Además, los excavadores de Kamid el-Loz han querido ver en su ejemplar más típico la réplica del templo en cuyo inte-

rior fue hallado.²² Lamentablemente, la restitución de ese templo, con una parte puesta al descubierto, es muy discutible. Incluso aunque el templo *in antis* ya existiese a principios de la edad del hierro, sobre todo en el Mediterráneo oriental, no se puede afirmar que haya una correspondencia perfecta entre la maqueta y la construcción real.

b) Torres

En la realidad, pueden estar integradas en toda clase de arquitectura monumental: partes de la muralla, pero también bastiones avanzados de las puertas de los palacios; Irán y el Creciente Fértil conocen asimismo otra clase de templo vertical, el templo-torre,²³ que puede presentar un escalonamiento causado por la adjunción de un pórtico avanzado²⁴ —forma a la que no corresponde ninguna maqueta de torre.

Es fácil aceptar que los autores tengan muchas dudas en lo que respecta a la interpretación que hay que hacer de estas maquetas: ¿arquitectura militar —es la impresión que dan las planchas de bronce de Ur (núms. cat. 27 y 28)—,²⁵ o religiosa,²⁶ o bien ambas indistintamente?²⁷ La iconografía no nos permite resolver esta duda, ya que se considera que edificios con torres y almenas pueden representar tanto templos como fortificaciones.²⁸

c) Construcciones de volumen discontinuo

Hasta ahora, los estudios arquitectónicos no han podido establecer de manera absolutamente segura y generalizada esta clase de casas (fig. 3); en cuanto al templo de Ugarit, por ejemplo, el volumen estaría menos cerca del de las “casas de cámara elevada” que de las maquetas de Asur; sin embargo, éstas tienen dos pisos, si nos atenemos a su volumen, pero muchos más si hacemos caso a las hileras de ventanas; por otra parte, ningún autor se ha

atrevido a asimilarlas del todo con un edificio real: sólo el aspecto de las fachadas ha sido relacionado con el que supuestamente tenían los templos de Uruk.²⁹ La dificultad, pues, se mantiene intacta.

d) El principio del espacio central

Si se elimina el falso problema de la planta circular, también son las maquetas de Mari (núm. cat. 33), en cierto modo, las más fieles a los principios de organización de la arquitectura real. En efecto, el espacio central —equivocadamente interpretado como un patio—, rodeado por una corona de salas e iluminado por un tragaluz (según el principio de las naves central y laterales),³⁰ se halla en la misma Mari, en un templo integrado en el palacio presargónida (c. 2400 a.C.); esta fórmula también se da en la arquitectura doméstica, tanto en Mari como en Ur, dos o tres siglos después.

Así pues, la adecuación de las maquetas a la arquitectura real o no existe, o debe ser puesta en duda, o no es total: hay que reconocer que en ningún caso esos objetos son tan fiables como para permitir una restitución al pie de la letra. Jamás recogen la complejidad de la arquitectura del Próximo Oriente. El zigurat mesopotámico, tan famoso como la pirámide egipcia, a duras penas ha tenido el honor de una representación de esta naturaleza.³¹ ¿Dónde reside, entonces, la clave de su significado?

CONCLUSIÓN: FUNCIÓN PRÁCTICA Y FUNCIÓN SIMBÓLICA

Mobiliario destinado a una casa o a un templo, las “maquetas” eran mesas de ofrendas, formaban parte de pebeteros donde quemar sustancias aromáticas, contenían una efigie di-

vina —a veces, quizás, alguna otra cosa— o, cuando estaban vacías, servían en algunos casos de soporte o de conducto para las libaciones. A esta función primera —que olvidamos a veces—, se añade una forma de representación en tres dimensiones que obedece las reglas de una técnica propia (en la mayor parte de ocasiones, la del trabajo del barro) para expresar una idea, un concepto relacionado con la arquitectura, pero sin ninguna clase de fidelidad constrictiva: la maqueta no es una copia de una construcción que haya existido —tampoco es un proyecto al que se haya tenido que someter arquitecto alguno—, sino una recomposición en la que el creador no retiene nada más que lo que le parece que hay que destacar, según una economía de medios variable en función de la propia competencia y de la calidad exigida por quien hacía el encargo.

La elección de los elementos significativos (volumen, detalles arquitectónicos) es francamente ilustrativa: seguramente no es casual que el volumen de dos niveles únicamente se halle en Siria y Mesopotamia septentrional, que la Anatolia hitita y Siria, dominio suyo, tengan predilección por los bastidores de ven-

tana simulados, que las regiones montañosas del Este prefieran las almenas o que el Mediterráneo oriental manifieste cierta inclinación por las columnas. Ninguna de esas características es mero producto de la imaginación y en todos los casos consideran la maqueta un símbolo arquitectónico tipo.

En los bajorrelieves asirios de Khorsabad (siglo VIII a.C.), hay a menudo vasallos portando una maqueta de ciudad fortificada.³² ¿Por qué no habrían podido, un milenio y medio antes, los habitantes o dignatarios de ciudades próximas a Asur aportar al templo de su divina soberana Ishtar el símbolo de su ciudad en forma de altar, a imitación de los pictogramas arcaicos en los que cada ciudad tenía su símbolo (fig. 5)? ¿Por qué, medio milenio antes, los habitantes de Emar, de Rumeilah, de Mumbaqa... no habrían tenido que rendir a su vez los honores del culto con un mobiliario que recordase la casa ancestral o la ciudad (las torres)?

Así, como en el caso de nuestros objetos modernos de características arquitectónicas, la letra no tiene importancia alguna, lo que cuenta es la intención.



fig. 5

Marcas de sellos cilíndricos arcaicos que representan símbolos de ciudades (de: Legrain 1936, lám. 23).

1. ANDRAE 1938, p. 76.
2. UNGER 1928, p. 75; CONTENEAU 1931, p. 261; HEINRICH 1957, pp. 68-69.
3. CONTENEAU 1931, p. 261; HEINRICH 1967, pp. 68-69.
4. MAY 1935, p. 15.
5. Cf. O. CALLOT, en este mismo catálogo.
6. KHAYATA 1974-1975.
7. En un barrio situado al Oeste del gran palacio real, ha sido hallado un tercer ejemplar bajo el suelo de una casa, en 1995.
8. PARROT 1967, p. 297; SEIDL 1973, p. 230; BRETSCHNEIDER 1991, pp. 13-15.

9. Tepe Gawra, nivel XI A, cf. TOBLER 1996, II, láms. VI-VII.
10. Edificios circulares de Tell Razuk, cf. GIBSON 1981, y de Tell Gubba, cf. FUJII 1981.
11. Fue el excavador de Meskéné/Emar, J. Margueron, el primero en vislumbrar la importancia de esos objetos (MARGUERON 1976 y 1982); cf. también MASUDA 1983.
12. MARGUERON 1976, p. 231; KHAYATA 1974-1975; MASUDA 1983, pp. 154-155.
13. MARGUERON 1982, pp. 35-37 y p. 94.
14. BRETSCHNEIDER 1991, p. 57.
15. MARGUERON, coloquio *La maison dans la Syrie antique...*, en prensa. También hay que hacer constar que las casas de Rumeilah, por ejemplo, no están organizadas según el mismo modelo de Emar, dado que este lugar ha proporcionado maquetas de casas con cámara elevada.
16. CULICAN 1976; WEINBERG 1978.
17. SCHOEP 1994.
18. MOUSLI 1988, fig. 1-a (de hecho, una variante con cérvidos).
19. Por ejemplo, dos maquetas de torres del siglo XVIII a.C., con almenas angulares y aparejo de piedra pintada, que provienen de Bogazköy, son evidentemente vasos de libaciones, con cuello y pico (BITTEL 1976, fig. 50).
20. MC ADAMS/NISSEN 1972, p. 215.
21. El modelo de Bactriana —AO 26103— (núm. cat. 34), falto de aberturas y de toda decoración, difícilmente puede formar parte de tipología arquitectónica alguna: se trata de una simple caja compartimentada en la que sólo los bordes incurvados recuerdan la decoración de gárgolas que evocan puertas monumentales.
22. METZGER 1982, pp. 23-24; 1984, fig. 37, p. 72.
23. MARGUERON 1995, pp. 48-50 y 59.
24. Cf. O. CALLOT, en lo tocante al templo de Baal en Ugarit.
25. CAUBET 1979, p. 104.
26. BRETSCHNEIDER 1991, pp. 93-94.
27. GHIRSHMAN 1968, pp. 22-24.
28. COLLON 1987, núm. 805; PORADA 1967, fig. 5.
29. HEINRICH 1957, pp. 68-69; BRETSCHNEIDER 1991, pp. 40-41.
30. MARGUERON 1993, pp. 281-313.

31. En una plancha escénica de bronce de Susa en la que tiene lugar la ceremonia de la salida del sol (Sit Samsi), se alza una especie de edificio escalonado que ha sido interpretado como un zigurat (AMiet 1966, p. 390); la talla desproporcionada de los personajes puede llevar a dudar de esta interpretación.

32. Por ejemplo, en el relieve del Louvre AO 19887, cf. ALBENDA 1986, fig. 48 (véase apéndice p. 258).

Bibliografía

- P. AMIET, *Elam*, Archée, Auvers sur Oise 1966.
- P. ALBENDA, *Le palais de Sargon d'Assyrie*, Editions Recherche sur les Civilisations, París 1986.
- W. ANDRAE, *Die archaische Ishtar-Tempel in Assur*, WVDOG 39, Leipzig 1922.
- , *Das wiedererstandene Assur*, Leipzig 1938.
- K. BITTEL, *Les Hittites*. Colección “Univers des Formes”, Gallimard, París 1976.
- J. BRETSCHEIDER, *Architekturmodelle in Vorderasien und in der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend. Phänomene in der Kleinkunst an Beispielen aus Mesopotamien, dem Iran, Anatolien, Syrien, der Levante und dem ägäischen Raum unter besonderer Berücksichtigung der bau- und religionsgeschichtlichen Aspekte, Alter Orient und Alter Testament*, vol. 229, Neukirchen-Vluyn 1991.
- A. CAUBET, “Les maquettes architecturales d'Idalion”, *Studies presented in Memory of Porphyrios Dikaos*, Nicosia 1979, pp. 94-118.
- D. COLLON, *First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East*, British Museum Publications, Londres 1987.
- G. CONTENEAU, *Manuel d'archéologie orientale. II: Histoire de l'Art (suite)*, Ed. Picard, París 1931.
- W. CULICAN, “A Terracotta Shrine from Achzib”, *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins* 92, 1976, pp. 47-53.
- R. ECHT, “Das Hausmodell 81: 1 und sein kulturgeschichtlicher Kontext” en R. HACHMANN (ed.), *Sonderdruck aus Kamid el-Loz 1977-1981*, Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde, vol. 36, Rudolph Habelt Verlag GMBH, Bonn 1986.
- H. FUJII, “Preliminary Report on the Excavations at Gubba and Songor”, *Al Rafidan II, Journal of Western Asiatic Studies*, Tokio 1981, p. 141 y s. fig. 6 y s., láms. 1, 6-10.
- GIBSON MCGUIRE (ed.), *Uch Têpe I: Tell Razuk, Tell Ahmed al-Mughir, Tell Ajamat*, Chicago y Copenhagen 1981.
- R. GHIRSHMAN, *Tchoga Zanbil (Dur Untash). Vol. II: Temples, temples, palais, tombes*. MDAI vol. XL, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, París 1968.
- E. HEINRICH, *Bauwerke in der altsumerischen Bildkunst*. Harrassowitz, Wiesbaden 1957.
- W. KHAYATA, “Ein Altar in Form eines Tönhäuschens in Museum zu Aleppo”, *Acta Praehistorica et Archaeologica* 5/6, 1974-75, pp. 171-174.
- L. LEGRAIN, *Ur Excavations, volume III: Archaic Seal Impressions*. Publicaciones de la expedición conjunta a Mesopotamia del British Museum y la University of Pennsylvania, Filadelfia, Nueva York 1936.
- J.-C. MARGUERON, “‘Maquettes’ architecturales de Meskené-Emar”, *Syria* LIII, 1976, pp. 193-232.
- , “Les maquettes”, en D. BEYER (éd.), *Meskené-Emar, dix ans de travaux 1972-1982*, Editions Recherche sur les Civilisations, París 1982, pp. 87-94.
- , “Architecture et urbanisme”, en D. BEYER (ed.), *Meskené-Emar, dix ans de travaux 1972-1982*, Editions Recherche sur les Civilisations, París 1982, pp. 23-39.
- , “Une couverture possible pour l'espace central de l'Enceinte Sacrée”, *MARI* 7, 1993, pp. 281-313.
- , “L'organisation architecturale du temple oriental: les modalités de la rencontre du profane et du sacré”, en *Le temple lieu de conflit*, Actas del coloquio de Cartigny (1988), Centre d'Études du Proche-Orient Ancien (CE-POA), Université de Genève, Peeters, Lovaina 1995.
- , “La maison syrienne du Néolithique à l'âge du Fer: évaluation des possibilités d'analyse”, Actas del coloquio *La maison dans la Syrie antique du IIIe millénaire aux débuts de l'Islam: pratiques et représentations de l'espace domestique* (Damas, del 28 al 30 de junio de 1992). En prensa.
- SHEI-ISHI MASUDA, “Terracotta house-models found at Rumeilah”, *AAAS XXXII*, vol. 2, 1983, pp. 153-160.
- H. G. MAY, *Material Remains of the Megiddo Cult*. OIP XXVI, The University of Chicago Press, Chicago 1935.
- R. MC ADAMS y H.-J. NISSEN, *The Unuk Countryside*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres 1972.
- M. MOUSLI, “Ein Räucherstander aus Terrakotta im Museum zu Homs”, *Acta Praehistorica et Archaeologica* 20, 1982, pp. 27-30.
- M. METZGER, “Arbeiten im Bereich des ‘spätbronzezeitlichen’ Heiligtums”, en R. HACHMANN (ed.), *Kamid el-Loz 1971-74*, Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde, vol. 32, Rudolph Habelt Verlag GMBH, Bonn 1982, pp. 17-30.
- , “Über die spätbronzezeitlichen Tempel”, en R. HACHMANN (ed.), *Frühe Phöniker im Libanon. 20 Jahre deutsche Ausgrabungen in Kamid el-Loz*, Verlag Philipp von Zabern, Maguncia 1984.
- B. MULLER-PIERRE, “Un modèle de tour en terre cuite du Moyen-Euphrate”, *Revue du Louvre et des Musées de France*, núm. 1, 1992, pp. 35-42.
- A. PARROT, *Mission archéologique de Mari. Volume III: Les Temples d'Ishtar et de Ninmi-Zaza*. Institut Français d'Archéologie de Beyrouth. BAH, vol. LXXXVI, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, París 1967.
- J. PERROT y D. LADIRAY, *Tombs à ossuaires de la région côtière palestinienne au IVe millénaire avant l'ère chrétienne*, Memorias y trabajos del Centre de Recherches Préhistoriques Français de Jérusalem, Association Paléorient, París 1980.
- E. PORADA, “Battlements in the Military Architecture and in the Symbolism of the Ancient Near East”, en D. FRASER et al (eds.), *Essays in the History of Architecture presented to R. Wittkower*. Londres 1967.
- A. ROWE, *Publications of the Palestine Section of the University Museum, University of Pennsylvania, volume II: The Four Canaanite Temples of Beth Shan. Part I: The Temples and Cult Objects*, The University of Pennsylvania Press, Filadelfia 1940.
- U. SEIDL, “Hausmodell”, en *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie* 4, 1973, pp. 229-231.
- E. SELLIN, *Tell Ta'annek I*. Viena 1904-b.
- I. SCHOER, “‘Home sweet home’, some comments on the so-called house-models from the prehelleneic Aegean”, *Opuscula Atheniensia* XX, 13, 1994, pp. 189-205.
- A. J. TOBLER, *Excavations at Têpe Gawra, volume II: levels IX-XX*, The University of Pennsylvania Press, Filadelfia 1950.
- UNGER, “Altar”, en *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie*, vol. I, 1928, pp. 74-75.
- S. WEINBERG, “A Moabite Shrine Group”, *Muse*, 12, 1978, pp. 30-48.

MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS DEL PRÓXIMO ORIENTE

Joachim Bretschneider

Todo aquel que se dedica al estudio de la arquitectura de épocas anteriores a Cristo es consciente de lo fragmentario de nuestros conocimientos. La causa de ello reside en el reducido número de conjuntos publicados, pero también en que la mayoría de los materiales utilizados son perecederos y sucumben a las inclemencias atmosféricas e incluso a la propia mano del hombre. Los materiales más utilizados en la Antigüedad, la madera y el barro, tan sólo dejan para el arqueólogo huellas visibles muy limitadas con las que a menudo únicamente se pueden determinar el perímetro de una edificación. Muros, ventanas, techumbres y tejados, así como la existencia de construcciones de varios pisos, sólo se pueden reconstruir de forma aproximada según las circunstancias.

El observador se ve asimismo obligado a utilizar fuentes secundarias, como por ejemplo las representaciones arquitectónicas en la pintura mural, así como en cerámicas y objetos decorados con relieves, es decir, una gran cantidad y variedad de restos antiguos constituye el material bi y tridimensional disponible.

Para la arquitectura desaparecida son de gran ayuda las representaciones tridimensionales de edificios, las denominadas maquetas arquitectónicas de arcilla, piedra, madera y metal que nos han transmitido la mayor parte de culturas antiguas.¹

Estas maquetas arquitectónicas antiguas reproducen modelos simplificados de medidas muy reducidas cuyo valor como representaciones de la realidad se ha visto influido por diversos factores. Así se encuentran a menudo maquetas en forma de vasos funerarios, pedestales de sacrificios y altares. En este caso se mezclan la arquitectura representada con la forma y las características del objeto correspondiente de tal modo que, por ejemplo, la forma circular de un vaso se superpone a la estructura rectangular de una casa y por lo tanto las ventanas y puertas se abren en la superficie abombada de las paredes del vaso. Este tipo de maquetas de arcilla pueden, como la cerámica en general, estar hechas a torno.

Encontramos a menudo estas formas mixtas relacionadas con utensilios y ámbitos culturales. Existen altares que muestran en sus caras las fachadas de los santuarios; pebeteros y pedestales de sacrificio que reproducen elementos de la arquitectura sacra a una escala menor.

En estas formas mixtas la función del objeto determina y se superpone claramente al carácter arquitectónico, de tal modo que a menudo es difícil reconocer cuál es el modelo de uno de estos objetos.

Mucho más claro es el caso de las maquetas cuya función es la de ofrenda en santuarios o la de templete para albergar las representaciones de las divinidades en las casas particulares.

También las maquetas colocadas junto a los muertos como ajuar funerario para el más allá muestran formas arquitectónicas evidentes.

El fenómeno de las maquetas arquitectónicas, de construcciones en general y de casas en particular, es tan antiguo como la historia de la arquitectura. Probablemente no se trata, según nuestra mentalidad moderna, de prototipos de casas por construir (las denominadas maquetas según planos) sino que son reproducciones de edificios ya existentes. Por ello es tan importante la fidelidad que suponen estas maquetas en relación a la arquitectura monumental de la Antigüedad. El hecho de que se trate de reproducciones reducidas de edificios, probablemente esté relacionado con el concepto de lo "tangible", de querer ser comprendido, de querer aclarar y seguramente también de ofrecer una cierta accesibilidad.

A menudo la maqueta es el lugar donde se colocan las pequeñas estatuillas de los dioses, como si se tratara de un santuario real con sus imágenes de culto en miniatura. En la devoción popular estas maquetas debían servir para la oración en las casas particulares; de tal modo que la divinidad y el santuario se integraban en el ámbito privado y era posible acceder a ellos en cualquier momento. Este tipo de capillas domésticas se ha dado en todos los tiempos, independientemente de la cultura o de la religión.

MAQUETAS DE FORTIFICACIONES Y DE CIUDADES

Entre las representaciones de cuerpo redondo de algunas construcciones se encuentran en el arte plástico del Antiguo Oriente numerosas obras que reproducen aspectos concretos de fortificaciones y de ciudades.² Especial interés presentan ciertas obras fortificadas como murallas, torres y puertas de ciudades.

El conjunto más conocido es el de los relieves asirios sobre las hojas de bronce de las puertas de Balawat con la representación de las ciudades conquistadas, así como el de los relieves de los ortostatos asirios (apéndice, lám. 7).

Deben considerarse asimismo como maquetas tridimensionales las representaciones de fortificaciones y de ciudades del relieve asirio de Khorsabad (apéndice, lám. 6). Es probable que los emisarios de una ciudad sometida las ofrecieran al rey asirio³ como tributo y deban, por ello, ser entendidas como símbolo de sumisión. Cabe suponer, pues, que esta maqueta de la ciudad se realizó para la ceremonia de rendición de la ciudad sometida, ahora tributaria.

Tres ejemplares de las maquetas expuestas pueden ser catalogadas como maquetas de fortificaciones y de ciudades (núms. cat. 26, 27 y 28). Por su procedencia hay que relacionarlas con las culturas de la zona de Urartu al noroeste del Irán, un territorio montañoso en el que a partir del siglo XI a.C. se estableció dicho reino. En esa región, en la cima de altas montañas de difícil acceso y de riscos escarpados, se conservan importantes restos arquitectónicos que documentan el alto nivel de la arquitectura defensiva de aquel momento.⁴

Los rebajes y los escalonamientos en la roca servían como superficies de soporte para los sillares y las piedras de mampostería colocadas sin aglomerante. Las paredes de las fortificaciones tenían hasta 5 m de grosor. Los muros de contención evitaban los corrimientos de tierras en las laderas. Se hicieron canales de desagüe en la roca que llevaban el agua por debajo de la muralla hacia el exterior. Por encima de esta base de piedra de la muralla se alzaba el aparejo de ladrillo, que según fuentes asirias constaba de 120 hiladas, alcanzando los 15 m de altura. Los ángulos y las puertas se reforzaron con torres rectangulares, como muestra con todo detalle la maqueta de bronce y dibujos en relieve de esta época. Los parapetos de la torre y de la muralla reposaban sobre un par de vigas, los huecos triangulares de la parte anterior del parapeto representan ladrillos apoyados oblicuamente unos contra otros.

Hay que otorgar, pues, un alto grado de fiabilidad a estas placas de bronce (núms. cat. 27 y 28), especialmente si se comparan con las representaciones de fortificaciones asirias y de Urartu.

Por el contrario, la maqueta de Azerbaiyán con un conjunto circular de edificaciones (núm. cat. 26) parece inspirarse en un modelo cerámico y su función podría ser la de pedestal de sacrificios. Es de suponer que en este tipo de maquetas se colocaban las ofrendas sobre la superficie plana de la cubierta.

Si se compara ésta con la maqueta de bronce (núms. cat. 27 y 28), es evidente que en este caso los elementos arquitectónicos de este edificio fortificado se han querido representar de forma esquemática. Era intención del artesano resaltar algunas partes determinadas de la construcción.

PLACAS MURALES DE BRONCE CON LA REPRESENTACIÓN DE UNA CONSTRUCCIÓN FORTIFICADA (NÚMS. CAT. 27 Y 28)

Época de Rusa II (695/85-665/45 a.C.).

Fragmento de la torre, altura: 17 cm.

Fragmento del edificio, altura: 30 cm.

British Museum, Londres,
núms. inv. WA 91177 (77-12-18,1);
WA 91250 (77-12-18,2)

Toprakle (Turquía).

El relieve de las placas de bronce muestra una construcción fortificada, fácilmente restituible. El edificio (núm. cat. 27) posee una entrada alta abovedada y tres hileras de ventanas superpuestas que sugieren tres pisos. Los pilares paralelos, resaltados en la fachada de la casa, con igual división por pisos, constituirían la infraestructura de unas torres que antiguamente sobresalían de la maqueta del edificio (núm. cat. 28). Los elementos característicos de una fortificación podrían identificarse en las aberturas triangulares del alero de la cubierta coronada por almenas escalonadas. La torre presenta en la cara anterior el marco rectangular de una puerta (?) con abertura abovedada. No se puede asegurar que se trate de un acceso a la torre o de una ventana. Por debajo del alero de la cubierta de ambos fragmentos sobresalen los extremos de unas vigas colocadas paralelamente que sugieren el tipo de cubierta de la construcción.

R.D. BARNETT, *Iraq*, núm. 12, 1950, p. 5 y ss.

W. ORTHMANN, *Der Alte Orient, Propyläen Kunstgeschichte*, vol. 18, p. 358 y s., fig. 380 a,b.

R.-B. WARTKE, *Urartu, Das Reich am Ararat*, Maguncia 1993, p. 164, lám. 28; BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle*, p. 95 y ss., fig. 54.

MAQUETA DE ARCILLA DE UNA FORTALEZA (NÚM. CAT. 26)

Primera mitad del primer milenio a.C.

Altura: 30 cm.

British Museum, Londres,

núm. inv. WA 135480 (1970-11-5,1).

Probablemente procede de la región del
Azerbaiján (Irán).

Esta maqueta de arcilla se conserva intacta. Se trata de un conjunto abombado de edificios del que sobresalen tres altas torres rectangulares. Almenas triangulares coronan los ángulos de la cubierta y las torres. En el cuerpo central, en la cara anterior, aparecen una puerta rectangular y una ventana dentada. En las fachadas de la torre se observan numerosas ventanas triangulares y rectangulares.

R.-D. BARNETT - J.E. CURTIS, *The British Museum Quarterly*, vol. XXXVI, núm. 3-4, agosto 1973, p. 132, fig. LXIII.

J. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle*, p. 94 y ss., núm. cat. 66.



fig. 1

MAQUETAS DE TORRES

Las maquetas rectangulares de este catálogo (núms. cat. 24 y 25) representan en esta exposición el tipo de maqueta que se suele denominar maqueta de torre.

Los soportes de arcilla, de sección cuadrada o circular —en los que ocasionalmente se integra un vaso—, aparecen en Mesopotamia de forma más abundante a partir del tercer milenio a.C. Este tipo de elementos arquitectónicos de características tan concretas parece derivarse de aquellas fachadas que en el transcurso de la historia se representaron sobre altares y pedestales.⁵

En muchos yacimientos sirios han sido hallados altares móviles de arcilla, que parecen representar edificios turriiformes datables a partir de mediados del segundo milenio. Los cimientos se construyen sobre una base rectangular o circular y las paredes se decoran con motivos geométricos, vegetales o figurativos. Son características de estas maquetas de torres sirias las ventanas rectangulares con parteluz (denominadas ventanas de marco en cruz) realizadas a menudo con gran detalle. Este tipo de ventanas se documenta en el segundo milenio a.C. en maquetas de casas de Siria, Egipto y del Egeo. La parte superior de la torre se amplía formando uno o dos cuerpos superiores sostenidos por series de vigas de cubierta cuyos extremos son visibles. El alto parapeto circundante resalta el carácter de fortificación de este edificio.

En relación con este tipo de maquetas no se pueden determinar de forma clara los posibles modelos de la arquitectura monumental ya conocida. Algunos sellos de Asur del siglo XII a.C. podrían representar fachadas de torres-templo de esa época (fig. 1). El paralelismo es



fig. 2

evidente, aunque aquí se representa un tipo de almenas diferente al de las maquetas sirias. Las torres que flanquean la entrada del templo presentan el mismo tipo de ventanas que las de las maquetas de la exposición (núms. cat. 24 y 25); las almenas de los ángulos de las torres sobresalen del parapeto al igual que en las maquetas.

Dado que no se han hallado construcciones sagradas de perímetro aproximadamente cuadrado o edificios flanqueados por torres en los yacimientos de donde proceden las maquetas, resulta difícil deducir su origen, a excepción de los dos templos turriiformes de Ugarit dedicados a los dioses Baal y Dagan.

Las torres como lugares de culto parecen tener una larga tradición en Oriente y Anatolia. En la epopeya de Keret se realizan sacrificios

en honor de los dioses El y Baal sobre la plataforma de una torre. Diversos indicios señalan que la principal divinidad masculina del panteón sirio (Baal) puede estar asociada directamente con las maquetas de torres. Un sello cilicio del siglo XVI a.C. (fig. 2) representa al dios de las tempestades en su forma animal, en forma de toro, ante un altar turri-forme que R. M. Boehmer identifica como templete de esta divinidad.⁶ En el sello también se representa a la diosa Ishtar quitándose el velo con su gesto típico ante su compañero. Esta divinidad femenina también parece estar relacionada con un tipo de maquetas arquitectónicas (véase más adelante). Ambas divinidades eran veneradas tanto en templos (culto oficial) como en casas particulares (devoción popular).⁷

Las piezas expuestas demuestran que en el culto doméstico se utilizaban indistintamente altares fijos o móviles. Una maqueta hallada en Tell Munbaqa presenta una conexión tubular entre la plataforma de la torre y la pared posterior (fig. 3).⁸ Este detalle determina la función de la maqueta: los líquidos que se bebaban en la plataforma de la cubierta se eliminaban por la parte posterior a través de este conducto de cerámica.

La maqueta del Metropolitan Museum (núm. cat. 29) parece corresponder por sus características arquitectónicas a las maquetas de torres descritas. Es poco corriente que los extremos de vigas sobresalgan del marco de la construcción. La decoración figurativa formada por dos leones de pie sobre los bordes de la cubierta recuerda remotamente la de un altar con piso de Asur. La pequeña figura humana (¿señor de las bestias?) con las manos sobre los lomos de los animales se podría relacionar con las formas artísticas de Palestina y de Transjordania.

MAQUETA DE TORRE (NÚM. CAT. 25)

Bronce reciente/segunda mitad del segundo milenio.
 Altura: 30 cm; anchura (base): 19 cm.
 Museo Nacional de Alepo (Siria),
 núm. inv. M 10542.
 Meskéné/Emar.

Esta maqueta de arcilla se conserva completa. La estructura cuadrada del edificio se alza sobre un pie circular, tendiendo a ovalado, con un reborde acanalado. La parte superior de la torre se amplía formando dos cuerpos superpuestos. Un parapeto con protuberancias en los ángulos corona la construcción. Tres series de extremos de vigas de cubierta, dispuestas horizontalmente en la fachada principal permiten suponer una técnica constructiva a base de vigas superpuestas. En la cara anterior, por debajo de la armadura de la cubierta, se abre una ventana con parteluz; una doble línea señala el marco de la ventana. En la fachada lateral derecha aparece, a la misma altura, una ventana triangular con el mismo tipo de marco.

J. MARGUERON, "Maquettes architecturales de Meskéné-Emar", *Syria*, núm. 53, 1976, p. 198 y ss., lám. IIb, fig. 5. - *Idem.*, *Meskéné-Emar, Dix ans de travaux*, 1982, p. 90, fig. 3-4. -

J. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle*, p. 74 y ss., cat. núm. 48.

MAQUETA DE TORRE (NÚM. CAT. 24)

Altura: 59,4 cm; anchura: 42,6 cm;
 profundidad: 35,5 cm.
 Musée du Louvre, París,
 núm. inv. AO 29884.
 Curso medio del Eufrates.

Esta maqueta de arcilla parece completa. La base es casi cuadrada. Las paredes convergen

piramidalmente en una cubierta que por la parte superior se amplía en dos cuerpos. Dos series de extremos de vigas de cubierta permiten suponer la utilización de la técnica constructiva de vigas superpuestas. Las protuberancias del parapeto son corniformes. En la fachada principal se abre una ventana con par-



fig. 3

teluz cuya parte inferior se ha rellenado con placas. Las aplicaciones de arcilla decoradas con incisiones pueden interpretarse también como extremos de vigas. En uno de los laterales se abre otra ventana de dos cuerpos con una división central vertical.

B. MULLER-PIERRE, "Un modèle de tour en terre cuite du Moyen-Euphrate", *Revue du Louvre*, Abril 1992, pp. 35-42.

MAQUETA DE TORRE (NÚM. CAT. 29)

c. 2000 a.C.

Altura: 31,4 cm; anchura: 9 cm.

Metropolitan Museum, Nueva York,
número inv. MMA 68.155.

Probablemente, Oriente Medio.

La base, con reborde, es rectangular. El pedestal se compone de dos pisos con dos aberturas rectangulares en la cara anterior. En el marco decorado con estrias aparecen unas aplicaciones de arcilla que señalan los extremos de vigas. Sobre la superficie de la cubierta, dos felinos y una figurita de pie. En el alero, en la cara anterior, existe una decoración a base de desarrollos de sellos.

J. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle*, p. 83, número cat. 55.

MAQUETAS EN LAS QUE SE REFLEJA LA ARQUITECTURA OFICIAL

Existen maquetas arquitectónicas de arcilla de 1 a 5 m de altura procedentes del templo de Ishtar en Asur, de las que podemos contemplar un ejemplar en esta exposición (número cat. 36). La reconstrucción de Walter Andrae muestra la zona de culto y la *cella* del templo (fig. 4).

En este lugar y en los alrededores se hallaron altares móviles de pisos con fachadas estructuradas arquitectónicamente, pedestales tubulares y pebeteros junto a estatuillas de piedra.⁹ La función de este tipo de altares de dos pisos puede deducirse sin ningún género de dudas por el desarrollo de un sello más antiguo (número cat. 36b) en el que se representa una ceremonia frente a una diosa sentada en un trono. Junto al altar de dos cuerpos se en-

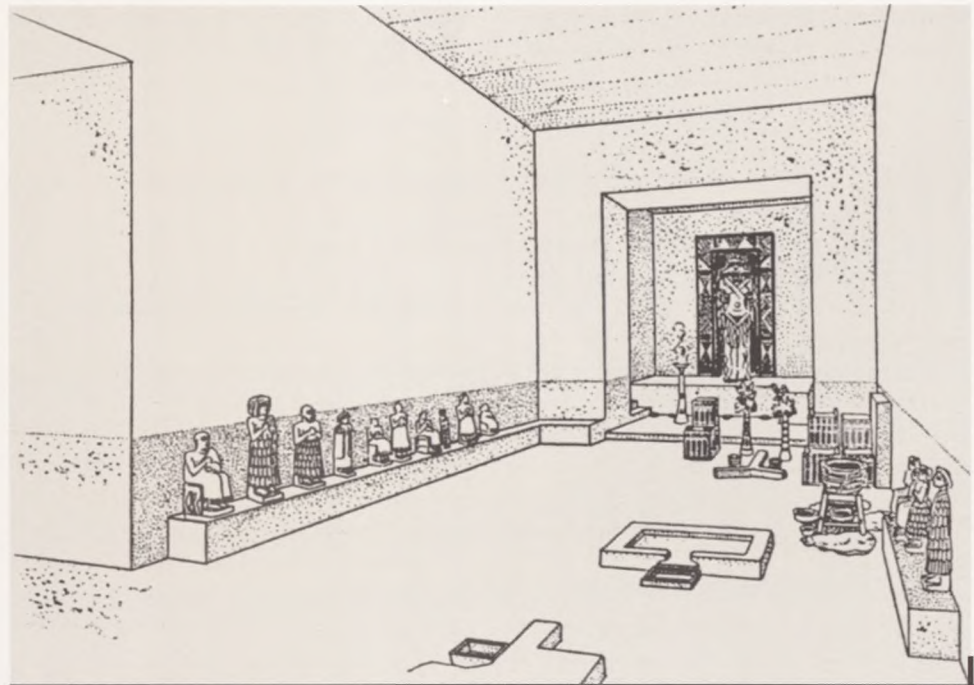


fig. 4

Reconstrucción hipotética realizada por Walter Andrae del interior de la sala de culto del nivel G del templo de Ishtar en Asur que incluye los objetos excavados en el área del templo (cortesía del Vorderasiatisches Museum, Berlín).

cuentran las ofrendas para el sacrificio. Al igual que en las maquetas de Asur, un marco delimita la fachada. Cabe destacar el gran número de ventanas que figuran en las fachadas de las maquetas de Asur, por lo que resulta difícil establecer paralelos con la conocida técnica arquitectónica del adobe de Mesopotamia.

Las representaciones arquitectónicas sobre utensilios culturales y sobre sellos medio milenio más antiguos muestran analogías evidentes con esta estructura característica de las fachadas de las maquetas de Asur (fig. 5).¹⁰ Se ha podido establecer una estrecha relación en-

tre las molduras verticales de estas maquetas con las construcciones de pilares-nichos de los edificios oficiales de ladrillo de Mesopotamia. Considerado como un vestigio de las construcciones de madera de la prehistoria,¹¹ el pilar posee en las edificaciones de ladrillo una función estática.¹²

Las ventanas triangulares y rectangulares, así como las incisiones circulares en el marco que delimita la construcción de las pequeñas casas de Asur (número cat. 36), también tienen sus paralelos en representaciones antiguas. Estas pequeñas casas de Asur no sólo presentan dos pisos cuando adquieren la función de altar

móvil,¹³ sino que también se puede observar esta característica en los edificios oficiales descubiertos en la Alta Mesopotamia (Tell Chuera, Tell Beydar).¹⁴

ALTAR CON PISO (NÚM. CAT. 36)

ED (protodinástico) III – época de Akkad, 2500-2350 a.C.

Altura: 90 cm; anchura: 48 cm;

profundidad: 42 cm.

Vorderasiatisches Museum, Berlín, núm. inv. VAT 8143.

Asur, *cella* del templo de Ishtar.

La denominada “casa de las serpientes”, muy fragmentada, ha sido reconstruida habiéndose perdido únicamente algunas pequeñas piezas de la fachada. La maqueta presenta una estructura de dos cuerpos, cuyo cuerpo posterior adopta la forma de una edificación con diferentes pisos. Las paredes exteriores se dividen en sectores rectangulares mediante molduras aplicadas y decoradas con líneas de puntos incisos. La colocación de estas molduras viene determinada por las aberturas: cuatro ventanas rectangulares en la zona inferior de la fachada y cuatro triangulares por debajo del borde de la cubierta. Las paredes laterales muestran una estructura similar, cada una de ellas con tres ventanas triangulares y rectangulares. La parte posterior es lisa, reforzada por dos nervaduras en diagonal. El piso inferior del cuerpo posterior está dividido por una pared intermedia en la que destaca un arco de medio punto. En las paredes exteriores se aplicaron ocho cuerpos modelados de serpiente y alrededor de cien palomas.

W. ANDRAE, “Die archaischen Ishtar-Tempel in Assur”, *WDOG*, núm. 39, Leipzig 1922, Osnabrück 1970 (re-edición), p. 34 y ss.

E. HEINRICH, *Bauwerke in der Altsumerischen Bildkunst*, Wiesbaden 1957, p. 64 y ss.

J. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle*, p. 39 y ss, núm. cat. 21.

E. KLENGEL-BRANDT, en P.O. HARPER et al. (ed.), *Discoveries at Ashur on the Tigris*, (catálogo de exposición) Metropolitan Museum, Nueva York 1995, p. 35 y ss.

MAQUETAS DE VIVIENDAS

De entre las maquetas de Asur del tercer milenio cabe destacar un grupo muy numeroso que representa edificios de dos cuerpos. En muchos yacimientos sirios se han hallado altares móviles de arcilla, de dos cuerpos, datables desde principios del segundo milenio (núm. cat. 35). Al igual que las maquetas de torres, se descubrieron en casas particulares. Se alzan sobre una base rectangular y las paredes pueden estar decoradas con motivos geométricos, vegetales o figurativos.

Es característico de este tipo de maquetas sirias que la parte posterior del edificio disponga de un piso superior. En las fachadas se abren sencillas ventanas rectangulares o ventanas con parteluz o con balaustrada. La cubierta, plana, descansa sobre una cubierta de vigas.

A través de estas maquetas se ha querido identificar casas de varios pisos y de diversas ciudades, comparándolas con las maquetas de viviendas egipcias y con estructuras ya excavadas (núm. cat. 14). En el yacimiento de Emar, del bronce reciente, se han descubierto viviendas de adobe de varios pisos formando una retícula de calles aproximadamente ortogonal. La planta que se deduce, presenta normalmente una habitación alargada con dos habitaciones posteriores rectangulares o casi cuadradas de las que parte una escalera que

conduce a un piso superior más aireado. Este piso tiene una ventana con parteluz, o quizás con balaustrada y un acceso con pilares a ambos lados que da paso a la terraza. En el piso inferior, las ventanas son triangulares o rectangulares.

Un proceso de urbanización cada vez más intenso, así como las diferencias de nivel del terreno conformaron este tipo de construcciones con pisos. Las cubiertas planas de estos edificios, previstas para que se pudiera acceder a ellas, sustituyen en su función a los patios como superficies de trabajo o de almacenamiento, dotando a este tipo de casas de un carácter muy peculiar.

Estos altares de arcilla utilizados en el culto doméstico están relacionados, como ocurre con las maquetas de torres sirias (núms. cat. 24 y 25), con el culto privado. Las figuritas femeninas aplicadas en este tipo de maquetas se asocian al culto dedicado a la diosa Ishtar/Ashtarté. La devoción popular le atribuía la protección de la casa y de la familia.

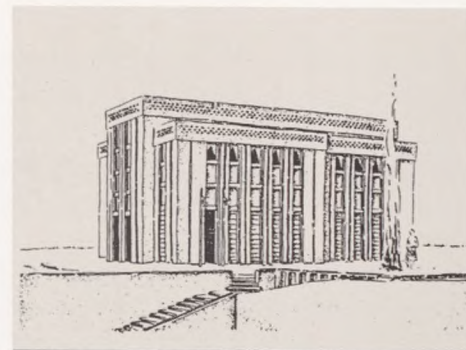


fig. 5

MAQUETA DE VIVIENDA (NÚM. CAT. 35)

Bronce medio, primera mitad del segundo milenio.

Altura: 42 cm; anchura: 27 cm; profundidad: 54 cm.

Museo Nacional de Alepo (Siria), núm. inv. M 6538.

Probablemente Selemiyeh, junto a Hama (Siria).

Esta maqueta de arcilla se ha conservado íntegra. Consiste en una estructura de dos cuerpos con un segundo piso, en la parte posterior, más alto. Las molduras aplicadas a media altura hacen suponer la presencia de un techo intermedio y resaltan la estructura de pisos del cuerpo posterior. Una puerta formada por una abertura ovalada da acceso a dos habitáculos en el piso inferior. Las molduras de las caras laterales, con decoración en forma de espina de pescado, señalan la separación entre ambas habitaciones. En cada uno de los rectángulos de las paredes laterales se observan dos ventanas asimismo rectangulares y en la posterior una en cada piso. Por debajo de las molduras horizontales aparece un friso de palomas.

C.L. WOOLLEY, *Alalakh 1937-1949*, Oxford 1955, p. 49, lám. IX.

W. KHAYATA, *APA*, núm. 5/6, 1974-75, p. 171 y ss, figs. 1-5.

J. MARGUERON, *Syria*, núm. 53, 1976, p. 227, fig. 14.

J. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle*, p. 50 y ss, núm. cat. 33.

MAQUETAS DE ARCILLA DE PEQUEÑOS SANTUARIOS / MAQUETAS DE TEMPLETES

Pertenecen a este grupo una serie de piezas procedentes de Siria, Palestina, Jordania y Chipre concebidas como receptáculos cerá-

micos destinados a albergar una pequeña estatua de una divinidad. Estas figuras, probablemente fabricadas en metales nobles, no se han conservado en ninguna maqueta.¹⁵

Las principales características arquitectónicas de estas maquetas se aprecian en las fachadas. Se trata de construcciones formadas por una estancia única. El acceso se realiza a través de una puerta enmarcada por columnas o pilares. La meticulosa excavación del yacimiento del bronce reciente de Kamid el-Loz (Líbano) ha demostrado que las maquetas halladas en uno de los santuarios son la copia exacta de la arquitectura real.¹⁶

La reconstrucción del edificio-templete de Kamid el-Loz señala claramente el parentesco con los edificios-templetes egipcios (*náos*) (véase ilustración 4b, del artículo de Béatrice Muller). Las columnas aisladas con decoración vegetal del patio del templo tienen una función puramente simbólica, sin valor estático en la construcción; son símbolos del culto a la diosa Ishtar/Astarté.

Una variante de estas columnas simbólicas aisladas son las decoraciones formadas por figuras femeninas o por columnas vegetales adosadas a la pared de la fachada.

A partir del primer milenio a.C. se incorpora al arte sirio-fenicio una nueva forma de maquetas de templetes con columnas con decoración vegetal en el pórtico. Estas columnas asociadas a la citada divinidad adquieren a partir de este momento un valor estático en la construcción.

A diferencia de las maquetas más antiguas, éstas se relacionan con el pórtico de los denominados templos *in antis* sirio-orientales.

Al parecer estas maquetas presentan columnas en las antas del vestíbulo, una pequeña puerta del templo y un nicho de culto axialmente colocado en la pared posterior de la *cella* (fig. 6).

A la ventana que se abre por encima del dintel de la puerta, que en los edificios-templetes egipcios no tiene justificación arquitectónica, se le atribuyó la función de “ventana de aparición” de la diosa. Su imagen, o la de la sacerdotisa que la representa, o la del animal que se le asocia, la paloma, aparece en esta abertura.

Pocos son los edificios sacros monumentales de Oriente que nos han sido legados con los que sería posible confirmar las características reproducidas en las maquetas arquitectónicas. La importancia de éstas en la historia de la arquitectura se demuestra en la decoración del templo subminoico de Prinias (Creta) basada

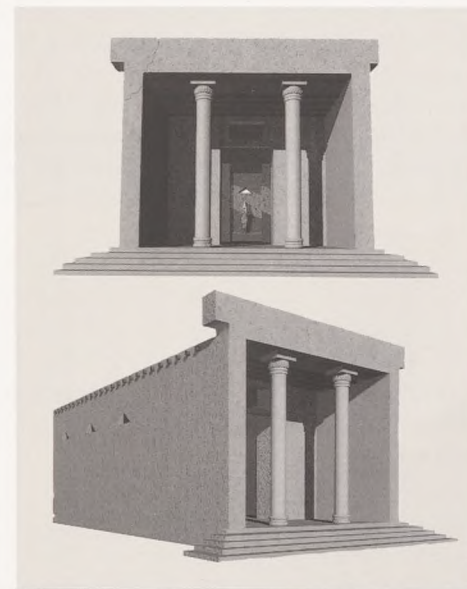


fig. 6

© Maxx-Design

claramente en modelos orientales.¹⁷ Las figuras representando divinidades femeninas decoran en este caso el intradós de ventanas y puertas.¹⁸

Dentro del grupo de las maquetas-templetes sirio-fenicias se observa una importante evolución histórico-arquitectónica: la columna aislada, con atributos vegetales, como alegoría de una diosa, se integrará en el edificio como elemento estático, formando un pórtico de columnas. Es de suponer que al final de esta evolución, hacia el 900-800 a.C., la caríatide (figura de apoyo con función tectónica) tuvo su aplicación en la arquitectura monumental oriental.¹⁹

PEDESTALES DE SACRIFICIO CON CARACTERÍSTICAS DE EDIFICIOS SAGRADOS

La estructura de la cara anterior de la maqueta chipriota de Idalion (núm. cat. 32) recuerda la de las maquetas-templetes orientales (núm. cat. 31). Las columnas con decoración vegetal y capiteles en forma de flor de loto también se pueden catalogar, en este caso, como símbolos del culto a una divinidad femenina. Su imagen, o la de la sacerdotisa que la representa, aparece en la abertura de la puerta y de las ventanas.

Este motivo de “señora en la ventana”, muy extendido en las artes menores, tiene asimismo paralelos en la arquitectura monumental. En Chipre también está muy difundido el culto a divinidades femeninas asociadas al árbol sagrado. La expresión plástica de este culto queda reflejada en las columnas votivas aisladas, en los capiteles con formas de cabezas

femeninas y en los capiteles con elementos vegetales, hallados en santuarios.²⁰

La maqueta chipriota de estructura casi cuadrada, con ventanas rectangulares en los muros exteriores, está estrechamente relacionada con los pedestales de sacrificio de Palestina. La ausencia de suelo y de cubierta es una característica típica de este tipo de maquetas. Junto a este pedestal de base cuadrada se descubrió en Idalion un pedestal de sacrificios de base circular que presenta el mismo aspecto, incluso el mismo tipo de puerta. Esta similitud se explica en el hecho de que las características arquitectónicas se repetían en los diferentes tipos de pedestales de sacrificio.

MAQUETA DE ARCILLA DE UNA VIVIENDA / TIPO DE CASA CON COMPARTIMENTOS

En la exposición se muestra una de las dos maquetas de Mari (núm. cat. 33) hallada bajo una calle de la antigua dinastía. Esta maqueta se rellenó con más de 30 vasos cerámicos y dos pebeteros y fue rodeada cuidadosamente con ladrillos, de tal modo que podemos suponer que se trataba de una ofrenda votiva.

La disposición simétrica de las estancias alrededor de un patio central es característica del tipo de vivienda mesopotámica, del tipo de casa con compartimentos, aunque en ese caso se levanta sobre una base rectangular. La base circular de la maqueta podría responder a la función de recipiente de ésta, superponiéndose a la rectangular de las casas con compartimentos. Así pues, una vasija circular le habría dado esa forma exterior a la maqueta.

Un edificio excavado hace tiempo en Tell Ka-

zuk (Irak) con una base similar a la de la maqueta de Mari, ofrece esquemas análogos a los de las casas de estructura circular. Diferentes estancias a las que les correspondería una cubierta se agrupan alrededor de un patio central, al igual que en las casas de compartimentos. McGuire Gibson interpreta este edificio de la antigua dinastía como una fortificación dentro de la población en la que probablemente vivía el príncipe de la ciudad.²¹

MAQUETA DE ARCILLA DE UNA VIVIENDA (NÚM. CAT. 33)

Época de la antigua dinastía, primera mitad del tercer milenio a.C.

Altura: 30 cm; diámetro: 61,5 cm.

Museo Nacional de Damasco (Siria),
núm. inv. 2351.

Mari (Tell al Hariri).

Esta maqueta de arcilla se conserva intacta. El receptáculo, rodeado por un muro, presenta una estructura simétrica en la que se observa una estancia central con un hogar semicircular y con bancos en las esquinas. Desde esta estancia se accede a las cuatro restantes, cada una de ellas con recámara. Una de estas cámaras posee una cubierta provista de salida circular de humos; las otras carecen de cubierta. En la denominada “*maison rouge*” se halló una maqueta fragmentada muy similar a ésta.

A. PARROT, *Syria*, núm. 32, 1955, lám. XV, y *MAM* III, 1967, p. 293 y ss., láms. LXXXIII-LXXXIV.

K. KOHLMAYER, en: *Land des Baal* (catálogo de exposición), Maguncia 1982, p. 63 y ss, fig. 48.

J. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle*, p. 13 y ss., núm. cat. 7.

1. Monografías sobre maquetas arquitectónicas:

Joachim BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend. Alter Orient und Altes Testament*, Verlag Butzon & Becker Kevelaer - Neukirchener Verlag, Neukirchen Vluyn 1991. Recensiones: R. EICHMANN, *Orientalia*, vol. 62/2, 1993, p. 101 y ss.; R. WENNING, *Theologische Revue*, núm. 89/3, 1993, p. 189 y ss.; T. G. SCHATTNER, "Griechische Hausmodelle, Untersuchungen zur frühgriechischen Architektur", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes*, Athenische Abteilung, suplemento 15, 1991.

2. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle*, p. 94 y ss.

3. Véase. E. PORADA, "Battlements in the Military Architecture and the Symbolism of the Ancient Near East", en *Essays in the History of Architecture presented to R. Wittkower*, Phaidon 1967, p. 6.

4. Sobre la arquitectura urartu: R.-B. WARTKE, *Urartu, Das Reich am Anarat*, Mainz 1993, p. 163 y ss.; W. KLEISS, numerosos artículos en la revista iraní *Archaeologische Mitteilungen*.

5. E. HEINRICH, *Bauwerke*, p. 64 y ss.

6. R. M. BOEHMER, *Die Glyptik aus dem Stadtgebiet von Bogazköy*, Berlín 1987, p. 53 y ss., lám. XV, fig. 147 a-d.

7. BRETSCHNEIDER, "Götter in Schreine", en *Ugarit-Forschungen*, vol. 23, 1991, p. 15 y ss.

8. P. WERNER, en D. MACHULE *et al.*, "Ausgrabungen in Tall Munbaqa/Ekalte 1991", *MDOG*, núm. 125, 1993, p. 87 y ss., fig. 11a-b.

9. W. ANDRAE, "Die archaischen Ishtar-Tempel in Assur", *WVDOG*, núm. 39, Leipzig 1922, Osnabrück 1970 (reedición), p. 34 y ss.

10. E. HEINRICH, *Bauwerke in der Altsumerischen Bildkunst*, Wiesbaden 1957, p. 48 y ss.

11. E. HEINRICH, "Die Tempel und Heiligtümer im Alten Mesopotamien. Typologie, Morphologie und Geschichte" (en colaboración con U. SEIDL), *DAA*, núm. 14, 1982, p. 10 y ss.

12. R. EICHMANN, "Aspekte prähistorischer Grundrißgestaltung", *Baghdader Forschungen*, núm. 12, Maguncia 1991, p. 100. J.-Cl. MARGUERON, "Architecture et société à l'époque d'Obeid", en E. F. HENRICKSON-THUESEN (ed.), *Upon this Foundation. The Ubaid Reconsidered. Proceedings from the Ubaid Symposium Elsinore*, 30.5. - 1.6. 1988, p. 56 y ss.

13. E. HEINRICH, *Bauwerke*, p. 69.

14. W. ORTHMANN - A. PRÜB, *Der Palast F; Ausgrabungen in Tell Chuera in Nordost-Syrien I*, Saarbrücken 1995, p. 122 y ss.; J. BRETSCHNEIDER, M. DEBRUYNE, G. JANS, "Grabungsstellen im Bereich der Hügelkuppe von Tell Beydar", en *Subartu III*, 1996, en prensa.

15. En 1990 se descubrió una figurita de toro de plata y bronce, símbolo del dios de las tempestades Baal-Hadad, en una maqueta del templo con paredes abombadas en la ciudad cananea de Ashkelon.

16. M. METZGER, "Arbeiten im Bereich des Spätbronzezeitlichen Heiligtums", en R. HACHMANN, *Kamid el-Loz 1971-1974, Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde*, vol. 32, 1982, p. 17 y ss.; R. MIRON, "Kleinfunde aus dem Bereich des Spätbronzezeitlichen Heiligtums", en *Kamid el-Loz 1971-1974*, p. 31 y ss.; BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle*, p. 108 y ss.

17. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle*, p. 139 y ss., figs. 79-85.

18. I. BEYER, *Die Tempel von Dreros und Prinias A*, Friburgo 1976, p. 21 y ss.

19. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle*, p. 171 y ss.

20. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle*, p. 153 y ss.

21. MCGUIRE GIBSON *et al.*, "The Round Building at Razuk", en *Préhistoire de la Mésopotamie, La Mésopotamie préhistorique et l'exploration récente du Djebel Hamrin*. Colloque International du Centre National de la Recherche Scientifique, París 17-19 diciembre 1984, París 1987, p. 467 y ss., figs. 1-3.

UGARIT Y LAS “MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS” SIRIAS

Olivier Callot

El estudio de algunas “maquetas arquitectónicas” del Próximo Oriente antiguo y el de los monumentos, perfectamente reales, que hay en yacimientos de la misma región sugieren numerosas hipótesis. Aquí, empero, sólo propondré una.

Lo que los arqueólogos, tanto si son especialistas en Oriente como en Occidente, suelen denominar “maquetas arquitectónicas” incluye una enorme diversidad de objetos, tanto en lo que se refiere a formas, como a materiales y usos. En las escasas páginas que siguen sólo tendré en cuenta a un pequeño grupo de esos objetos: las “maquetas de casas” sirias de barro cocido del segundo milenio a.C. Varios ejemplares de ese tipo de “casas” han sido hallados en las excavaciones del Éufrates, especialmente en Meskéné-Emar (fig. 2).¹ También se conocen algunos otros yacimientos sirios, como el de Selemyeh aquí expuesto (fig. 1, núm. cat. 35). Todas estas “maquetas” datan del período del bronce reciente y, más exactamente, de los siglos XIV a XII a.C.

Aun siendo totalmente diferentes unas de otras en lo que a la decoración se refiere, todas esas “casas” presentan la misma silueta. Una parte inferior paralelepípedica constituye

la planta baja (figs. 1-3). Tienen varias aberturas: una puerta, a menudo axial, y ventanas de formas variadas. La planta baja sostiene siempre un piso con cubierta plana situado encima de la parte trasera, de modo que deja ante sí una especie de terraza. Esa planta posee también, a menudo, una puerta axial y varias ventanas. A parte de esa forma característica, coincidente en todas las “casas”, hay también elementos decorativos muy diferentes según los ejemplares; en general, son añadidos o incisos. Algunas presentan, adosadas a las paredes, representaciones femeninas desnudas (fig. 2), y otras animales, pájaros (fig. 1) o serpientes. Pero también se encuentran decoraciones vegetales o completamente abstractas y, en muchas de ellas, bandas en relieve, en ocasiones adornadas con incisiones. Algunos de estos motivos están dispuestos horizontal o verticalmente y resaltan los

bordes o ritman las paredes (fig. 1); otros están dispuestos en diagonal o se entrecruzan (fig. 3). Alrededor de las aberturas puede haber bandas añadidas (fig. 3) o líneas incisas. En algunas “maquetas” las bandas son reemplazadas por series de agujeritos dispuestos en líneas verticales u horizontales. Esta enumeración, sin embargo, no deja de ser una lista parcial de ejemplos.

La decoración, especialmente la consistente en motivos humanos o animales, parece aludir a la religión; cabe recordar, sin embargo, que estas “maquetas”, salvo contadas excepciones, han sido halladas en viviendas particulares, lo que ha dado lugar a diversas interpretaciones: altares domésticos, soportes para las ofrendas etc. Con todo, aunque podemos dar por sentado que no son maquetas en el sentido actual del término —es decir, modelos reducidos pero exactos de edificaciones—, no dejan de ser representaciones arquitectónicas que, incluso habiendo sufrido muchas transformaciones, deben corresponder a un modelo original o, por lo menos, tener una fuente de inspiración.

Pero dejemos de momento estas “maquetas” y trasladémonos al Ra's Samra-Ugarit de aquella época, es decir, al bronce reciente. Por entonces, Ugarit era la capital de un reino rico y próspero de la costa occidental de Siria, cuya economía se basaba esencialmente en el comercio.² El puerto de Minet el-Beida comunicaba la ciudad con países lejanos, como Egipto, Micenas, Creta o Chipre. Por

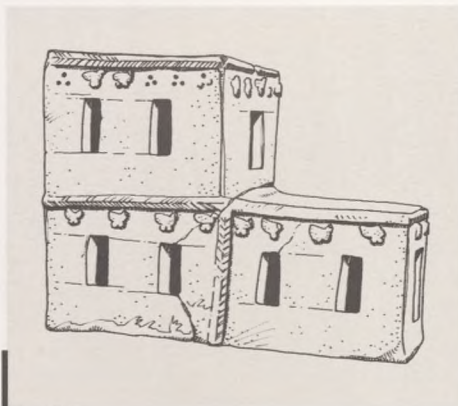


fig. 1

Selemyeh; Museo de Alepo, núm. inv. 1665
(dibujo de Olivier Callot).

el lado oriental, Ugarit expedía sus mercancías hacia Mesopotamia a través de ciudades como Emar, a orillas del Éufrates.³

La ciudad era grande y populosa, y la importancia de los monumentos que la adornaban era para muchos causa de su notoriedad. Además de por el gran palacio real, estaba dominada por dos grandes templos que, desde lejos, servían de puntos de referencia para los marinos que arribaban a puerto. Detengámonos un momento en dichos monumentos.

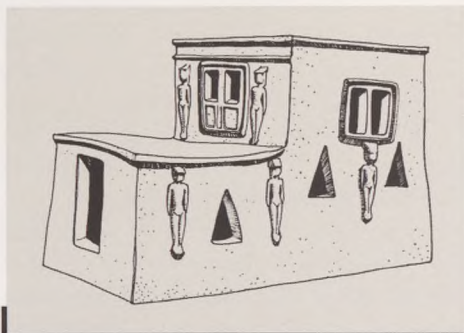


fig. 2

Meskéné-Emar; Musée du Louvre, núm. inv. AO 27905 (dibujo de Olivier Callot).

Ambos templos se encuentran, a escasa distancia uno de otro, en la acrópolis de la ciudad. El del oeste está consagrado a Baal, divinidad principal de la ciudad, atribución que parece segura. El segundo, el del este, es llamado el templo de Dagan; esta identificación es menos segura, pero no pensamos discutirla ahora. El interés de ambas construcciones reside en su similitud desde el punto de vista arquitectónico. En efecto, tienen exactamente la misma forma y han sido construidas con las

mismas técnicas. Es probable que el templo de Baal, edificado según un trazado muy riguroso, sirviese de modelo para el templo de Dagan. Sin embargo, ambos deben ser casi contemporáneos y su coronamiento se remonta, probablemente, a los siglos XVI o XV a.C. .

Las técnicas de construcción empleadas son las mismas que encontramos en todos los edificios de Ugarit, tanto palacios como simples casas. Podemos ver un uso masivo de la piedra en forma de bloques regulares o de guijarros apenas troceados asociados a poderosos armazones de madera que constituían verdaderas estructuras.⁴

Esos templos estaban organizados de la siguiente manera: un vestíbulo sin piso que se abría al sur a través de una amplia abertura axial. Desde este vestíbulo se accedía al santuario, situado al norte, que alojaba determinadas instalaciones destinadas al culto. También desde el vestíbulo, una escalera permitía acceder a una terraza elevada encima del santuario donde debían tener lugar las ceremonias más importantes. Las restituciones de esos monumentos que somos capaces de hacer muestran que el cuerpo de edificio sobre el que se hallaba la terraza elevada tenía la forma de una verdadera torre de 18 a 20 m de altura (fig. 4). El estado de degradación en que se encuentran los templos actualmente impide precisar muchos detalles, especialmente en cuanto a la disposición y la decoración exteriores. Con todo, parece cierto que por simples necesidades de iluminación debían disponer de cierto número de ventanas, tanto en el vestíbulo como en el propio cuerpo de la torre. Se puede decir, por lo tanto, que la silueta general de esos monumentos puede ser descrita como sigue: un vestíbulo bajo (8 m aproximadamente) rematado por una terraza

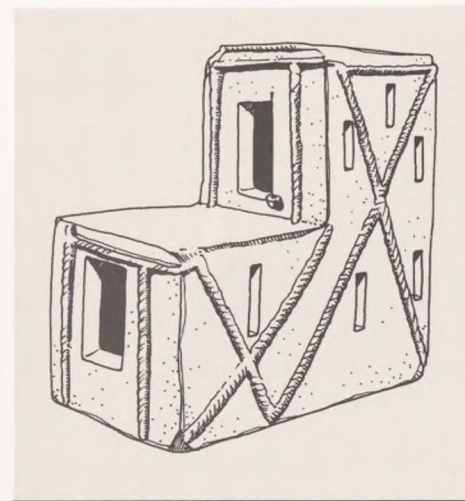


fig. 3

Siria; Musée du Louvre, núm. inv. AO 27617 (dibujo de Olivier Callot).

que precede a un cuerpo de edificio más elevado (de 18 a 20 m), cubierto asimismo por una terraza.

Volvamos a las “maquetas de casas”. Efectivamente, esos pequeños monumentos de barro cocido ofrecen, en cuanto a volúmenes, una silueta comparable a la de los templos que acabo de describir (figs. 1-4). De todos modos, me gustaría subrayar que los templos de Ugarit pertenecen a una categoría de monumentos, denominada a menudo “templos-torre”, que también podemos encontrar en otros yacimientos orientales contemporáneos o más antiguos. Podemos, sin embargo, hacer constar que, aunque los templos de Ugarit no son en modo alguno ejemplos singulares, son los únicos que tienen una forma como la descrita anteriormente. Pero, sobre todo, me gustaría insistir en la importancia del papel que tenía la ciudad de Ugarit en los circuitos comerciales de Oriente a finales de la edad del bronce. Los numerosos textos hallados entre

sus ruinas demuestran sobradamente que en aquella época la ciudad y su puerto, frecuentados por gente de todos los países, eran muy conocidos en todo el Mediterráneo oriental. En cuanto a los templos, sus dimensiones, pero también su función de guía de las naves que arribaban a puerto, conferían a ambos santuarios un lugar preponderante que sólo podía acrecentar su fama más allá de las fronteras del reino.

Mi propuesta se podría resumir del modo siguiente: ¿por qué algunos de esos “templos-torre”, y especialmente los de Ugarit, no podrían haber sido modelos de referencia para las representaciones simplificadas de templos hechas en otras regiones donde sólo eran conocidos por su fama? Me gustaría recordar asimismo los elementos decorativos que adornan las paredes o las aberturas de esas “maquetas” (fig. 1-3): tanto si son bandas rectas o diagonales, hileras de agujeritos o líneas incisas, todos representan, de manera meramente ornamental, los armazones de madera que encontramos en la arquitectura de Ugarit.

Estas representaciones de monumentos en miniatura, hechas con barro por artesanos que no conocían los modelos originales, tuvieron los resultados que podemos ver: conservan las formas generales, pero el desconocimiento

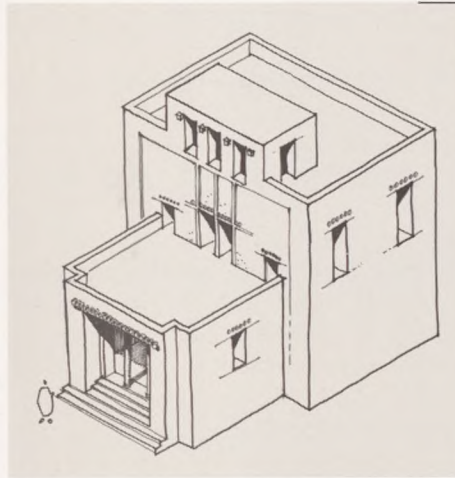


fig. 4

Ra's Samra-Ugarit: intento de restitución del templo de Baal (dibujo de Olivier Callot).

tipo en las excavaciones de Ugarit y, además, el modelo de referencia para esas “maquetas de casas” podría haber sido otro monumento, si lo hubo, de modelo original. Esta digresión tendrá, por lo menos, la virtud de proporcionar una nueva hipótesis de trabajo a quienes estudian estos pequeños monumentos.

del modelo original en todo lo que son detalles, la esquematización de todos los elementos y, por supuesto, la imaginación de los artesanos han dado lugar a las “maquetas” halladas en el Éufrates. Parecen casas, pero la idea de que puedan ser templos parece en cualquier caso digna de consideración, sobre todo si queremos atribuir a esos objetos un valor religioso.

La hipótesis puede parecer absurda o provocadora para algunos. En efecto, no se ha encontrado de momento ninguna “maqueta” de ese

1. En cuanto a las maquetas de ese yacimiento, véase J. MARGUERON, “Maquettes architecturales de Meskéné-Emar”, *Syria*, LIII, 1976, p. 193-232. De modo mucho más general, véase la tesis de B. MULLER-PIERRE, *Recherches sur les maquettes architecturales du Proche Orient ancien*, EPHE, 1993 (pendiente de publicación). Algunas de las ideas que propongo aquí ya han sido anunciadas en este trabajo.

2. En lo referente a la ciudad de Ugarit, véase M. YON, *Cité d'Ougarit*, ERC-ADPF, París (pendiente de publicación).

3. En cuanto a dicha ciudad, véase D. BEYER, *Meskéné-Emar, dix ans de travaux*, ERC-ADPF, París 1982.

4. En lo que a las técnicas de construcción en Ugarit se refiere, véase O. CALLOT, *La tranchée “Ville Sud”, Ras Shamra-Ougarit X*, ERC-ADPF, París 1994.

LA REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA EN MESOPOTAMIA SEGÚN LOS TEXTOS CUNEIFORMES

Béatrice André-Salvini

El mito sumerio conocido como “Enki y el orden del mundo” narra la invención del prototipo de la casa y del primer plano dibujado: cuando en el principio de los tiempos, el dios Enki organiza la tierra, intenta procurar a los hombres un lugar donde guarecerse; encomienda al dios Kulla la azada y el molde de los ladrillos, después construye una casa modelo y confía el arte de la arquitectura a Mushdamma, su maestro de obras: “Tiró el tendel, trazó cimentaciones rectilíneas y [...] dibujó una casa [...]. Después, el gran príncipe hizo los cimientos y sobre ellos dispuso las hiladas de ladrillos. Confío este arte al dios de los firmes cimientos, de los edificios que nunca se hundan y cuyas bóvedas, como un arco iris, tocan el cielo, a Mushdamma, el maestro constructor del dios Enlil” (líneas 334-337).¹

En una época algo más reciente de la historia de la humanidad, vuelve a ser el dios Enki, bajo el nombre acadio de Ea, el inventor de las técnicas y el más inteligente de los dioses, quien dibuja para el prudente Atrahasis el primer modelo de embarcación –prototipo del arca de Noé–, que permitirá que sobreviva al Diluvio decidido por los dioses: “Atrahasis abrió la boca y dijo a Ea, [su] Señor: Jamás he construido un barco, dibuja [el plano en el] suelo para que, una vez haya visto [ese plano, construya] el barco. Ea dibujó el plano en el suelo...”²

El dibujo arquitectónico preparatorio para la construcción de los edificios era un procedimiento empleado habitualmente en Meso-

potamia. Unos cuarenta planos de construcciones civiles o religiosas –casas particulares o palacios, murallas, templos y zigurats– trazados sobre tablillas de arcilla, unos con trazos exactos, acotados y con leyenda, los otros simples bocetos, han llegado hasta nosotros. Podemos fecharlos entre el siglo XXIV a.C., la época del primer imperio mesopotámico de Acad, y el período neobabilónico del siglo VI a.C.³

La literatura mesopotámica, sumeria y después acadia, es rica en referencias al levantamiento de plano o dibujos preliminares concebidos por los dioses o por los hombres antes de la construcción de los templos o de las ciudades reales. El “mito de Etana”, rey legendario que reinó en la ciudad de Kish después del Diluvio e intentó ascender al cielo montado en las alas de un águila para encontrar la planta de la vida, comporta, según la versión asiria, un prólogo concebido como una evocación del nacimiento de la civilización urbana antes de que “la realeza descendiese del cielo”. El levantamiento del plano de la ciudad en el mundo divino es el preludio de toda acción civilizadora:

Los dioses dibujaron la ciudad [...],
los dioses plantaron sus cimientos,
los dioses fundaron la ciudad [de Kish]...
Que Etana sea su maestro de obras...

De acuerdo con la costumbre, la obra tenía como título original las primeras palabras del texto: “Los dioses dibujaron la ciudad”.⁴

Cuando el rey de Asiria Senaquerib construye, a principios del siglo VII a.C., su “palacio sin rival”, exalta a “Nínive, la capital suprema, cuyo plano fue dibujado en los orígenes [del



fig. 1

Estatua de Gudea, denominada *El arquitecto con el plano*. Tello, antiguo Girsu, Baja Mesopotamia, hacia el 2125 a.C. (© Musée du Louvre, Antiquités Orientales, núm. inv. AO2).

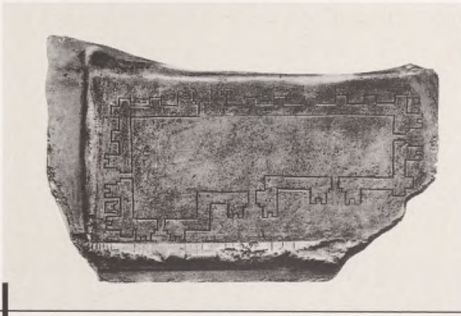


fig. 2

Detalle de la fig. 1: plano del recinto del templo o de la “ciudad santa” del dios Ningirsu.

universo] en las estrellas del cielo”,⁵ subrayando que se trata de una fundación eterna que, dado que fue concebida según un plano divino, está llamada a dominar el mundo y durar para siempre.

Mediante un sueño durante el que se le aparecieron varios personajes divinos, el príncipe Gudea, que reinó sobre el estado sumerio de Lagash hacia el 2125 a.C., accedió a la revelación del plano del templo que tenía que construir para Ningirsu, el dios nacional, en la ciudad de Girsu.⁶ “El segundo hombre [Nindub, un dios menor] era un guerrero [...], llevaba en la mano una tablilla de lapislázuli, dibujaba el plano del templo” (Gudea, Cilindro A, col. V, 1-4). La construcción del templo del gran dios, denominado “E-ninnu” (casa-universo) se narra, bajo la forma de un himno al templo, en dos grandes cilindros de barro cocido que contienen más de mil líneas de texto. Constituyen la composición literaria sumeria más extensa que se conserva y son una fuente excepcional para reconstituir la suntuosa residencia del dios, en la actualidad completamente desaparecida.⁷

El Cilindro A se refiere en varias ocasiones a un dibujo o plano del templo erigido por los

dioses. En efecto, cuando Gudea empieza la obra, el dios Enki, señor de la sabiduría, arquitecto de los dioses, le ayuda dibujando un proyecto del futuro conjunto: “la diosa Nisaba abrió para Gudea la casa de la sabiduría [su inteligencia], el dios Enki preparó para él un plano del templo” (Cil. A, XVII, 15-17). Se trata, por lo tanto, del plano de ejecución detallado, puesto que el dibujo presentado por el dios Nindub durante el sueño de Gudea era tan sólo un boceto preliminar. Provisto de esas informaciones, el príncipe localiza, mide y marca el área sagrada: “Del sur al norte, Gudea midió el lugar, lo midió de norte a sur; tendió el cordel de medir y plantó estacas en los límites, después las verificó [...]. Había hecho el ladrillo y lo llevaba al templo; trazó el plano del templo [lo materializó con ladrillos]. [...] Gudea, el constructor del templo [...], hizo sus cimientos abriendo el terreno [con una laya]” (Cil. A, XVII, 23 - XX, 24-26).

El texto escrito en una estatua de diorita negra que representa a Gudea, denominada “el arquitecto con el plano” o “estatua B” (fig. 1), retoma parcialmente la narración del Cilindro A. Pero no se menciona el plano preparatorio para la construcción del templo de Ningirsu, aunque la estatua contiene, en una tablilla que sostiene con las rodillas, un dibujo arquitectónico grabado (fig. 2).⁸ Representa una pared gruesa con contrafuertes exteriores, atravesada por seis puertas fortificadas hundidas en la muralla y flanqueadas por torres. El espacio interior delimitado de ese modo forma un área alargada, irregular, desprovista de construcciones. Dos bastiones o barbacanas defienden las puertas por la parte exterior de los lados cortos de la muralla. Una regla graduada bordea el lado largo, atravesado por tres puertas; está rota, pero se pueden restituir varias secciones que contienen divisiones del 1 al 6, separadas por intervalos vacíos. La escala indicada por esas distancias nos

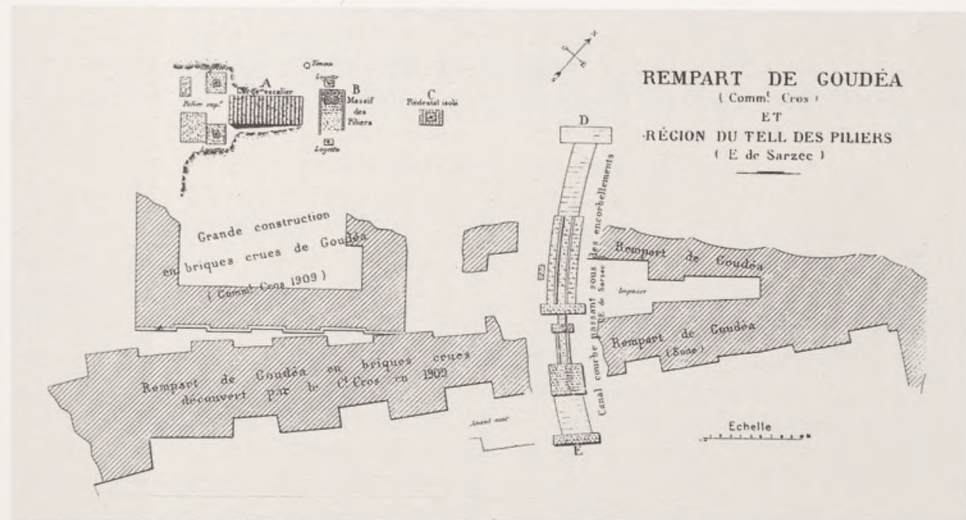


fig. 3

“Muralla de Gudea” (de: Gaston Cros, *Nouvelles Fouilles de Tello*, París 1910, p. 307, plano J).

fig. 4



Montón de ladrillos y puerta de Gudea; excavaciones del "palacio" de Tello, 1988 (de: E. de sarzec, *Découvertes en Chaldée*, vol. II, 1884-1912, fig. 50/2).

es desconocida, pero la unidad básica debía de ser el codo, de 50 cm de largo, o el codo real, de 60 cm.

Este muro representa, verosímilmente, la muralla del nuevo recinto construido por Gudea, el área consagrada, ya que después de la realización del E-ninnu y de la instalación del dios en su templo, Gudea "construyó el muro de la ciudad santa como protección" (Cilindro B, XII, 20). La ciudad santa, cabe asimilarla al conjunto del santuario de Ningirsu, que comprende el templo propiamente dicho, es decir, la habitación o "palacio" del dios y sus numerosas dependencias, así como los templos de los miembros de su familia más allegada: el de su compañera, la diosa Ba'u, y los de los dos hijos de ambos, así como el lugar destinado al culto de la diosa Gatumdug, divina madre de Gudea y del estado de Lagash. Este conjunto es el corazón de la ciudad de Girsu. En 1909, el excavador Gaston Cros descubrió al sur de ese lugar un conjunto que

formaba parte de una muralla (fig. 3). Unas clavijas de barro cocido inscritas, todavía hundidas en el muro, atestiguan que la construcción del muro databa de la época de Gudea. Estaba hecho con ladrillos de adobe aparejados con cuidado y reforzado con largas pilastras interiores y exteriores, y podría haber formado parte del muro fortificado reproducido en la estatua del príncipe. También se podría pensar que el plano representado en la estatua es el de los muros del recinto del templo propiamente dicho. De la joya construida por Gudea —usurpada y desmantelada por un potentado arameo que construyó, en el siglo II a.C., su palacio sobre las ruinas del E-ninnu—, las excavaciones únicamente nos han entregado un montón de ladrillos y una puerta monumental retranqueada respecto al plano de la pared en tres planos sucesivos, con paredes de 3 m de grosor (figs. 4 y 5), que recuerda las puertas fortificadas representadas en la estatua; pero esta hipótesis es menos probable, dado que el santuario del dios debía de

ser un lugar cerrado con un acceso principal único. Por otro lado, la fortificación más poderosa erigida por Gudea era, seguramente, la de la muralla de la ciudad santa. La estatua fue destinada al templo de Ningirsu después de su consagración. Es la escultura más importante de Gudea gracias a esa representación figurada y a su inscripción única. Considerada probablemente la más perfecta de sus obras por el propio soberano, es normal que fuese elegida para presentar al dios el plano del recinto de su ámbito divino.

Asimismo, los textos permiten restituir en parte la elevación del E-ninnu. Ur-Ba'u, padraastro de Gudea y su predecesor en el trono de Lagash, según el texto grabado en una estatua del Louvre, se atribuye la construcción del nuevo E-ninnu y describe el modo en que procedió para construir el templo, que quizás estaba dispuesto en forma de doble terraza: "Yo, Ur-Ba'u, para Ningirsu, mi señor, he cavado el lugar [del templo] a una profundidad de [...] codos [...]; he vuelto a poner la tierra y he dispuesto el suelo de los cimientos; encima he construido una terraza de cimentación de diez codos y, sobre esa terraza, he construido para él el E-ninnu [...], con una altura de treinta codos" (Estatua, col. II, 4 - III, 7).

La construcción puede resumirse así y proponer una restitución: Ur-Ba'u cava la trinchera de los cimientos, después la llena con tierra formando una terraza (o una solera) de cimentación; erige una plataforma de 5 m de altura (10 codos de 50 cm), y después el tem-

plo, con una altura de 15 m. La última dimensión debe ser, quizás, dividida en dos pisos, constituidos por una terraza elevada y un templo encima; dado que los muros eran de adobe, parece difícil atribuir tal elevación a un solo piso.



fig. 5

Plano de la puerta del templo de Ningirsu (montón de ladrillos DEFGHIJ, en negro, en medio de construcciones de época más reciente) (de E. de Sarzec, *Découvertes en Chaldée*, vol. II, 1884-1912, p. 397).

Cuando Gudea reconstruyó el templo de Ningirsu, no sólo amplió el recinto sagrado del E-ninnu (la ciudad santa), sino que construyó el santuario principal, el *gigunu*, el corazón del santuario o templo superior, encima de una estructura más elevada, seguramente de dos pisos. Esa forma de construir, sobre profundos cimientos, un suelo o zócalo de ladrillos reforzado para asegurar la solidez del conjunto y un templo elevado en lo alto de una gran terraza, es el modelo típico de construcción de los templos sumerios. El santua-

rio, el lugar sagrado del E-ninnu, estaba muy elevado, como nos lo recuerda el Cilindro A por medio de una imagen poética: “Hizo crecer el templo como una cordillera, lo hizo flotar en medio del firmamento como una nube [...], levantó la cabeza por encima de las montañas [...], el templo levantó su cima entre el cielo y la tierra, como una cordillera” (Cilindro A, XXI, 19-23). Es, por descontado, una metáfora religiosa para celebrar la importancia del templo, ya que la morada del dios principal tenía que dominar la ciudad y los templos de los demás dioses. Pero no podemos excluir la posibilidad de que el santuario estuviese situado en lo alto de una especie de torre de pisos, con una o dos terrazas, cuanto más elevadas más pequeñas, con un templo en la cima, como el zigurat de Ur, del que el E-ninnu es prácticamente contemporáneo y constituye posiblemente el prototipo.

Otros textos permiten rehacer la planta y el alzado de edificios o conjuntos monumentales prestigiosos más recientes. Los anales de los soberanos asirios están llenos de sus hechos más notables como constructores o restauradores de antiguas construcciones dedicadas a la gloria de los dioses a fin de establecer su poder y fama, ya que, desde los orígenes de la realeza, restaurar los templos de los dioses—construidos con ladrillos y por lo tanto frágiles—es el primer deber de los soberanos. Sin embargo, no descuidan los edificios civiles, tanto si se trata de sus palacios como de las casas de los súbditos. Las descripciones, largas y detalladas, son a veces lo bastante exactas como para rehacer la planta o el alzado. Pero los textos administrativos referentes al trabajo cotidiano a pie de obra confirman que todos los edificios formaban parte de un plan dibujado antes de su construcción, como indican los bocetos dibujados en tablillas de arcilla que se remontan al tercer milenio a.C. La corres-

pondencia de Sargón de Asiria, por ejemplo, menciona que a finales del siglo VIII a.C. “ocho [...] plantas de casa fueron dibujadas en la ciudad de Calah”.⁹

Tenemos conocimiento de numerosos planos de Babilonia y de textos referentes a la topografía de la ciudad y a la descripción de sus magníficas construcciones.¹⁰ El documento más famoso es la “tablilla del Esagil”, copiada en el 229 a.C. en Uruk, a partir de un original más antiguo. Dicha tablilla nos proporciona la descripción y las dimensiones del gran templo del dios Marduk, el E-sagil (“templo cuya cima está elevada”), y las del zigurat Etemen-anki (“casa de los cimientos del cielo y de la tierra”), la torre de Babel de la Biblia.¹¹

Las inscripciones de fundación de los reyes de Babilonia y particularmente de Nabucodonosor II, el más prestigioso de estos soberanos, que reinó entre el año 604 y el 562 a.C., proporcionan asimismo una idea bastante exacta de las técnicas de construcción, del emplazamiento y el aspecto de los monumentos de la ciudad, cuyos planos de renovación son concebidos por el propio soberano:¹² “Cuando Marduk, mi gran señor, me creó como su heredero legítimo, y me encomendó que hiciera obras piadosas en su ciudad de Babilonia para Marduk, mi señor, fielmente y sin descanso, sobre lo que era bueno para la ciudad, cada día, sin reposo, mi corazón hacía planes [...]. Adorné el E-sagil e hice que reluciese como el sol [...]; restauré Imgur-Enlil y Nimmitti-Enlil, las grandes murallas que rodeaban Babilonia, así como el muro del foso, con betún y ladrillos, lo hice alto como una montaña y lo construí alrededor de la ciudad para fortificarla [...]. En lo alto de la torre superior de la puerta de Ishtar, desde la orilla del Éufrates hasta esa puerta construí una gran fortaleza con betún y ladrillos cocidos para refor-

zar ese lado de la ciudad. Sus cimientos llegaban al nivel del mar, en el corazón del abismo los planté profundamente. Hice que la cumbre se elevase como una alta montaña; torres de guardia poderosas hice con gran arte e hice que la ciudad de Babilonia pareciese una fortaleza" (Nabucodonosor, VII).

El verbo acadio que significa "dibujar" o "hacer un dibujo" (*eṣeru*) tiene también, en su forma doble (*uṣṣuru*), el sentido de "establecer las reglas". Ese doble significado subraya el que, si bien el establecimiento de un plano preliminar antes de cualquier creación arquitectónica importante es una necesidad técnica, también corresponde, para la mentalidad mesopotámica, a una garantía para llevar a cabo un acto perfecto de acuerdo con las leyes fijadas por el mundo divino.

1. Cf. Samuel N. KRAMER y John MAIER, *Myths of Enki, the crafty god*, Oxford University Press, Nueva York 1989, p. 51 y ss.; Jean BOTTÉRO, *Lorsque les dieux faisaient l'homme*, Gallimard, París 1989, pp. 176-177.

2. El mito de Atrahasis, el "supersabio", es conocido por un manuscrito que data del siglo XVII a.C. y por unas copias del primer milenio a.C. Cf. Paul HAUPT, *Das babylonische Nimrodepos*, Leipzig 1981, canto tercero; W.G. LAMBERT y A.R. MILLARD, *Atrahasis. The Babylonian Story of the Flood*, Oxford 1968, pp. 128-129; René

LABAT, *Les Religions du Proche Orient*, Fayard-Denoël, París 1970, p. 34.

3. Ernst HEINRICH y Ursula SEIDL, "Grundriss-Zeichnungen", en *Reallexikon der Assyriologie*, Cinta grabada III, 1957-1971, pp. 666-667, publican una lista a la que hay que añadir algunos documentos nuevos, especialmente planos de zigurats: cf. Liane JAKOB-ROST, "Zur Zikkurra von Babylon", *Forschungen und Berichte*, 24, 1984, pp. 59-62; Joachim OELSNER, "Ein Zikkurra-Grundriss aus Nippur", *ibidem*, pp. 63-65. Fragmentos de planos procedentes de Tello (Lagash) y conservados en el Louvre van a ser publicados próximamente por la autora de este artículo. Como estudio general reciente, cf. A.J. MILLARD, "Cartography in the Ancient Near East", en *The History of Cartography*, vol. I, J.B. HARLEY y D. WOODWARD, [eds.], Londres y Chicago 1987, p. 109 y ss.

4. Tablilla I, prólogo, versión neoasiria, siglo VII a.C. Véase René LABAT, *Les Religions...*, *op. cit.*, p. 296; Benjamin R. FOSTER, *Before the Muses*, vol. I, CDL Press, Bethesda 1993, p. 449.

5. Prisma escrito después de la quinta campaña militar del rey y que data del 694 a.C. Véase D.D. LUCKENBILL, *Ancient Records of Assyria and Babylonia*, segunda parte, Chicago 1927, p. 165.

6. Girsu era la capital del estado de Gudea, en el emplazamiento actual de Tello en la baja Mesopotamia (Irak). El templo disfrutaba de una posición dominante al norte de la ciudad, en el Tell A, también llamado "Tell del palacio". Esencialmente, fue excavado por Ernest de Sarzec, a partir de 1877, porque era el punto más elevado y extenso del lugar. Fue vuelto a excavar, brevemente, por Gaston Cros, y después por Henri de Genouillac, durante su primera campaña, en 1929. Cf. los informes de las excavaciones: Ernest de SARZEC y Léon HEUZEY, *Découvertes en Chaldée*, París 1884-1912, vol. I (texto) y vol. II (parte epigráfica y láminas); Gaston CROS, *Nouvelles*

fouilles de Tello (con la colaboración de L. HEUZEY y F. THUREAU-DANGIN), París 1910; Henri de GENOUIL-LLAC, *Fouilles de Tello*, tomo II: *Epoques d'Ur, IIIe dynastie, et de Larsa*, París 1936, con un resumen en André PARROT, *Tello, vingt campagnes de Fouilles*, Albin-Michel, París 1948, p. 148 y ss.

7. La traducción más accesible de los Cilindros A y B de Gudea es la de Thorkild JACOBSEN, *The Harps that once...*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1987, pp. 386-444.

8. La estatua sedente tiene 93 cm de altura, la anchura de la tablilla es de 30 cm. *Editio Princeps*: Ernest de SARZEC y Léon HEUZEY, *Découvertes...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 43-45 y 138-140, y vol. II, láms. 15-19.

9. Simo PARPOLA, "The correspondance of Sargon II", primera parte, *State Archives of Assyria*, vol. I, núm. 72, p. 66.

10. Véase la obra reciente de Andrew R. GEORGE, *Babylonian Topographical Texts*, Peeters, Lovaina 1992.

11. Sólo una pequeña parte de la tablilla se refiere al Esagil y únicamente a dos pequeños patios exteriores al recinto. La mayor parte del texto se refiere al E-temen-anki y su templo superior. La torre, cuyas dimensiones en la base dan un cuadrado de 91 m de lado, extremo que ha sido confirmado por las excavaciones, constaba de siete pisos más el templo que la coronaba. Véase B. ANDRÉ, en *Naissance de l'écriture*, B. ANDRÉ y C. ZIEGLER [eds.], Réunion des Musées Nationaux, París 1982, p. 336. El estudio más completo es el más reciente, obra de A.R. GEORGE, *Babylonian Topographical...*, *op. cit.*, nota 10, p. 109 y ss.

12. Véase Béatrice ANDRÉ-SALVINI, "Babylone", en *Les Dossiers d'Archéologie*, núm. 202 (Abril de 1995), París, pp. 28-35 (y la bibliografía).

UNA MAQUETA LINGÜÍSTICA: LAS ESTANCIAS DE UNA MANSIÓN SEGÚN UN TEXTO UGARÍTICO (S. XIII-XII a.C.)

Joaquín Sanmartín

La vivienda, en la Siria antigua y aun en la moderna, es simplemente una estancia de planta más o menos rectangular y de dimensiones condicionadas por la longitud de las vigas que soportan la techumbre aterrazada. Con frecuencia, esta forma elemental se amplía mediante la simple adición de unidades de características análogas. Cuando las necesidades lo requieren, las diversas estancias forman un “edificio” que no es sino un conglomerado de unidades menores, todas ellas prácticamente del mismo tamaño. La estructura “celular” es cambiante mientras el edificio sigue en uso; algunas de las células centrales pueden perder su techumbre y convertirse en patios, o cambiar de finalidad, dando origen a pasillos, “calles” u otras zonas de tránsito. No se constata arqueológicamente en Siria la presencia de complejos edilicios concebidos desde el principio con un plan unitario; la regla es tanto la habitación simple de planta cuadrangular o rectangular como su aglomeración para constituir edificios multiuso, es decir: palacios reales, domicilios de altos funcionarios, etc., en los que se combinan espacios privados, aulas semipúblicas, almacenes, cuerpos de guardia, habitaciones para el servicio, santuarios y, en el subsuelo, panteones de los antepasados.

Este esquema general, identificado, por lo que respecta a Siria, en los núcleos de Hama o Aṣana (la antigua *Alala*),¹ está abundantemente documentado en Ras Shamra, la antigua Ugarit, capital del reino de su nombre, ciudad costera siria que desempeñó un importante

papel en la política y el comercio del segundo milenio a.C.²

Muy rara vez permiten las excavaciones determinar el destino —a menudo cambiante— de las diversas piezas de un conglomerado doméstico, a no ser que la presencia de vasijas o fogones tiende a los arqueólogos a identificar genéricamente ciertas células como “almacén” o “cocina”. Por lo general, sin embargo, la desaparición prácticamente total del mobiliario —escaso de por sí y hecho con materiales perecederos— y la semejanza formal de las diversas piezas hacen que poco o nada sepamos de la distribución general del edificio y del destino de la mayoría de sus espacios.

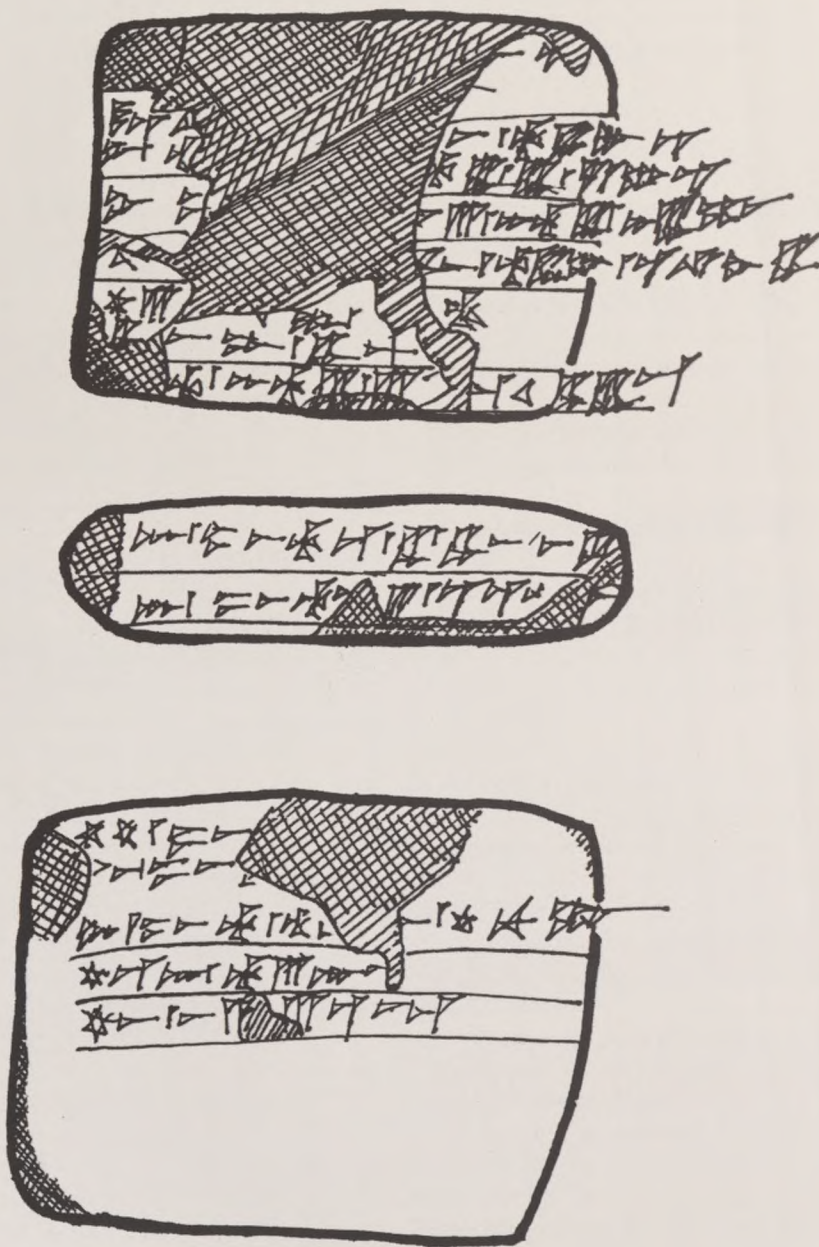
Por ello es muy útil el recurso a la documentación escrita, que “concede la palabra” a los datos arqueológicos y, en general, a los de la cultura material. En el ámbito sirio-mesopotámico, en el que hay documentación escrita desde el tercer milenio, este recurso no es sólo útil, sino necesario. La documentación cuneiforme, en miles de tablillas de arcilla, nos informa así del precio de los edificios, de su entorno jurídico (transmisiones testamentarias, donaciones, compraventa, particiones) y de su historia, así como de la de sus dueños, constructores, etc. En lo que respecta a la “vida” del edificio, los textos cuneiformes acadios nos dicen de la existencia de ámbitos peculiares, como son la zona privada femenina, la cocina o el almacén. Muy frecuentemente, las diversas dependencias de un edificio complejo

son denominadas asimismo simplemente “casas”, con un complemento que indica su función concreta, en consonancia con la estructura celular original, el conglomerado de “casas” que constituye el edificio en su totalidad. Sabemos que las estancias se llamaban “casa de la cama” o dormitorio, “casa del montón de grano” o granero, “casa de la fatiga” o taller, “casa del buey” o establo o, simplemente, “casa de la escalera” y “casa de detrás”.

Cierto número de tablillas nos han transmitido “planos” de edificios que, o bien carecen de todo tipo de leyenda, o dan sólo las medidas, con lo que la información sobre el destino de las diversas estancias sigue siendo incierto; sólo en un caso, en una tablilla de la época acadia antigua (c. 2200 a.C.), se añaden datos escuetos en lengua sumeria, como “patio”, “cuarto de estar”, “casa de atrás”.³

Por ello es interesante la información suministrada por el texto ugarítico KTU 4.195,⁴ en el que se elencan las estancias de un edificio complejo de Ugarit, la ciudad costera siria mencionada anteriormente.

Se trata de una tablilla de arcilla que data de la segunda mitad del siglo XIII o de la primera del siglo XII a.C. Fue encontrada en el denominado “Archivo Oriental” del Palacio Real, a unos 2,70 m de profundidad, durante la decimoquinta campaña de excavaciones realizada en el invierno de 1951/52. Lleva el número de registro RS 15.184 y mide 70 x 90 x 24 mm;



Descripción:	tablilla de arcilla RS 15.184
Medidas:	70 x 90 x 24 mm
Datación:	finales del s. XIII a.C. o comienzos del s. XII a.C.
Proveniencia:	Palacio Real de Ugarit (Archivos Este)
Depósito:	Museo de Damasco (núm. de inventario DO 4.037)

Anverso de la tablilla:

1. [] puerta
 [] ...
-
- cinco [] ... estancias
 y ...[un]a (puerta) de los patios.
-
5. Y un[a pu]uerta para un granero.
-
- ...[] ... del dormitorio.
-
- Trece puertas
en el interior del edificio:
-
- (A saber:) una [pu]uerta para la casa
de los siervos;

10. [d]os puertas en la casa de la guardia;

 [d]os puertas que dan al soportal;

seis puer[*tas*];
 (y) dos puerta[s].
 Y (además:) una puerta para la estancia
 del portero.

15. Ocho ventanas;
dos bancos para los muertos.

la tablilla —conservada en sus tres cuartas partes— ha sufrido algunos desperfectos adicionales desde su recuperación: algunos signos han desaparecido y la lectura de otros es problemática, sin que ello afecte a la comprensión general del texto. Está redactada en la lengua ugarítica autóctona e inscrita en el alfabeto cuneiforme peculiar del reino ugarita. Este artículo presenta una copia del texto, con su traducción y un breve comentario.

COMENTARIO

El texto es un listado de objetos y elementos de madera que, al parecer, deben ser instalados o renovados en una mansión. Aunque la tablilla fue hallada en la ruinas del Palacio Real, no se trata necesariamente de obras a efectuar en ese mismo edificio; puede tratarse de la residencia secundaria de un miembro de la familia real o del domicilio de uno de los funcionarios de la corte. La lista pudo haber estado destinada a un equipo de carpinteros o ser sencillamente una anotación de contabilidad.

Los elementos de madera a instalar o renovar son “puertas”, “ventanas” y algo que aquí traducimos por “bancos”. Éstos últimos son elementos móviles que pueden ser colocados en diversos espacios y que carecen de carácter indicador a los efectos que nos interesan; por el contrario, las ventanas y, sobre todo, las puertas, son elementos a instalar. La localización de éstas últimas es una clave indicadora de la distribución de las estancias.

El mal estado de la tablilla hace que no nos hayan llegado las informaciones contenidas en las líneas 1, 2, 12 y 13. Según los datos conservados, los ámbitos para los que se piden puertas son:

Las “estancias”, en número indeterminado, mencionadas en la línea 3. Se entiende por ello en lengua ugarítica cualquier tipo de habitación interior, o “cámara”, del ámbito privado. Los textos mitológicos nos hablan de la voz de dioses que resuena “desde las siete estancias” (KTU 1.3 V 11, 26), y del rey que “entró en su estancia para llorar” (KTU 1.14 I 26). Una estancia específica se menciona en la línea 6: el “dormitorio”, literalmente la “estancia del lecho”.

Los “patios” o “recintos”, mencionados en la línea 4; se trata de zonas exteriores cerradas con muro y accesibles desde el interior del edificio, análogos a los corrales.

Un “granero”, en la línea 5.

La “habitación del servicio”, literalmente la “casa de los siervos”, en la línea 9.

El “cuerpo de guardia”, literalmente la “casa de vigilancia”, que, en la línea 10, recibe dos puertas, probablemente una hacia el exterior y otra hacia el interior de la mansión.

El “porche”, literalmente “protector de la lluvia”, en la línea 11, al que se adjudican asimismo dos puertas.

La “portería” o el “vestíbulo”, que ambos sentidos puede tener lo que el texto llama “la cámara del portero” en la línea 14.

La línea 15 menciona “ocho ventanas” no localizadas.

Muy importante es, para concluir este maquetaje, el dato final, en la línea 16, donde se mencionan dos “bancos para los muertos”. El texto documenta lingüísticamente, en lo que respecta a la ciudad de Ugarit, lo que ya se sabía por arqueología: la costumbre de enterrar los difuntos en el subsuelo de domicilios privados, general en Siria y Mesopotamia durante las épocas del bronce medio (c. 2100 – 1500 a.C.) y bronce reciente (c. 1500 – 1000 a.C.).⁵ El culto funerario familiar implicaba la integración de los antepasados en la vida familiar,

lo que comenzaba con la vecindad física de las generaciones que compartían, hasta cierto punto, el mismo solar. Las instalaciones funerarias subterráneas, de dimensiones y características diversas, podían incluir, además de la cámara mortuoria propiamente dicha, en la que los restos o sus imágenes⁶ —acompañados de sus armas y pertenencias— reposaban sobre soportes de madera o ataúdes elementales, otra u otras habitaciones destinadas al culto familiar propiamente dicho, en las que, como se ve por los testimonios de la ciudad de Mari, había bancos, mesas o taburetes para las ofrendas y los banquetes funerarios.⁷

1. E. HEINRICH, “Haus”, en *Reallexikon der Assyriologie* 4, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York 1975, p. 195 y ss.

2. Véase M. YON, P. LOMBARD i M. RENISIO, “L’organisation de l’habitat: les maisons A, B et E”, en M. YON (ed.), *Le centre de la ville. 38e-44e campagnes (1978-1984) (Ras Shamra-Ougarit 3)*, Éditions Recherche sur les Civilisations (Mémoire 72), Paris 1987, pp. 11-128.

3. Véase E. HEINRICH y U. SEIDL, “Grundriss-Zeichnungen”, en *Reallexikon der Assyriologie* 3, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York 1971, p. 664.

4. Numeración según la edición de M. DIETRICH, O. LORETZ i J. SANMARTÍN, *The Cuneiform Alphabetic Texts from Ugarit, Ras Ibn Hani and Other Places (Abhandlungen zur Literatur Alt-Syriens-Palästinas und Mesopotamiens 8)*, Ugarit Verlag, Münster 1995.

5. Sobre estos enterramientos, véase J.-F. SALLES, “Deux nouvelles tombes de Ras Shamra”, en M. YON (ed.), *Le centre de la ville. 38e-44e campagnes, op. cit.*, nota 2, pp. 157-195.

6. Sobre las figurillas de los antepasados en el culto funerario sirio-mesopotámico, véase O. LORETZ, “Die Tephrahim als ‘Ahnen-Götter-Figur(inen)’ im Lichte der Texte aus Nuzi, Emar und Ugarit. Anmerkungen zu *ilanu/ilh, ilhm/’lhym* und DINGIR.ERÍN.MES/ins ilm”, *Ugarit-Forschungen* 24, 1992, pp. 134-178.

7. Sobre mobiliario de las cámaras sepulcrales en el bronce medio y bronce reciente, véase por ejemplo, B. HROUDA, “Grab” § 6, en *Reallexikon der Assyriologie* 3, *op. cit.*, p. 599.

GRECIA

MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS PREHELÉNICAS EN EL EGEO

Ilse Schoep

EL MARCO TEMÁTICO

El “libro de imágenes” iconográfico que ilustra la arquitectura prehelénica está muy elaborado e incluye representaciones de todo tipo de materiales. Además de maquetas arquitectónicas tridimensionales, existe un número considerable de representaciones bidimensionales sobre frescos, glípticos y relieves, éstos últimos ejecutados con materiales diversos como metales preciosos, marfil, fayenza y esteatita (véase un análisis en NÖRLING 1995). El grupo más importante de representaciones bidimensionales es sin duda el de las placas del mosaico de la ciudad de Cnosos (núms. cat. 47, 48 y 49), que representan pequeñas fachadas de casas individuales y elementos paisajísticos (animales, personas, elementos vegetales). Debido a su mayor escala, a la ausencia de problemas que plantea la complejidad del material empleado (esteatita, oro) y a las convenciones del dibujo en perspectiva, las

maquetas tridimensionales tienen una doble importancia. Por un lado constituyen una fuente secundaria para entender los restos arqueológicos primarios, y por otro ofrecen pruebas de la existencia de varios rasgos arquitectónicos desconocidos hasta este momento en la historia de la arqueología (balcones, plantas superiores, tejados, etc). El denominado “templete tripartito” es quizá el que mejor ilustra los méritos de la iconografía respecto a la arquitectura real, ya que los cimientos de un templete como éste en Vathípetro difícilmente se habrían interpretado correctamente de no ser por las cinco placas de oro halladas en las Tumbas Pozo de Micenas (SHAW 1978).

Una “maqueta arquitectónica” –término más apropiado que “maqueta de casa”, que tiene connotaciones de arquitectura doméstica– se puede definir como una representación o abstracción tridimensional a escala de un espacio arquitectónico o de elementos individuales de

una construcción, utilizando características arquitectónicas como paredes, cimientos, ventanas, cornisas, etc. Las maquetas arquitectónicas, sin embargo, deben distinguirse de las “maquetas de arquitecto”, realizadas a escala y utilizadas por los arquitectos para visualizar unos rasgos arquitectónicos concretos (COULTON 1977, p. 72).

Las maquetas arquitectónicas tridimensionales son un fenómeno geográfico y cronológicamente muy extendido. Se sabe que en Grecia este tipo de maquetas se realizaban desde el neolítico y continuaron construyéndose después de la época romana (núms. cat. 42 y 56). Este artículo, sin embargo, se centrará en la maquetas prehelénicas, es decir, en las que datan de la edad de bronce egea, que empieza hacia el año 3000 a.C. y acaba con la caída de los palacios micénicos, a finales del minoico reciente/heládico IIIB (c. 1200 a.C.). Las maquetas del minoico reciente IIIC, también co-

tabla 1

Maquetas arquitectónicas prehelénicas; MH = Museo de Heraklion, MR = Museo de Réthimnon; HA = Heládico antiguo, HM = Heládico medio, HR = Heládico reciente, MM = Minoico medio, MR = Minoico reciente, CA = Cicládico antiguo. La información sobre las maquetas de Festos, Petsofas y Tirinto se basa en MERSERAU 1991.						
Emplazamiento	Localización actual	Fecha	Dimensiones	Contexto	Descripción	
Arkhanes	MH 19410	MM IIIA (c. 1700\1650 - 1640\1630 aC)	0,31 x 0,28, alt. 0,15 - 0,18	casa urbana (¿ergastirion?)	fig. 1	
Hagia Triada	MH 1821	minoica	0,14 x 0,14	no publicado	Lebessi 1976, lám. 16e	
Iuktas	MH (no publicado)	MM IIB-MM IIB (1900 - 1700\1650 aC)	no publicadas	santuario de montaña	-	
Cnossos	MH 2582	MM IIB (MM IIIA)? (c. 1700\1650 aC)	0,13 x 0,77, alt. 17,4 (=restaurada)	palacio (terraplén)	Evans 1921, fig. 166	
	MH 2584	MM IIB (MM IIIA)? (c. 1700\1650 aC)	0,07 x 0,03, alt. 0,10	palacio (terraplén)	fig. 2a	
	MH 2585	MM IIB (MM IIIA)? (c. 1700\1650 aC)	0,10 x 0,06, alt. 0,14	palacio (terraplén)	fig. 2b	
	MH 2586	MM IIB (MM IIIA)? (c. 1700\1650 aC)	0,14 x 0,09, alt. 0,08	palacio (terraplén)	fig. 2c	
	MH 2588	MM IIB (MM IIIA)? (c. 1700\1650 aC)	0,09 x 0,01, alt. 0,06	palacio (terraplén)	fig. 2d	
Petsofas	Museo A. Nikólaos o Sitia	MM I-MRI (c. 2000-1450 aC)	no publicadas	santuario de montaña	-	
Festos	desconocida F 6446	MM IA - MMIB (c. 2000 - 1900 aC)	alt. 0,55	sala CVII (¿terraplén?)	Levi 1976, 626, lám. 45s.	
Piscocéfalo	MH 9815	MM II-III? (c. 1800-1600 aC)	no publicadas	santuario rural	fig. 3a	
	MH 9816	MM II-III? (c. 1800-1600 aC)	no publicadas	santuario rural	fig. 3b	
	MH 9817	MM II-III? (c. 1800-1600 aC)	no publicadas	santuario rural	fig. 3c	
	MH 9818	MM II-III? (c. 1800-1600 aC)	no publicadas	santuario rural	fig. 3d	
Kamilari	MH F 2635	MM I-MM III (c. 2000 - 1600 aC)	0,18 x 0,11, alt. 0,03	tumba	Levi 1961-1962, fig. 178	
	MH F 2633	MM I-MM III (c. 2000 - 1600 aC)	0,13 x 0,13, alt. 0,03	tumba	Levi 1961-1962, fig. 177	
	MH F 2632	MM I-MM III (c. 2000 - 1600 aC)	0,15 x 0,15, alt. 0,10	tumba	fig. 4	
Monastiraki	MR 7612	MM IIB (ca. 1800-1700\1650 aC)7	no publicadas	no publicado	fig. 5	
Tirinto	desconocida	HA IIA	diám. 0,11; anch. pared 0,07	fosa F ciudad baja	Müller-Karpe 1959, 155-160, lám. 399, 34	
Tirinto	almacén de Tirinto	HA II-III	0,11 x 0,10, alt. 4,7	hoyo	-	
Menelaion	almacén de Menelaion (SF 122)	HR III A	0,12 x 0,11, alt. 0,09	mansión con terraplén	Catling 1989, lám. 35	
Ayismata	Museo de Melos	CA I-III A	0,19 x 0,14, alt. 0,20	tumba	Müller-Karpe 1959, 151-155, láms. 361, 45	
Melos	Munich, núm. 1839	CA II	0,15 x 0,16, alt. 9,5	desconocido	Hood 1978, 138-139.	

nocidas como “cabañas-urna cretenses” y ahora más correctamente denominadas “maquetas cilíndricas cretenses”, no se tienen en cuenta ya que constituyen un grupo independiente y homogéneo, mientras que la característica principal de las prehelénicas es, como veremos más adelante, su diversidad o variedad. R. Merserau ha argumentado recientemente, de manera convincente, que estas maquetas cilíndricas estaban estrechamente relacionadas con el culto a la “diosa de los brazos alzados”, una figura de culto que aparece en Creta a finales del período minoico IIIC, después del 1200 a.C.

Hasta ahora, unos 22 objetos susceptibles de ser calificados de maquetas arquitectónicas se pueden atribuir a la edad de bronce egea. La mayoría fueron halladas en Creta y sólo tres de ellas en el continente (véase Tabla 1). De las maquetas de Tirinto, una no se ha publicado (MERSERAU 1991, pp. 38-39), mientras que la segunda es, posiblemente, un fragmento de una maqueta cilíndrica con tejado cónico. De la isla ciclada de Melos provienen dos maquetas de piedra, pero la identificación de la que se encuentra en el Staatliche Antikensammlung de Munich (núm. 1839) es dudosa, ya que también se puede considerar como la versión en piedra de una forma de cerámica (MERSERAU 1991, p. 196).

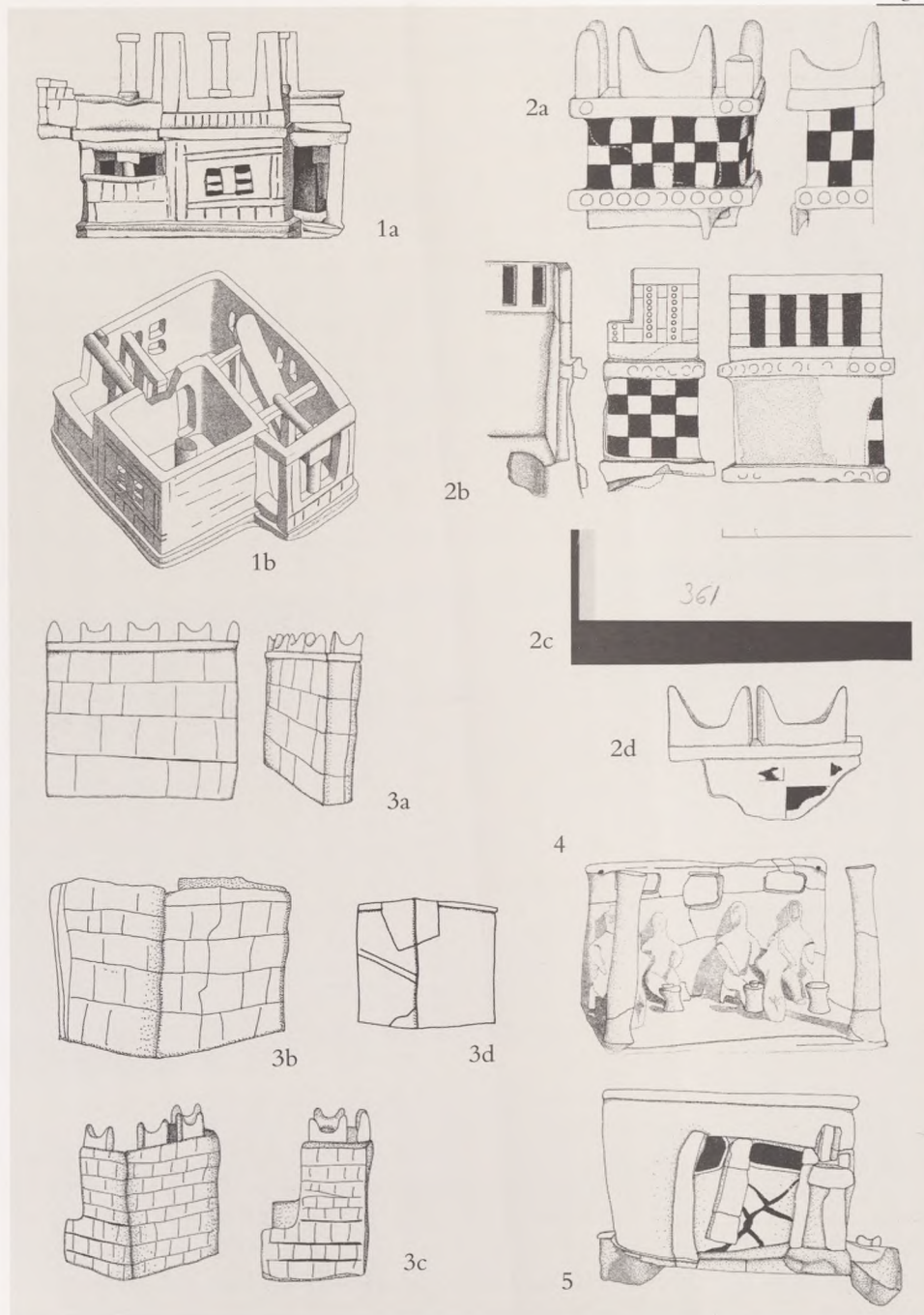


Fig. 1a: Maqueta de Arkhanes, elevación (de: Lebessi 1976, fig. 7).

Fig. 1b: Maqueta de Arkhanes, vista axonométrica (de: Lebessi 1976).

Fig. 2a: Maqueta del subterráneo de las pesas de telar, Cnosos (MH 2584) (Dibujo de Ilse Schoep)

Fig. 2b: Maqueta del subterráneo de las pesas de telar, Cnosos (MH 2585) (Dibujo de Ilse Schoep).

Fig. 2c: Maqueta del subterráneo de las pesas de telar, Cnosos (MH 2586) (Dibujo de Ilse Schoep).

Fig. 2d: Maqueta del subterráneo de las pesas de telar, Cnosos (MH 2588) (Dibujo de Ilse Schoep).

Fig. 3a: Maqueta de Piskokéfalo (MH 9815) (Dibujo a partir de Rutkowski 1981, figs. 8 y 4).

Fig. 3b: Maqueta de Piskokéfalo (MH 9816) (Dibujo a partir de Rutkowski 1981, figs. 9 y 1-2).

Fig. 3c: Maqueta de Piskokéfalo (MH 9817) (Dibujo a partir de Rutkowski 1981, figs. 8 y 5-6).

Fig. 3d: Maqueta de Piskokéfalo (MH 9818) (Dibujo a partir de Rutkowski 1981, figs. 8 y 3).

Fig. 4: Maqueta de la tumba de Kamilari (MH F2632) (Dibujo a partir de M. A. Edey, *Ondergang van de Egeïsche wereld*, 1979, p. 61).

Fig. 5: Maqueta de Monastiraki (MR 7612) (Dibujo a partir de L. Godart, *Le pouvoir de l'écrit*, París 1991, p. 40).

CRONOLOGÍA Y CONTEXTO DE LOS HALLAZGOS

Los contextos de los hallazgos de las maquetas arquitectónicas egeas son diversos, y entre los emplazamientos en los que se han hallado podemos distinguir los centros palatinos, los santuarios y los contextos funerarios. En general, los contextos de los hallazgos proporcionan poca información que ayude a clarificar la función de las maquetas arquitectónicas, ya que en la mayoría de los casos se encuentran en terraplenes u hoyos —es decir, en contextos terciarios. Parece claro, sin embargo, que en cierto modo la ubicación de los hallazgos asocia las maquetas a la élite minoica,

ya que todos los contextos son relativamente suntuosos. Las maquetas cilíndricas de la última época cretense son diferentes, en el sentido de que eran artefactos de culto para uso doméstico (MERSERAU 1991, p. 346).

1. Emplazamientos y centros palaciegos

Las maquetas de Cnosos se hallaron en un terraplén sobre el “subterráneo de las pesas de telar”, una sala situada en el ala occidental del palacio sobre el que se supone que se edificó a principios del período neopalatino, hacia el 1650 a.C. A. Evans fechó los objetos en el período MM IIB, pero Warren y Hankey han presentado recientemente argumentos que recortan la antigüedad del subterráneo, situándolo en el período de la transición entre el minoico medio III y el minoico reciente I. La fecha del terraplén, en cambio, continuará siendo incierta mientras la cronología de Cnosos se esté revisando, pero las construcciones neopalatinas edificadas encima se consideran aquí un *terminus ante quem*.

Las maquetas de Arkhanes y Monastiraki se hallaron en emplazamientos en los que todavía no se ha identificado con certeza ningún palacio, aunque éstos tenían un carácter decididamente palaciego. Durante un sondeo bajo el suelo de una casa de Festos se encontró el fragmento de una maqueta, cuya datación —entre el 2000 y el 1900 a.C.— lo convierte en el fragmento más antiguo que se conserva. Si bien el contexto de la maqueta de Monastiraki no se ha publicado, parece indudable que pertenece al período minoico medio IIB. La maqueta de Arkhanes se encontró en un contexto MM IIIA, en una próspera casa situada unos 180 metros al suroeste de la probable edificación palaciega (en la zona denominada “Tourkogeitonía”). Se dijo que procedía de un taller, pero no hay pruebas concluyentes

que lo demuestren. La última maqueta es la de Menelaion (Esparta, Laconia), hallada en un terraplén de construcción realizado durante la fase heládica reciente IIIA1, cuando se construyó una nueva mansión sobre otra más antigua de la fase heládica reciente IIB.

2. Santuarios

Teniendo en cuenta que las maquetas de Piscocéfalo se hallaron junto a figurillas animales y humanas de terracota, es posible que se trate de exvotos. Pertenecen al período minoico medio II o III, pero no se pueden fechar con precisión hasta que aparezcan más pruebas. En cuanto a la maqueta no publicada del santuario de montaña de Iuktas, se dice que fue descubierta durante un sondeo bajo el suelo de una sala del edificio neopalatino en la terraza III, y que está asociada con cerámicas de los períodos minoico medio IB y IIB.

3. Tumbas

Las maquetas de Kamilari se hallaron en diferentes cámaras aisladas de una tumba que, a causa de las dificultades impuestas por la estratigrafía, no se pueden fechar con más precisión que entre los períodos minoico medio IB y minoico medio IIB. La maqueta de piedra de Melos fue recuperada ilícitamente —aunque se podría establecer que procede de una tumba (robada)— y fechada tras la excavación entre los períodos cicládicos antiguos I y IIIA.

La presencia de maquetas arquitectónicas en el Egeo continúa siendo, por tanto, un fenómeno insólito, sobre todo si lo comparamos con la abundancia de maquetas en Egipto. Su cronología revela que, excepto el ejemplo de Menelaion, todas parecen datar del período protopalatino (finales del minoico medio

IIIA). Por lo que parece, ni una sola maqueta proviene de un contexto claramente neopalatino, lo que puede resultar sorprendente si tenemos en cuenta el elevado número de emplazamientos importantes con rasgos arquitectónicos palaciegos y elementos lujosos. Por otro lado, la mayoría de representaciones arquitectónicas bidimensionales en frescos y glípticos se puede fechar en el período neopalatino, lo que puede sugerir una evolución de las representaciones tridimensionales a las bidimensionales.

MORFOLOGÍA Y FUNCIONES

A diferencia de las “maquetas cilíndricas cretenses” del minoico reciente III, que forman un grupo muy homogéneo, las maquetas arquitectónicas anteriores presentan una gran diversidad y variedad y, probablemente, también reflejan diversas funciones. Sólo las dos maquetas de Melos están hechas con piedra, mientras que todas las demás son de arcilla, combinada en ocasiones con materiales efímeros como cuero y caña (como, por ejemplo, los tejados de las maquetas de Arkhanes y Kamilari). La maqueta de Melos (núm. cat. 56) tiene un plano rectangular y un techo de bóveda, del que no queda constancia alguna en la historia de la arquitectura cicládica. Si bien la segunda maqueta de Melos ha sido identificada como un granero, es muy parecida a una vasija del cicládico antiguo, el *cernos*, y puede que no fuera una maqueta arquitectónica en un sentido estricto.

A pesar de que no hay dos maquetas que compartan las mismas dimensiones o la misma forma, las que se hallaron en Creta presentan unos rasgos comunes referentes a su fabricación con arcilla y al uso de la pintura: rojo-marrón para la madera, blanco para las corni-

sas y los arquivtrabes, rojo y azul alternos para los extremos de las vigas y rojo para realzar los detalles arquitectónicos. La maqueta de Melenaion presenta más diferencias que similitudes con las maquetas minoicas, teniendo en cuenta su diseño estrictamente lineal, el peculiar tipo de puerta y el barroquismo decorativo. Si bien se halló una figurilla con rasgos minoicos en el mismo terraplén que ésta última, en general la maqueta plantea más preguntas que respuestas, ya que no hay ningún precedente en el heládico medio ni en el reciente.

Basándonos en sus características formales, podemos dividir las maquetas minoicas en tres categorías principales: las maquetas a escala, de múltiples salas y completamente elaboradas (Arkhanes); las maquetas en forma de telón de fondo (Monastiraki, Piscocéfalo [núm. cat. 40], el sótano de las pesas de telar en Cnosos) y las maquetas con figuras trabajando (Kamilarí). Si nos fijamos en los lugares donde fueron halladas, vemos que hasta ahora las maquetas con figuras se limitan a las tumbas —aunque no todas las maquetas de tumbas tienen necesariamente figuras (Melos)—, y las maquetas en forma de telón de fondo parece que se sitúan en contextos palaciegos y santuarios. No obstante, los datos sobre el contexto de los hallazgos son demasiado escasos para permitir otras deducciones.

1. Maqueta a escala, de múltiples salas y completamente elaborada (Arkhanes)

La única maqueta que se puede interpretar como una maqueta a escala o maqueta de arquitecto es la maqueta de dos plantas de Arkhanes. Se trata de la única maqueta cuyos complejos rasgos se corresponden con la realidad arquitectónica. La planta comprende un porche de entrada proyectado, un pasillo que

conduce al conjunto de tres salas, con sala principal, antesala y pozo de luz y una sala cuadrada con una columna central, a la que sólo se puede acceder desde la sala principal. La planta superior es, de hecho, una terraza con una pared parapetada con columnas que probablemente sostenía un tejado de material efímero (¿cañas?) y un balcón proyectado al que se accedía por tres escalones. Su interpretación como maqueta de arquitecto se ve reforzada por el hecho de que incluye una serie de detalles que sólo son visibles si nos tomamos la molestia de buscarlos, y que no es posible que tuvieran un carácter meramente decorativo: escaleras, partición entre columnas y puertas, partición entre sala principal y espacio bajo las escaleras, vigas en el techo, etc. La arquitectura de la maqueta de Arkhanes es muy parecida a los esquemas que muestran los importantes complejos arquitectónicos protopalatinos de Malia, sobre todo el distrito Mu, Casa A sur del palacio y la mansión Thita (VAN EFFENTERRE 1980, pp. 163 y 167-174, figs. 233 y 235).

2. Maqueta en forma de telón de fondo

Incluso en la categoría de maquetas en forma de telón de fondo se observa una gran variedad. La característica principal de este tipo de maqueta es que parece que funcione en combinación con una serie de figurillas en miniatura (personas, animales). La maqueta de Monastiraki consta de un espacio de una sola habitación, situado en una subestructura semioval parcialmente conservada (¿planta inferior de alguna especie de montaña con un *témenos*?) coronada por una cornisa y dobles cuernos. La sala está iluminada por tres ventanas y se accede a ella por dos puertas; el tejado es plano y bordeado por cornisas proyectadas. Si bien la maqueta de Monastiraki contiene rasgos arquitectónicos que se pue-

den encontrar en la arquitectura doméstica minoica, es menos compleja y no hay duda de que cumplía una función diferente de la maqueta de Arkhanes (¿culto?).

Se ha sugerido que las maquetas del subterráneo de las pesas de telar de Cnosos no eran originariamente maquetas individuales, como en su actual estado reconstruido, sino que quizá todas formaban parte de una maqueta más grande (MERSERAU 1991, pp. 74-80; SCHOEP 1994, p. 199). Sin duda, MH 2584, 2585, 2586 y 2588 presentan el mismo tipo de arcilla, los mismos motivos y la misma decoración. MH 2585 presenta rastros de haber estado unida originariamente a otro elemento. El “altar” MH 2584 parece que se reconstruyó sobre la base de MH 2585, que a su vez fue reconstruida a partir de MH 2586. Los objetos de terracota que las acompañan son tres columnas sobre una base con palomas posadas (núm. cat. 39), una maqueta de un altar con lados cóncavos, columnas de arcilla de diferentes tamaños, cuernos de consagración y una “silla gestatoria” (EVANS 1902, pp. 24, 28-30 y EVANS 1921, fig. 166), todos ellos elementos que posiblemente fueran *parafernalia* de la gran maqueta arquitectónica original.

Las cuatro maquetas de Piscocéfalo presentan esbozos de paredes, dos de las cuales están coronadas por cuernos de consagración (MH 9825, MH 9817) (núm. cat. 40). Las maquetas presentan diferencias en la arcilla y en la decoración (pintura o incisiones). Según la persona que realizó la excavación se hallaron más fragmentos y, como algunas de las reconstrucciones están basadas en unos pocos trozos de canto originales, su reconstrucción es cuestionable. Las maquetas se han interpretado como imitaciones de paredes o mamparas sagradas construidas alrededor de un altar en un santuario (RUTKOWSKI 1981, p. 24, y

1986, p. 78) o como recintos cerrados con árboles (MERSERAU 1991, p. 216). La interpretación de estas maquetas como representaciones o abstracciones de un lugar sagrado concreto y al mismo tiempo como telón de fondo en miniatura parece más que probable, sobre todo teniendo en cuenta la presencia de pequeñas figurillas humanas y animales en el mismo emplazamiento.

En cuanto a esta categoría de maquetas en forma de telón de fondo, hay tendencia a atribuirles una finalidad ritual, hipótesis reforzada posteriormente por la interpretación del emblema de los cuernos de consagración en todos los ejemplos. Concretamente, la maqueta de Monastiraki recuerda algunas maquetas sirias y, sobre todo, una maqueta de Emar que presenta un tejado parecido (BRETSCHNEIDER 1991, p. 58, fig. 29e). Se dice que la maqueta de Emar refleja la arquitectura doméstica y que se utilizaba para el culto doméstico, durante el cual se ponían las ofrendas en el tejado. Las maquetas del subterráneo de las pesas de telar y algunos fragmentos de Piscocéfalo pertenecían, posiblemente, a una gran maqueta (o más) que servía de telón de fondo para una escena ritual, tal vez parecida a las representaciones de escenas religiosas colocadas delante de un telón de fondo arquitectónico en representaciones glípticas (KRATTENMAKER 1995).

3. Maqueta con figuras trabajando (*Kamilari*)

Las maquetas de arcilla de *Kamilari* presentan una gran similitud con las maquetas de madera egipcias que se ponían en las tumbas y servían para garantizar el bienestar material del difunto en la otra vida (ROIK 1988, 139f). La arquitectura de las maquetas de madera egipcias parece que servía de telón de fondo para las actividades que se llevaban

a cabo, y lo mismo se puede afirmar respecto a los ejemplos de *Kamilari*, ya que la indicación de rasgos arquitectónicos es muy esquemática. La arquitectura se limita a situar la acción, y las maquetas se pueden interpretar como parte del sistema de creencias y del ritual que acompañaba el entierro de los muertos, si bien no se sabe con certeza si las escenas representan ritos funerarios o la vida cotidiana.

¿EXISTE ALGUNA CORRELACIÓN ENTRE LAS MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS Y LA ARQUITECTURA REAL?

Si bien la relación entre la maqueta de *Arkhanes* y la arquitectura real es obvia y es probable que fuera una maqueta de arquitecto, este no es el caso de las otras maquetas. Incluso si todos los rasgos individuales representados por las maquetas encuentran su réplica en la arquitectura minoica, hay que observar que, excepto en el caso de la de *Arkhanes*, ninguna maqueta tiene su reflejo preciso en ningún plano de construcción conservado, y menos en ningún alzado. No cabe duda de que, aunque los elementos de construcción individuales muestren un paralelismo, la combinación de estos elementos en una maqueta daba como resultado una construcción en cierto modo imaginaria. El artesano minoico se proponía representar uno o más tipos de edificación correspondientes a ciertas ideas, construir unos tipos que, en su expresión artística, se compusieran de rasgos arquitectónicos realmente observables.

El análisis de algunos de los rasgos de las maquetas arquitectónicas y una comparación, por un lado con representaciones arquitectónicas bidimensionales, y por otro con restos arquitectónicos primarios, permite establecer

una definición más ajustada del carácter de las maquetas. Las maquetas arquitectónicas encajan bien en una tradición arquitectónica semejante a la de las representaciones bidimensionales, ya que aparecen los mismos elementos: indicación del maestro de obra, ventanas y cornisas proyectadas y motivos ornamentales como tableros y extremos de vigas coloreados. No obstante, un análisis de las representaciones bidimensionales deja claro que la presencia o ausencia de rasgos particulares define la naturaleza de la edificación descrita. Por este motivo, las representaciones bidimensionales parecen poder agruparse en dos categorías: representaciones arquitectónicas simples y complejas. Esta complejidad se puede caracterizar, por ejemplo, por ventanas y puertas con cristales, por la presencia de varias plantas separadas por cornisas proyectadas, o por la indicación detallada del maestro de obras sobre la superficie de la pared (paredes = carácter cerrado). La mayoría de representaciones arquitectónicas simples aparecen situadas lateralmente en escenas donde se representan figuras humanas realizando actividades aparentemente religiosas. Son claramente las acciones de las personas lo que tiene una importancia primordial, mientras que la construcción representada simplemente sitúa la escena (SCHOEP 1992, pp. 25-26; 1994, pp. 205-207). Comparando la arquitectura representada iconográficamente con las maquetas arquitectónicas, es evidente que éstas últimas presentan más similitudes con la arquitectura secular que con los templos, que se representaban sin ventanas (HALLAGER 1985, p. 20). No obstante, el hecho de que sea más probable que las maquetas arquitectónicas pertenezcan a la arquitectura secular y no a la arquitectura sacra no excluye que tuvieran una significación religiosa o participaran en determinados rituales.

CONCLUSIÓN

La producción de maquetas arquitectónicas en la Grecia de la edad de bronce se caracteriza por la discontinuidad: al menos 200 años separan las maquetas de principios de la edad de bronce de las de la época minoica, y hay 200 años más entre las maquetas arquitectónicas minoicas y la de Menelaion, y entre ésta última y la aparición del tipo de maqueta cilíndrico (MERSERAU 1991, p. 314). Esta discontinuidad cronológica va acompañada de diferencias morfológicas: las maquetas minoicas son interactivas, pero las de Melos y Menelaion parece que pertenecen a una tradición diferente. Las maquetas minoicas como grupo son también muy diferentes de las neolíticas que las preceden y de las posteriores maquetas cilíndricas MR IIIC. La gran variedad y diversidad que hay entre las maquetas arquitectónicas egeas de la edad de bronce sugieren distintas interpretaciones de las mismas: quizá como reproducciones a escala (Arkhanes), telones de fondo para actos rituales (Cnosos), objetos votivos (Piscocéfalo) y, finalmente, como elementos de ritos funerarios (Kamilari, Melos).

Bibliografía

J. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend*, Neukirchener Verlag, Neukirchen-Vluyn 1991.

H.W. CALTING, "A Late Bronze Age House-or Sanctuary Model from the Menelaion, Sparta", *Annual of the British School*, 84, 1989, pp. 171-175, lám. 35.

J. COULTON, *Greek Architects at Work*, Londres 1977.

E. HALLAGER, *The Master Impression*, (*Studies in Mediterranean Archaeology* 49), Gotemburgo 1985.

M.S.F. HOOD, *The Arts in Prehistoric Greece*, Nueva York 1978.

A. EVANS, "The Palace of Knossos. Provisional Report for the Excavations for the Year 1902", *Annual of the British School* 8, 1901-1902, pp. 1-124.

—, *The Palace of Minos*, I, Londres, 1921.

K. KRATTENMAKER, "Architecture in Glyptic Scenes: the Minoan Examples", en *Sceaux minoens et mycéniens. IVe symposium international 10-12 septembre 1992, Clermont-Ferrand*, (*Corpus der Minoischen und Mykenischen Siegel*, vol. 5), Berlín 1995, pp. 117-133.

A. LEBESSI, "O oikiskos ton Archanon", en *Archaiologiki Ephimeris*, 1976, pp. 12-43.

D. LEVI, "La tomba a tholos di Kamilari presso a Festos", *Annuario della Scuola Archeologica in Atene*, 39-40, 1961-1962, pp. 7-148.

—, *Festos e la Civiltà Minoica*, I, Roma 1976.

R. MERSERAU, *Prehistoric Architectural Models from the Aegean*, (Ph. D. Bryn Mawr College, 1991).

H. MÜLLER-KARPE, *Vom Anfang Roms (D.A.I. Romische Mitteilungen*, suppl. 5), Heidelberg 1959.

T. NÖRLING, *Altägäische Architekturbilder (Archaeologica Heidelbergensia*, vol. 2), Maguncia 1995.

E. ROIK, *Das Altägyptische Wohnhaus und seine Darstellung im Flachbild*, Frankfurt del Main 1988.

B. RUTKOWSKI, *Frühgriechischen Kultdarstellungen*, (*DAI Athenische Mitteilungen*, suppl. 8), Berlín 1981.

I. SCHOEP, "Feit of fictie? De waarde van religieuze architectuurvoorstellingen in de preheleense iconografie", *Tijdschrift voor Mediterraene Archeologie*, 10, 1992, pp. 17-26.

—, "Home Sweet Home. Some Comments on the so-called House Models from the Prehellenic Aegean", en *Opuscula Atheniensia*, vol. XX, núm. 13, 1994, pp. 189-210.

J. SHAW, "Evidence for the Minoan Tripartite Shrine", *American Journal of Archaeology*, 82, 1978, pp. 429-448.

H. VAN EFFENTERRE, *Les palais de Mallia et la cité minoenne*, I, Roma 1980.

P.M. WARREN y V. HANKEY, *Aegean Bronze Age Chronology*, Bristol 1989.

LAS MAQUETAS ARQUITECTÓNICAS DE LA GRECIA ANTIGUA Y SU RELACIÓN CON LA ARQUITECTURA DE LA ÉPOCA

Thomas G. Schattner

Existe en el hombre un deseo profundo de imitar y reproducir todo cuanto le rodea,¹ lo que le lleva a entablar un diálogo con el objeto que se traduce formalmente en su representación a tamaño distinto del real. Aunque los objetos producidos de este modo dependen de un modelo, bien pueden considerarse como piezas originales, pues guardan alguna diferencia, que puede variar en cada caso. La reducción tiene como consecuencia inmediata que el modelo, que en la realidad es probablemente enorme e inamovible, ahora pueda moverse y transportarse. Y dado que cualquiera puede utilizar el objeto a voluntad, incluso arbitrariamente, el hecho de reducirlo también está vinculado a una cierta apropiación de su esencia.

La particularidad de este tipo de reproducciones se manifiesta con mayor claridad y un marcado carácter diferenciado cuando se comparan con otras reproducciones a una escala determinada, pues el esfuerzo por realizar una copia del original lo más exacta posible se orienta precisamente a evitar diferencias respecto al modelo. El proceso es formalista y marcadamente técnico. La diferencia se manifiesta con la denominación de *original* y *copia*. Es importante aclarar estos términos, ya que de ellos se deriva el concepto de las maquetas de casas. Como maqueta de una casa sólo puede considerarse válida aquella pieza en la que, además de reproducir íntegra y plásticamente la arquitectura, ésta posea un valor propio y no esté supeditada a otra función. Esta versión es-

tricta de la definición es nueva y es posible gracias al gran número de piezas aparecidas en los últimos años que han permitido aumentar considerablemente nuestros conocimientos.² La definición excluye muchas piezas que hasta ahora, debido a que se trata de formas arquitectónicas aisladas, también se consideraban como maquetas de casas:

1) el grupo de las placas de las fachadas minoicas³ (núms. cat. 47 y 48), porque no son tridimensionales;

2) el grupo de las llamadas urnas de cabaña cretenses (núms. cat. 43, 44, 45 y 46), porque no representan edificaciones. Han sido elaboradas a torno y se asemejan a un recipiente, tipo cajita (*Pyxis*), del que derivan.⁴ Algunas tienen en la parte superior un embudo a modo de pitorro (núm. cat. 46), otras tienen asas (núm. cat. 43). Sólo en el cierre, con forma de puerta, podría haber jugado un papel el modelo arquitectónico.

3) el grupo de las maquetas con representaciones de una "mujer en la ventana" (núm. cat. 32), porque en estos casos la construcción que se reproduce no posee un valor propio, sino que está subordinada a este elemento iconográfico, que es el verdadero objetivo de la representación y que, además de aparecer en maquetas,⁵ se encuentra en otro tipo de soportes.

La investigación, que en los últimos tiempos se ha interesado muy especialmente por las

maquetas y más concretamente por las maquetas de casas, coincide en excluir estas piezas del concepto de las maquetas de casas.⁶ El motivo de recogerlas en la exposición, a pesar de todo, se debe al hecho de que los monumentos descubiertos de las diferentes épocas se han conservado de modo tan fragmentario, que a través de estas piezas se puede obtener una visión general. Centraremos nuestra atención en las maquetas de casas griegas, de las que se conocen 53 piezas, fechables desde el período geométrico hasta la época arcaica (aprox. 900 hasta 600 a.C.).⁷ Su distribución actual se muestra en la fig. 1.

Las maquetas de casas griegas aquí expuestas se pueden agrupar tipológicamente según su planta de la siguiente manera:

- a) *Oikoi* (casas) —núms. cat. 52, 53 (de Escilunte) y 54; núm. cat. 50 (de Samos); núm. cat. 59 (de Kavala).
- b) *Oikos* con antas [muros longitudinales] cortas y pilares frontales antepuestos —núm. cat. 58 (de Argos).
- c) Casa-torre —núm. cat. 51 (de Samos).
- d) Casa de ábside con antas cortas y pilares antepuestos —núm. cat. 57 y casa de ábside —núm. cat. 56 (de Melos).
- e) Casa oval —núm. cat. 55 (de Samos).

a) El tipo *oikos* se caracteriza por la planta rectangular sin antas y puerta en el lado estrecho. Es el tipo de casa más frecuente y no sólo en la exposición. La proporción entre la anchura y la profundidad varía; en el caso de la pieza

núm. cat. 59, la profundidad equivale a más del doble de la anchura. Esta planta tan alargada es rara y no se encuentra en ninguna otra maqueta de origen griego, pero sí en aquellas de la Italia meridional. Por ésta y otras características, la maqueta núm. cat. 59 está más emparentada con aquéllas y puede dejarse de momento al margen. La pieza núm. cat. 50 es tipológicamente difícil de clasificar por ser un poco menos ancha que profunda. Tampoco puede incluirse en el grupo (no representado en la exposición) de las casas anchas, ya que éstas son considerablemente más anchas que profundas. Las cubiertas son a dos aguas o planas. Las cubiertas a dos aguas se realizan de distintas maneras. En la maqueta núm. cat. 54 se han colocado “churros de arcilla” a modo de hileras de tejas sobre la superficie de la cubierta, sin distinguir entre tejas cobijas y canales. El perímetro de la cubierta está formado por un cimacio continuo. Las tejas de la cumbrera tienen una sección más peraltada, casi en forma de herradura. Junto con las acróteras, que en forma de disco son típicas de Laconia, podrían aludir a una cubierta específi-

ca de esta zona, es decir, a una cubierta en la que las tejas canales y las cobijas son de sección semicircular. En la pieza núm. cat. 53, las hileras de tejas cobijas aparecen a modo de tira en relieve, una forma que no existe en la arquitectura real. Seguramente se ha de explicar a partir del proceso de construcción de las maquetas: las canales de la cubierta se modelaron con los dedos, realizando surcos a intervalos regulares, sobre la gruesa placa de arcilla de la cubierta. Las tiras que quedaron en medio representan las tejas cobijas. En la cumbrera sencillamente se han continuado las hileras por la otra vertiente. De este modo se prescinde de las tejas de cumbrera. Se trata de la solución técnicamente más sencilla. En la cubierta de la pieza núm. cat. 52 no se han formalizado tejas. Sin embargo, las franjas de color que presentaba en origen, podrían haber insinuado las hileras de tejas. Posiblemente estaban colocadas en las partes sobresalientes de la superficie ligeramente ondulada de la cubierta que de otra manera no tendrían ningún sentido, pues tampoco pueden explicarse a partir de las técnicas de construcción de las maquetas. La hilera de tejas de cumbrera, sobredimensionada y con un perfil de bordes redondeados y superficies convexas, demuestra que las superficies de cubierta se habían imaginado en cualquier caso recubiertas de tejas. Ambas características corresponden a una ejecución poco meticulosa, pues con seguridad aluden a una sección circular. La pendiente de las cubiertas de estas tres maquetas es relativamente suave y oscila entre 18° y 25°, es decir, una inclinación que corresponde a las cubiertas de tejas.

Mientras las paredes de las tres maquetas de arcilla de Escilunte (núms. cat. 52, 53 y 54) son verticales, la maqueta de piedra caliza de Samos (núm. cat. 50) presenta paredes inclinadas, en parte, hacia el exterior y, en parte,

hacia el interior. La inclinación de las paredes hacia el interior ya se incluye en las técnicas de construcción griego-arcaicas. Pero que en una misma casa algunas paredes presenten una inclinación hacia dentro y otras hacia fuera no tiene una justificación constructiva. Quizás las placas de piedra ya ofrecían estas características oblicuas y por motivos desconocidos no se les dio una forma regular. En las maquetas de arcilla las puertas se abren en los muros. Las líneas incisivas de la pieza núm. cat. 54 señalan el marco que rodea la abertura por sus cuatro lados; En la maqueta de piedra (núm. cat. 50) el marco sólo delimita la puerta por tres lados, el dintel es alto. Dos de las tres maquetas de Escilunte (núms. cat. 52 y 54) muestran un rasgo común: bajo la cumbrera de la cubierta se encuentran pequeños agujeros siguiendo un eje. Probablemente servían para colocar unas varillas de las que se suspenderían las maquetas. Es posible que fueran llevadas, por ejemplo, en determinadas procesiones. Si se hubieran transportado en brazos, quizás no habrían sido suficientemente visibles debido a lo reducido de su tamaño.

b) La planta de la maqueta de una casa de Argos (núm. cat. 58) es la de un *oikos* con antas cortas y pilares frontales antepuestos. Las antas cortas constituyen una forma constructiva en la que los testeros de los muros longitudinales sobrepasan ligeramente el muro de la puerta a modo de “anta”. Es preciso diferenciar el anta corta del anta larga—configuradora de un vestíbulo—de las casas con anta. Por ello, las casas con antas cortas se consideran como una variante tipológica de los *oikoi*. En la maqueta de la casa de Argos es interesante la relación entre este tipo de planta con los pilares frontales; el forjado intermedio, situado entre el suelo y la cubierta, se extiende hasta los pilares, de manera que se crea una especie de marquesina descubierta. El perímetro del forjado interme-



fig. 1

Procedencia y número de maquetas griegas de casas, estado actual (dibujo de Thomas G. Schattner).

dio está pintado con anchas franjas verticales que seguramente insinúan el envigado. Por ello cabe imaginar una cubierta construida con cabrios en la que éstos estarían apoyados en la viga principal. Dada la inclinación de la cubierta, 59°, ésta no podría cubrirse con tejas, sino con paja o cañas. La cobertura con estos materiales exige una pendiente pronunciada para que el agua de lluvia se elimine con rapidez. La pintura de las superficies de la cubierta no revela ningún indicio constructivo, es me-

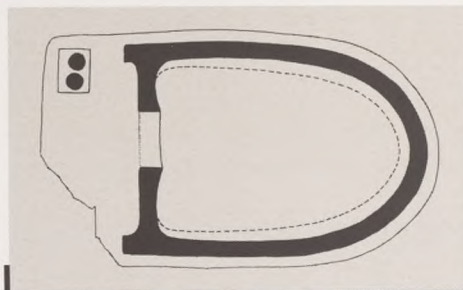


fig. 2

Maqueta de una casa de Perachora (número cat. 57): planta (de: H.G. Payne, *Perachora. The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenea*, 1940, ilustración número 9).

ramente decorativa, lo que permite constatar que se trata de modelos prestados de la pintura sobre vasos. La pintura de las paredes de la maqueta de la casa de Argos insinúa una construcción de entramado de madera y paños de adobe. Los cuatro ángulos de la casa se realzan con anchas líneas verticales delimitadas en la parte superior e inferior por sendas líneas horizontales. También la presencia en los ángulos de pilares cuadrados, de los que unos tornapuntas llevan hasta los hastiales, es típica de las estructuras de madera. Desde los citados ángulos aparecen grupos de líneas verticales, al parecer de carácter decorativo, ya que no están en relación con las ventanas. Éstas, dos a cada lado, son aberturas triangulares, forma que en

la arquitectura real se construye con dos maderas o ladrillos inclinados. Las aplicaciones de arcilla en el suelo del vestíbulo de la maqueta de Argos no son, sin duda, bancos, sino el zócalo de piedra de la casa que aquí sobresale.

c) La presencia del tipo de casa-torre en la época arcaica de la arquitectura griega se atestigua, por primera vez, en la maqueta número cat. 51 de Samos. La característica tipológica de este grupo es la forma de torre de planta aproximadamente cuadrada. La existencia de varios pisos se revela en la superposición de dos puertas. La abertura superior no puede ser una ventana debido a su tamaño y a su marco.

La construcción tradicional de una cubierta plana consta por lo general de tres partes: una inferior de vigas que aguantan el gran peso de la cubierta, otra intermedia de ramas secas que constituye una superficie de apoyo continua muy densa y, por último, una de arcilla que forma el revestimiento exterior del conjunto. Los niveles de ramas secas y de arcilla se unen formando una masa rígida y compacta sobre la que se añade más arcilla. Al aplicar la arcilla se suele dejar una pequeña separación en el perímetro de la cubierta para que cualquier cantidad de agua, por pequeña que sea, no la arrastre. A menudo, ésta se protege adicionalmente, para que no se deslice, con tablas de madera o piedras planas, que al mismo tiempo sobrecargan el nivel de ramas secas. Esta capa suele formar un voladizo por encima de las paredes para protegerlas al máximo de la acción conjunta de lluvia y viento. En Oriente, este sistema de construcción puede observarse tanto en casas modernas, como en las antiguas que se han descubierto. Parece, pues, lógico suponerlo también en las maquetas de casas. La maqueta número cat. 51 difiere de este modelo, pues el nivel inferior de las vigas del forjado presenta forma dentada, una

forma artística que en el interior de la casa también ha de responder a la construcción de un forjado portante.

d) La maqueta número cat. 57 de Perachora—colocada sobre un pedestal, como es usual en las maquetas de arcilla—representa el tipo de casa con ábside, antas cortas y pilares antepuestos. Al igual que en la maqueta número cat. 56 de Melos, destaca la cubierta alta de perímetro curvado, una forma que sólo se conoce en las cubiertas a cuatro aguas. Esta forma, unida a la fuerte pendiente de las vertientes, únicamente puede revestirse con hatillos de paja o cañas que se atan al entramado de madera de la cubierta. Como la longitud de estos hatillos es limitada, la superficie de la cubierta se reviste con hileras de hatillos superpuestos, de manera que el hatillo superior solapa el inferior. Este modo de colocarlos proporciona al perímetro de la cubierta una ligera curvatura convexa, característica de todas las cubiertas revestidas con paja. La maqueta de Perachora (número cat. 57) presenta una particularidad en su estructura: las paredes longitudinales muestran una ligera curvatura (fig. 2). Los muros convexos son una característica frecuente en la arquitectura griega arcaica. Se encuentran tanto en edificios rectangulares como curvos y se relacionan con las técnicas de construcción pre-monumentales con fábrica de pequeñas piedras, ladrillos de adobe, etc., de manera que la maqueta de Perachora también se ha de interpretar de este modo, ya que la forma de la abertura de la puerta lo corrobora. El material empleado para las dos columnas gemelas antepuestas sobre una base rectangular sólo pudo ser la madera, ya que si hubieran sido de piedra no se habrían colocado dos, sino que una aislada habría sido suficiente, dimensionándola adecuadamente. La utilización de diferentes materiales en un mismo edificio,—fábrica de pequeñas piedras o ladrillos de adobe para las paredes y madera

para las columnas— es una característica usual en la arquitectura griega arcaica. La pintura de la maqueta debe considerarse como un reflejo de la creciente tendencia a pintar la arquitectura real de esta época, en la que los meandros son el motivo más utilizado. Estos motivos no deben interpretarse como una representación de ciertos elementos constructivos. De ello se deduce que la pintura de las maquetas de casas reproduce la decoración real de las construcciones. Llama la atención que en las maquetas de casas nunca aparezca una única ventana, sino siempre varias y, aunque de dimensiones reducidas en relación a la superficie de la pared, están situadas a una altura considerable. De lo que se deduce que la función de la ventana en la arquitectura griega arcaica se reducía a iluminación y ventilación; lo que se pudiera ver desde ellas era secundario. De la maqueta de casa de Perachora existe una nueva reconstrucción (fig. 3).

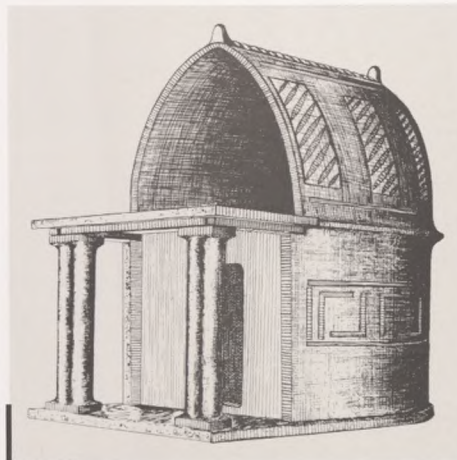
e) Cierra esta visión de conjunto la casa oval de Samos (núm. cat. 55), con una estructura que no es originaria del área griega. En estas maquetas, de las que esta pieza es el ejemplo más característico, es típica la situación de la puerta en la transición de la pared estrecha a la longitudinal. La cubierta es de paja o caña, similar a la de la pieza de Perachora (núm. cat. 57). Es interesante el hueco en forma de pequeño frontón debajo de la cumbrera, evidentemente enmarcado por dos maderas. Su utilización como orificio de salida de humos es clara y presupone la existencia de una estructura abierta en el entramado de la cubierta.

Tras esta breve visión general, ya es posible constatar el valor arquitectónico de las ma-

quetas de casas. De hecho, apenas ninguna forma arquitectónica representada deja de tener una explicación constructiva. Es esta extraordinaria proximidad con la arquitectura real de la época lo que distingue las maquetas de casas griegas de otras y ello es ya patente en los ejemplos de épocas más antiguas, como la maqueta neolítica de Cranón/Tesalia (núm. cat. 42) o la maqueta cicládica de Melos (núm. cat. 56). Por ello, sólo las maquetas de casas proporcionan una idea válida de lo que debió constituir el concepto de espacio en la arquitectura griega arcaica, ya que de ella sólo nos han quedado plantas (o cimientos de ellas) y elementos constructivos aislados. Como trasfondo de la temática de esta exposición, —la relación entre la idea del arquitecto proyectista y su ejecución en la construcción—, surge la cuestión de si las maquetas griegas jugaban algún papel en los proyectos de grandes obras. Esta probabilidad se ve alimentada por una interpretación equívoca del concepto de maqueta, que insinúa el carácter de modelo de las piezas correspondientes. Según el uso actual, el vocablo maqueta hace referencia a un modelo que sigue los planos de una obra

arquitectónica, que se realiza *antes* de construir el edificio para visualizar el proyecto. Las maquetas de casas griegas no pueden equipararse a esta definición de maqueta, que, en último término, es sinónimo de copia exacta a una escala determinada, pues existen una serie de motivos: 1. la generalmente defectuosa calidad de la realización; 2. los detalles técnicos, de los que sería deseable tener una representación clara, no están desarrollados: faltan los detalles de la unión entre vigas, por ejemplo, en las columnas frontales de la maqueta de la casa de Argos (núm. cat. 58); 3. no existen datos detallados sobre forma y estructura; así, en algunos casos, pueden observarse soluciones individualizadas a problemas técnico-constructivos, de tal modo que es difícil establecer el contexto constructivo; 4. nada indica que las maquetas estén a una escala determinada, lo que sería imprescindible para su utilización como modelo de proyecto.

Únicamente en un caso se ha intentado demostrar la unidad de medida, pero la falta de concordancia con una medida conocida como el pie, o una de sus subdivisiones, impide pensar que las medidas de la maqueta se aplicaron a un proyecto real. Por último, cabe destacar que las maquetas de casas muestran, casi sin excepción, tan sólo el aspecto exterior. La construcción interior, es decir, la estructura del edificio sólo puede apreciarse indirectamente. Las maquetas, en su representación del exterior, no van mucho más allá, o muy poco, de aquello que se puede imaginar contemplando la planta. Esto significa que la finalidad de las modernas maquetas de proyectación, —la visualización de una idea constructiva—, no puede aplicarse a las maquetas de casas griegas, ya que éstas sólo reproducen tipos de casas bien conocidos en la Antigüedad. Llegados a este punto hay que mencionar que la arquitectura griega recurre a pocos



Maqueta de una casa de Perachora (núm. cat. 57): reconstrucción (dibujo de Thomas G. Schattner).

fig. 3

tipos de construcciones. De hecho, el repertorio arquitectónico de plantas y estructuras sólo abarca un número reducido de tipos conservados. Estos tipos de construcción experimentan una evolución, excluyendo determinadas formas e incorporando otras nuevas, pero se mantienen en general durante mucho tiempo. Esto se puede entender, por ejemplo, comparando postales de diferentes templos griegos: a primera vista los edificios apenas se diferencian y, a menudo, no es fácil distinguirlos.

El antiguo artesano reproduce en las maquetas de casas la arquitectura existente, da forma al repertorio arquitectónico que tiene ante sus ojos, aquello que ve y conoce. Las maquetas griegas de casas nunca sirven de modelo para edificios en proyecto.

La mayoría de maquetas de casas se han hallado en santuarios, hecho que apoya su función como ofrendas. Por ello se podría suponer que representan templos, es decir, el templo de la divinidad en el santuario. De ser así, todas las maquetas halladas en un mismo santuario deberían presentar formas idénticas al correspondiente templo ya construido. Pero éste no es el caso de las maquetas halladas en los santuarios de Perachora, Samos, Sardes o Escilunte. Existen únicamente dos criterios que permiten diferenciar las maquetas de templos de las de viviendas: templo y vivienda son solamente la forma de la maqueta y sus ejemplares, la arquitectura real. Puesto que las casas-torre sólo están documentadas en un contexto profano, también la maqueta núm. cat. 51 debe tener esa característica. El número de ejemplares en arquitectura es demasiado

reducido para que se puedan extraer conclusiones sobre la función de las maquetas de casas de tipo próstilo (núms. cat. 57 y 58, de Argos). Por el contrario, se han conservado numerosas estructuras de *oikoi* (núms. cat. 50, 52, 53, 54 y 59), tanto de uso profano como sagrado. Todas las maquetas de casas ovales, representadas aquí por la pieza núm. cat. 55, se encontraron en el Heraion de Samos. Por eso es evidente que sólo un edificio sacro del Heraion puede haber servido como modelo, aunque hasta ahora no haya aparecido un edificio con una planta equivalente. En resumen, no puede darse en todos los casos una respuesta unívoca a la pregunta de si los modelos de casas representan templos o viviendas.

1. Acerca de la historia de las maquetas arquitectónicas, véase: W. OECHSLIN, *Das Architektur-Modell: Instrument zwischen Theorie und Praxis*, Gebr. Mann Verlag, Berlín 1996.

2. T.G. SCHATTNER, "Griechische Hausmodelle. Untersuchungen zur frühgriechischen Architektur", *AM*, supl.15, Gebr. Mann Verlag, Berlín 1990, pp.14-17. Acerca de la arquitectura construida en esta época, sigue siendo fundamental la obra de H. DRERUP, *Griechische Baukunst in geometrischer Zeit*, *Archeologia Homerica II*, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga 1969. Nuevas monografías sobre el tema: K. FAGERSTRÖM, *Greek Iron Age Architecture Developments Through Changing Times*, Paul Aströms Förlag, Goteborg 1988; F. LANG, *Archaische Siedlungen in Griechenland*, Akademie-Verlag, Berlín 1996.

3. Últimamente tratado por I. SCHOEP, "'Home Sweet Home'. Some Comments on the so-called House Models from the Prehellenic Aegean", en: *Skrifter Utgivna av Svenska Institutet i Athen*, núm. 4, XLIII. Acta Instituti

Atheniensis Regni Sueciae, Series en núm. 4, XLIII. *Opuscula Atheniensia* 20, Estocolmo 1994, pp. 189-210.

4. SCHATTNER, *op. cit.*, nota 15. Véase también: R. MERSEREAU, "Cretan Cylindrical Models", en: *American Journal of Archeology*, núm. 97, Boston 1993, pp. 1-47, especialmente p. 6 y ss.

5. SCHATTNER, *op. cit.*, nota 16. Sobre las representaciones de una "mujer en la ventana", véase: W. FAUTH, "Aphrodite Parakypsa. Untersuchungen zum Erscheinungsbild der vorderasiatischen Dea Prospiciens", en: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse Jahrgang 1966*, Maguncia 1967, núm. 6, p. 355 y s. Recopilación de las maquetas de casas del Próximo Oriente: J. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend*, Verlag Butzon & Bercker Kevelaer, Neukirchener - Vluyn 1991.

6. Véase notas 2-4.

7. SCHATTNER, *op. cit.*, pp. 21 y ss. núm. 1 hasta 52. Hay otros fragmentos inéditos de maquetas de casas de Tera; *ibidem*, p. 204, nota 443. Procedente de las antiguas excavaciones de Dawkins en el recinto sagrado de Artemisa Ortía en Esparta, R.W.V. CATLING ha publicado ahora la maqueta 53 en: *The Annual of the British School at Athens*, núm. 90, Londres 1995, p. 317 y ss. No es seguro que la pieza publicada por Catling en el volumen anterior de esta revista -núm. 89, 1994, p. 274 y ss.- corresponda a una maqueta de casa. Si bien el tamaño, el grosor de las paredes y los acabados permitirían identificarla como tal, no ocurre lo mismo con las pinturas. Si se tratara de una maqueta de una casa, se representaría de modo más consecuente la construcción. Las series de líneas no pueden considerarse triglifos ya que deberían estar situadas en los ángulos, tal como apunta Catling. También ha de excluirse un friso irregular de triglifos (sobre esta forma, véase SCHATTNER, *op. cit.*, p. 176 y nota 331).

8. *Ibidem*, p. 14 y nota 12. Las maquetas de casas de Medma en Reggio Calabria (núm. cat. 60) se pueden comparar con núm. cat. 59 de Kavala, véase *ibidem*, p. 175, nota 323. P. DANNER ha publicado recientemente algunas maquetas de la Italia meridional en: *Rivista di Archeologia*, núm. 16, Giorgio Bretschneider Editore, Roma 1992, p. 36 y ss.

SEMEJANZAS ARQUITECTÓNICAS MAQUETAS Y PLANOS EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Lothar Haselberger

Crear una imagen, un parecido de cualquier objeto, significa producir y establecer una relación con aquel objeto, una conexión entre el agente causante y el producto resultante, entre creador y creación. Así, según el *Génesis* (1:26), Dios dijo: “Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza”, como acto final y culminante de la creación del universo. Esto, asimismo, origina una correspondencia axiomática: el mundo visible puede ser explicado como una consecuencia de aquel acto primigenio y, a la inversa, puede servir de “razón” para la existencia de un ser superior invisible, modelado a imagen del hombre, si se nos permite remedar la metáfora bíblica. La postulada relación metafísica entre dios y hombre se expresa en función de la semejanza.

Según otra explicación del mundo, históricamente más tangible y cuyo autor es Platón (427-347 a.C.), los objetos visibles que nos rodean tienen unas copias perfectas pero invisibles en el reino de las *idéai*. Toda entidad que nos sea empíricamente accesible, de hecho, no es más que una imitación, una copia del original que existe en aquel mundo espiritual y divino.¹ La mejor forma posible, la forma “ideal” de una mesa, por ejemplo, deriva de aquí, y como aproximación más o menos lograda a la *idéa* de una mesa, testimonia su existencia ideal más allá de la forma perceptible. En la medida en que una reproducción pueda corresponder con el original, una y otra forma y están conectadas entre sí por el hecho de ser semejantes.

Tanto si es visible como si es un postulado teórico, el simple hecho de *parecerse* representa una conexión: documenta la interdependencia y da fe de una similitud que va más allá del nivel visible, hasta el grado de un comportamiento análogo entre las dos formas. Causa y consecuencia pueden, por lo tanto, establecer una relación recíproca y hacerse intercambiables. Ser semejantes implica *actuar de manera semejante*, un punto de vista explotado en todo tipo de prácticas mágicas análogas. Si utilizamos –y actuamos a través de– una semejanza de alguien o de algún objeto, podemos entonces influir en una a través de la otra, aprehender el original mediante aquello que se le *parece* o pretendemos que se le *parezca*, mediante aquello que es un simulacro.

En el caso de una pareja de estatuillas de cera egipcias del siglo V (fig. 1)² fundidas en un abrazo erótico –el hombre de color marrón oscuro y la mujer de un color más claro y menor estatura–, el efecto cautivador reside en el poder de esta analogía, tal como ilustra el texto del papiro que envuelve las figuras, conjurando los demonios de la muerte. Del mismo modo que estas dos figuras se abrazan amorosamente, un tal Teón desea poder estar con una tal Eufemia, de quien está desesperadamente enamorado: “Demonios, obligad a Eufemia a amarme [...] ahora mismo, ahora mismo, enseguida, enseguida.”³ Otros sortilegios de este tipo utilizan un procedimiento que al parecer estaba más extendido: el de pinchar

una estatuilla para expresar y transferir precisamente los deseos del remitente.⁴

Por remoto que pueda parecer este tipo de realidad ilusoria en nuestra época ilustrada, después de la invención de la fotografía, alrededor de 1840,⁵ la tecnología no sólo nos ha proporcionado unos medios cada vez más poderosos y ha acortado espectacularmente la distancia entre el mundo imaginado y el mundo *real*. La *realidad virtual* está adquiriendo cada vez más importancia frente al mundo tangible, de modo impensable hasta hace poco, ya sea en el diseño incisivo de los automóviles, en el que la forma está directamente vinculada a la configuración mecánica del producto,⁶ o en películas animadas digitalmente, incluyendo también la reconstrucción a partir de ruinas. En Los Ángeles se encuentra, desde el 8 de agosto de 1995, una Pompeya intacta en realidad virtual: “La producción simula la vibración cultural de la Pompeya anterior a la erupción del Vesubio, en el año 79 d.C. La avanzada tecnología de la imagen de Silicon Graphics transporta al público a un ‘universo virtual’ interactivo y de inmersión total. Los participantes, equipados con un casco interconectado y un control manual de navegación, entran en un entorno tridimensional donde chapotean entre charcos y oyen el eco de sus propios pasos sobre las losas. Los ‘visitantes’ pueden escuchar a los habitantes de Pompeya conversar en latín, o en inglés si se acercan más. Una vez dentro, todo rastro de su mundo real y físico desaparece: la

tecnología los ha transformado en pompeyanos del año 79 d.C.”⁷

Pero, desde un punto de vista ligeramente distanciado, las cosas no han cambiado tanto. La realidad virtual no hace más que dar un giro nuevo e igualmente mágico a los más antiguos sueños humanos de modelar la realidad —e incluso de sustituirla mediante una semejanza—, al deseo de intervenir sobre el mundo objetivo a través de imágenes. Resultado de imaginaciones precedentes y al mismo tiempo anticipaciones de una realidad imaginada, tanto los productos como las herramientas son intermediarios expresivos entre el mundo mental y el mundo físico.

Los planos y las maquetas arquitectónicas son intermediarios de este tipo. Esta excepcional recopilación de piezas de la mayor parte de la Antigüedad lo muestra ante nuestros ojos. Más allá de su calidad artística y de unas pautas de representación arquetípicas de una gran legibilidad, la fascinación que ejercen estas maquetas y estos planos reside en su poder imaginativo como expresiones vívidamente presentes y evocadoras del pensamiento y de la realidad de un pasado lejano. Tanto para los expertos como para un público más amplio, hablan con una extraordinaria inmediatez.

Las maquetas y los planos no se limitan a la composición arquitectónica: su significado primario y completo es mucho más amplio. Son, de hecho, *semejanzas*, destinadas a expresar, a representar cualquier estado imaginado de la realidad de un objeto arquitectónico, ya sea éste un proyecto, un objeto ya existente —o imaginado de una manera realista—, o un elemento aislado de una composición. Puede ser representado de forma detallada o bien de manera más simbólica, trascendiendo

aquello que se ve a simple vista. Su finalidad puede ser también muy diversa: desde una ofrenda votiva hasta un juguete; es decir, oscila entre la espiritualidad y las raíces físicas de la existencia humana. Y, como es natural, la actividad humana que configura el mundo a gran escala a partir de imágenes preconcebidas —es decir, la composición arquitectónica en sus aspectos artísticos, técnicos y políticos— ocupa un lugar destacado en este contexto más amplio.

Ha salido a la luz todo un espectro de maquetas y planos arquitectónicos de la Antigüedad clásica, es decir, de las antiguas culturas griega, etrusca y romana. En su forma tridimensional, abarca desde los edificios en miniatura hasta el prototipo a escala real de un elemento arquitectónico; en forma bidimensional, va desde planos de gran formato hasta dibujos a pequeña escala. Temáticamente, incluye representaciones de templos, casas, graneros, edificios de varias plantas, casas-fuente y baños, así como elementos aislados como columnas, capiteles, entablamentos, arcos o frontones. Comprenden desde el diseño minúsculo de sutilezas arquitectónicas hasta la planta de toda una metrópolis.

La investigación de estas piezas se ha llevado a cabo de una forma extremadamente desequilibrada. Mientras fragmentos de la *Forma Urbis* (núms. cat. 91 y 92), la planta monumental de la Roma imperial, se estudian intensivamente desde el Renacimiento —la primera publicación apareció en 1673—,⁸ los planos de construcciones de la Antigüedad clásica, sobre todo por falta de pruebas, no comenzaron a ser estudiados hasta mediados del siglo XX. La primera prueba de su existencia en la antigua Grecia no apareció hasta 1979, en las paredes del templo de Dídima, desenterrada unos ochenta años antes y



fig. 1

La analogía anticipa la realidad: una pareja de figuras de cera (altura 7 cm) en abrazo erótico, acompañadas de un texto mágico sobre papiro. Egipto, siglo V (de: Dierk Wortmann, “Neue magische Texte”, *Bonner Jahrbücher*, núm. 168, 1968, p. 87, fig. 9).

cubierta con más de 200 m² de incisiones con esbozos de trabajo para la construcción del edificio.⁹ Y, mientras el corpus de maquetas arquitectónicas se ha ido incrementando regularmente desde finales del siglo XIX, con las maquetas de Perachora y Argos

como ejemplos más famosos (núms. cat. 57 y 58) —además de con el estudio pionero de Otto Benndorf, en 1902, sobre las maquetas clásicas¹⁰ y, recientemente, a través de la obra de Thomas Schattner sobre maquetas de casas griegas—,¹¹ es cada vez más evidente que casi no hay ninguna maqueta clásica que sea un *proyecto de construcción*. Hasta ahora sólo se conoce una muestra fiable, la maqueta de la Roma imperial de Niha, cerca de Baalbek (núm. cat. 80);¹² y, entre todos los objetos presentados en esta exposición, solamente la maqueta del templo de Ostia (núm. cat. 79) es candidata a ser un proyecto arquitectónico.¹³ Y, por extraordinario que parezca, hasta ahora no había merecido ninguna atención. También son muy escasos los dibujos a pequeña escala de la Antigüedad clásica. El único dibujo griego que se conoce hasta ahora fue descubierto a principios de los años ochenta en Priene por Wolf Koenigs (fig. 2).¹⁴ Y el otro único ejemplo, un dibujo de la Roma imperial hallado en Pola y publicado en 1915 (fig. 3),¹⁵ ha sido literalmente ignorado desde entonces.

Recientes congresos internacionales celebrados en Berlín (1983) y Estrasburgo (1984)¹⁶ han abierto un amplio debate sobre la planificación arquitectónica en la Antigüedad clásica, y han abierto una línea de investigación calificada de “vivaz, inquieta y todavía no agotada”.¹⁷ La polémica se ha centrado especialmente en el papel de la planificación a pequeña escala en el proceso de diseño y construcción.¹⁸ En esta exposición, el discurso queda apropiadamente enfatizado por la complejidad de las maquetas arquitectónicas —representaciones arquitectónicas tridimensionales, la mayoría a escala reducida— y por la atención concreta puesta en su relación con proyectos de construcción y otros sistemas de planificación.

De todo ello se desprende un amplio espectro en cuanto a los planos y maquetas de la Antigüedad clásica se refiere, que va desde las funciones metafóricas hasta los usos en la construcción. El material se agrupa por lo menos en cuatro categorías,¹⁹ que se pueden ilustrar con unos cuantos ejemplos.

Las *ofrendas* —tanto de tipo votivo como de tipo funerario, en forma de urnas cinerarias o de sarcófagos— forman el corpus más rico, y cronológicamente más amplio, de documentos arqueológicos relevantes, a gran distancia de cualquier otro, y han sido documentadas, tanto en Grecia como en la Italia central, desde los períodos de formación de las nuevas culturas que señalan el inicio de la edad del hierro.

Las maquetas de casas o de templos del santuario de Hera, en Perachora (núm. cat. 57), datan de finales del siglo IX y del siglo VIII a.C., y la maqueta *oikos* del Heraion de Argos data de principios del siglo VII a.C. (núm. cat. 58). Del Heraion de Samos proviene la mayor concentración de hallazgos: un total de 34 casas, que datan desde el siglo VIII hasta principios del siglo VI a.C., y entre las que se encuentran planos ovales, absidiales y de planta cuadrada, tejados planos y a dos aguas y una torre de dos plantas. Contrariamente a la idea de las maquetas como objetos de planificación, Schattner ha identificado de forma concluyente estas y otras “maquetas de casas” de la Grecia primitiva como objetos votivos, basándose en el hecho de que fueron halladas en santuarios o cerca de templos, tesoros y altares, así como en la ausencia de detalle que presentan y en la poca precisión de escala a la que están construidas. Muchas de estas casas votivas se relacionan con Hera, la protectora del hogar y de la familia.²⁰

Sin duda hay un contexto y un propósito funerarios en el caso de las maquetas de graneros en forma de hucha producidas en Ática, con aberturas de entrada cerca de la parte superior y, en algunos casos, con escaleras de mano para acceder a ellas. Estas maquetas, indicativas de la opulencia y el estatus político de los difuntos cuyas tumbas acompañaban, están documentadas desde el siglo IX hasta el siglo VI a.C.²¹ En la Italia central aparece un gran número de urnas cinerarias en forma de cabañas (núms. cat. 65, 66, 67 y 68) y de casas a partir del período villanoviense, desde el año 1000 a.C.²² En los últimos siglos etruscos (es decir, durante los siglos helenísticos), se pueden hallar urnas en forma de casas bastante lujosas y palaciegas, como es el caso de la urna de Chiusi que se halla en el Museo de Florencia (núm. cat. 69). El orden arquitectónico plenamente desarrollado de un templo, representado hasta en los detalles de las tejas del tejado y de los canalones de desagüe, sirve de modelo para la urna funeraria de Publius Volumnius de Perusa, de la era augustal; y otras urnas de la Italia central de los dos

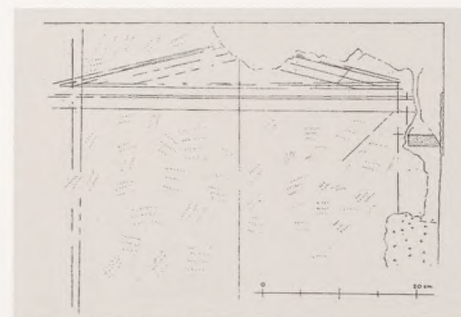


fig. 2

Templo de Atenea, Priene (Turquía): plano a pequeña escala, probablemente para la construcción del frontón o del tejado del templo. Líneas grabadas sobre piedra. Siglo IV a.C. (de: Wolf Koenigs, “Der Athenatempel von Priene”, *Istanbuler Mitteilungen*, núm. 33, 1983, p. 176, fig. 1).

primeros siglos imperiales también remiten sistemáticamente a la arquitectura sacra.²³

Los sarcófagos reproducen con mucha frecuencia y detalle las columnas y frontones de la arquitectura de los templos, y van desde los ejemplos del siglo VI a.C. de sarcófagos de mármol de Samos²⁴ y los ejemplos etruscos más tardíos, hasta un numeroso grupo del período del Imperio romano, cuyas muestras más impresionantes son los “sarcófagos con columnas” de Dokimeion, en Asia Menor, y los de madera del norte del Mar Negro.²⁵ Una miniatura arquitectónica incomparable es el Sarcófago de las Mujeres de Luto, procedente de la Sidón real y fechado aproximadamente en el 370 a.C.²⁶ Esculpido con un gran esmero y un realismo extremo, sus formas arquitectónicas, y por supuesto la presencia de figuras humanas entre las columnas, reflejan con gran verismo la emancipación histórica del orden jónico —con su peculiar ausencia de frisos—, tal como evolucionó durante el período comprendido entre el Pórtico de las Doncellas, anexo a finales del siglo V a.C., y el templo de Atenea, en Priene, iniciado a finales del siglo IV a.C.

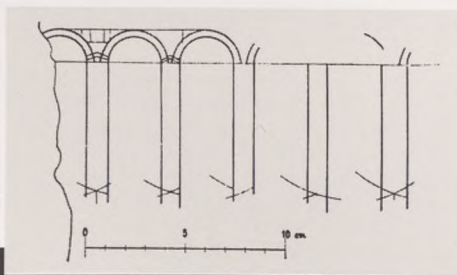


fig. 3

Anfiteatro, Pola (Croacia): plano a pequeña escala de las arcadas. Líneas grabadas sobre piedra. Probablemente del siglo I (de: Anton Gnirs, *Pola. Ein Führer durch die antiken Baudenkmäler und Sammlungen*, Hölder, Viena 1915, p. 37, fig. 17 [sección]).

Una serie de templete de plomo en miniatura delicadamente trabajados, que en su tiempo se destinaban a la venta, fueron hallados hace poco en el cargamento de un barco mercante naufragado en el período augusteo. Equipados con una anilla de suspensión central, estos templete peripterales tienen puertas de batientes móviles y estatuas de divinidades en la *cella*, y parece que eran objetos de devoción para uso privado.²⁷

En las tumbas de la Mirina helenística, fueron desenterradas diversas columnas y pilares de terracota en miniatura.²⁸ Ornamentadas con flautas, protuberancias uniformes y márgenes trabajados, captan eficazmente el aspecto general de sus réplicas a gran escala, aunque difícilmente pueden servir de base fiable para su construcción, hecho que las piezas de Mirina comparten con las miniaturas comparables de Egina, halladas en un conjunto de construcción y comentadas más adelante.

Otras referencias metafóricas a la arquitectura, no relacionadas primariamente con finalidades religiosas o funerarias aparecen, por ejemplo, en la hucha de terracota conocida desde los últimos tiempos de la Priene helenística. Con una forma muy apropiada para servir de templo del tesoro y un orden arquitectónico completo en la parte frontal, presenta una ancha ranura para las monedas en el frontón.²⁹ Una hucha similar, no reconocida como tal, ha sido publicada entre los hallazgos de Mirina.³⁰

Los tratados de Herón de Alejandría nos dan una idea detallada de las “maquetas de demostración” mecánicas, ingeniería de alta tecnología alejandrina que eran presentadas ante un público sofisticado en la corte de Ptolomeo (fig.4).³¹ Estas obras de arte, de una gran vistosidad, utilizan a menudo formas arquitectónicas como marco realista para incrementar

los efectos sorprendentes de los mecanismos escondidos en su interior.

En la Renania romana se ha hallado una torre de juego para tirar los dados que data de los últimos tiempos de la edad antigua, con rastros de un tejado o almena y con unas escaleras anchas y flanqueadas por delfines en la parte inferior. Otra torre parecida, también de la misma época, procede de una tumba de Nubia.³² En cuanto a los juguetes, gracias al pasaje 879 de *Las nubes* de Aristófanes, sabemos que hacer casas de arcilla, igual que tallar embarcaciones y construir carros, era un pasatiempo habitual de los niños.³³

La documentación de estructuras ya existentes con finalidades prácticas, legales o eruditas, está surgiendo como otro grupo diferenciado. Ernst-Ludwig Schwandner ha identificado recientemente el alzado a escala real de un arquitrabe primitivo en los muros del Teatro Templo de Pérgamo, un edificio helenístico cuya parte frontal fue renovada durante el siglo II d.C. El dibujo sirvió de base para detallar el nuevo arquitrabe;³⁴ el maestro de obras romano realizó un medido dibujo de las partes antiguas más importantes del edificio antes de realizar su propio diseño.

Por razones organizativas y legales, se proyectó un conducto de agua potable en el plano de mármol del Aventino, en Roma, indicando los emplazamientos y los períodos de tiempos exactos en que se autorizaba el consumo de agua.³⁵ Y, seguramente para clarificar un contrato legal, el plano de papiro del siglo II hallado en Oxyrynchus (Egipto) muestra una planta, etiquetada y de factura profesional, de una modesta casa particular.³⁶

También se incluyen aquí ilustraciones de antiguos tratados técnicos que reproducen cons-

trucciones concretas, aparejos, inventos y proyectos que, según describe el texto adjunto, fueron realizados y puestos a prueba con éxito.³⁷ Estas ilustraciones documentan avances técnicos y científicos en vistas oblicuas, planos, alzados o una combinación de las tres cosas, y se corresponden explícitamente con una reivindicación de autoría, constituyendo así una especie de patente para el erudito que los inventó o mejoró, y garantizando la posteridad para su nombre y su obra.

En el otro extremo del espectro de posibilidades sugerido aquí encontramos dibujos y maquetas para *planificación y proyectos de construcción*. En cuanto a número ocupan el segundo lugar, después de las ofrendas, y constituyen un grupo que va creciendo rápidamente aunque de forma desigual. La existencia de sólo dos dibujos de planificación a pequeña escala conocidos hasta ahora (figs. 2 y 3), puede no ser un indicativo auténtico de su frecuencia en la Antigüedad.³⁸ De hecho, hasta 1979 no se descubrió ni una sola muestra de “anteproyectos” a gran escala de la época griega. Desde entonces, sólo la cantidad de dibujos de trabajo helenísticos hallados en Dídima supera el muestrario bastante amplio y constantemente creciente del período imperial romano, la mayor parte del cual se halló en los templos de Baalbek y Bziba (cerca de Baalbek) y en la zona de trabajo de delante del mausoleo de Augusto en Roma.³⁹ Mientras que en la zona griega, a partir del siglo VII a.C., encontramos incisiones de plantas como base de método de trabajo —coincidiendo claramente con los inicios de la arquitectura monumental clásica—, los dibujos de alzado a pequeña o gran escala no han sido fechados, de momento, hasta finales del siglo IV a.C. (Priene) y en el siglo III a.C. (Dídima). Continúa debatiéndose si este tipo de dibujos se utilizaban —y en qué medida— antes del siglo IV a.C., sobre todo en

cuanto a los monumentos de la Acrópolis de Atenas y al diseño de ciertos refinamientos arquitectónicos como la curvatura.⁴⁰

Ya hemos señalado la extrema escasez de muestras de maquetas de planificación a pequeña escala. Por ahora, sólo la maqueta romana imperial de ordenación del interior del templo de Niha, cerca de Baalbek, puede ser considerada como tal (núm. cat. 80);⁴¹ e incluso ésta no resiste una comparación rigurosa con la construcción real, que está identificada y afortunadamente bien conservada. No se ha aclarado todavía el papel de los elementos arquitectónicos en miniatura hallados en Egina entre capas de escombros y cascotes, resultado de sistemas de construcción arcaicos. Pintadas parcialmente con colores vivos, son maquetas esculpidas sin demasiado esmero y probablemente no debían ser más que inconcretas “maquetas de discusión” para futuras planificaciones, suponiendo que su finalidad fuera ésta, y no la de servir de pasatiempo profesional o de objetos votivos.⁴² En cambio, como se indica en informes de construcción, parece que el uso de maquetas a escala real para diseñar elementos arquitectónicos era un procedimiento habitual en la construcción monumental de la Grecia clásica.⁴³ Y por muy buenas razones, el “capitel sobrante” de mármol de la *tolos* de Policleto el Joven, en Epidauro (siglo IV a.C.), ha sido descrito como el prototipo experimental de los capiteles corintios del edificio, su *parádeigma* de dimensiones reales.⁴⁴ Fue hallado allí cerca, enterrado con mucho cuidado, y presenta, además de algunas superficies inacabadas, diferentes soluciones en el diseño de las hojas y una técnica extremadamente audaz para cincelar los zarcillos (fig. 5).

Estos grupos de planos y maquetas no presentan unos aspectos bien definidos, ni individual

ni colectivamente. Por ejemplo: la representación en miniatura de temples, edículos, estelas de tumbas arquitectónicas, altares o lararios, con motivos en relieve tan diversos como el frontón de olivo de la Acrópolis de Atenas y los relieves históricos romanos,⁴⁵

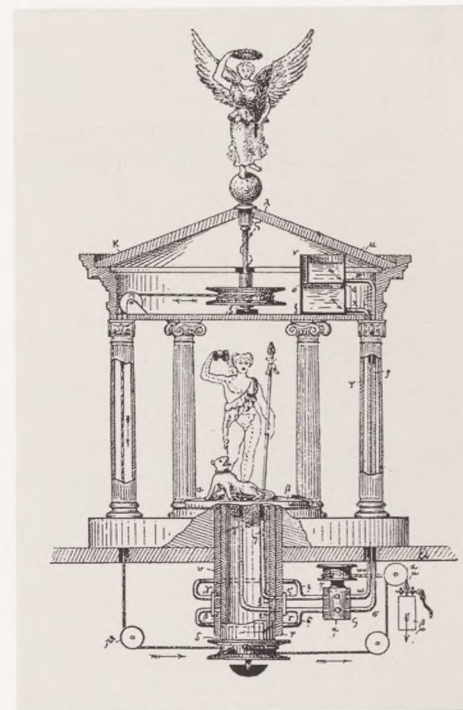


fig. 4

Herón de Alejandría: maqueta mecánica, tal como se describe en su tratado sobre obras neumáticas y automáticas. Reconstrucción moderna. (de: Wilhelm Schmidt [ed.], *Heron von Alexandria, I. Druckwerke und Automaten-theater*, Teubner, Leipzig 1899 [reimpresión 1976], p. 387, fig. 94 a).

¿debería ser incluida en la categoría de “maqueta arquitectónica”? Un “plano dibujado” para una pintura arquitectónica del segundo estilo,⁴⁶ ¿constituye ya un plano arquitectóni-

co? Todas ellas, sin duda, son cuestiones que todavía están por definir. La arquitectura miniaturista en relieve puede ser perfectamente –y a veces lo es– incluida,⁴⁷ ya que técnicamente se halla a medio camino entre los planos dibujados y las maquetas tridimensionales, aunque, estrictamente hablando, no se ajusta a la definición convencional de ninguna de las dos cosas. Sin embargo, muchas de las urnas y sarcófagos arquitectónicos se concibieron más como secuencias de relieves bidimensionales que como edificios en tres dimensiones. Además, mientras el término “maqueta” se suele a asociar con la versión reducida de un objeto, a diferencia de la representación a escala real, no hay duda de que no se puede restringir únicamente a eso. ¿Hasta qué punto, pues, un prototipo a escala real como el capitel de Epidauro es distinguible de los objetos a los que sirvió de maqueta? ¿De qué modos posibles se puede considerar que un edificio “real” es el paradigma y la maqueta a escala real de posteriores diseños de edificios, un aspecto decisivo en el estricto y especializado lenguaje tipológico de la arquitectura clásica?⁴⁸

Entre los mismos grupos individuales hay todo tipo de matices de transición y ello, juntamente con sus características comunes y sus diversas finalidades, hace imposible cualquier intento de definición precisa y categórica. Por lo tanto, ¿tenemos que considerar el plano “itinerante” de mármol de una voluta jónica del Museo Universitario de Berna, encontra-

do en el África septentrional romana pero probablemente importado de Grecia,⁴⁹ como un documento para la transmisión de un diseño ya ejecutado con éxito, o bien una simple instrucción de trabajo *ad hoc* sobre un bloque de mármol? Ambas interpretaciones parecen relacionadas. La *Forma Urbis* (núms. cat. 91 y 92), claramente basada en planos de planta y a escala catastral, ¿es sólo una grandiosa documentación general de Roma? La misma evidencia técnica sugiere otra cosa. La presencia de cambios deliberados de escala, destinados a presentar los palacios imperiales a una escala claramente –pero aún “fidedignamente”– más grande, observada por Christian Huelsen en 1911⁵⁰ pero apenas tenida en cuenta desde entonces, revela que lo que motivó este monumento fue más una intención metafórica de ostentación política que la documentación técnica.

La placa del *titulus* del sepulcro de Claudia Peloris, en el Museo de Perusa, da una gran importancia a los planos de planta del monumento, incluso en detrimento de la inscripción. Presenta un tipo de “esbozo arquitectó-

nico con mediciones” y utiliza documentación arquitectónica para realzar las virtudes religiosas y sociales de la familia: *pietas* por parte de los herederos⁵¹ y *providentia* por parte del testador. Es manifiesto el carácter esencialmente metafórico del dibujo técnico. A la inversa, y a pesar de su significado metafórico, las formas arquitectónicas de los objetos votivos y funerarios representan conceptos y detalles de la arquitectura real con gran fiabilidad, como se puede constatar siempre que se estudian pruebas comparativas.⁵² La intención de este tipo de “maqueta arquitectónica” no es, naturalmente, la de ofrecer una base para que los clientes y los profesionales puedan tomar decisiones, sino más bien la de vincular el objeto efectivamente con su copia “real” para captar su esencia, su *idéa*. Es esta característica la que origina la tan debatida fidelidad en el aspecto de las maquetas construidas con finalidades votivas y las que forman parte de un proyecto de construcción.

En última instancia, *cualquier* objeto de apreciación, independientemente de su finalidad original, podía convertirse en una ofrenda votiva si era declarado y presentado formalmente como tal, y se ponía al servicio de la ambición política exhibiéndolo públicamente. Según la famosa inscripción helenística de Priene, un tal Hermógenes (quizá el célebre arquitecto helenístico) hizo público su documento de planificación de un templo y lo presentó como una dedicación monumental, proclamando con orgullo que “también lo había ejecutado él mismo”.⁵³

Se han cubierto ya todas las posibilidades del espectro que comprende varias líneas de intenciones concretas y mutuamente inclusivas, subyacentes a los fenómenos múltiples de los planos y maquetas arquitectónicas cuyo rasgo común es la *semejanza* de una realidad archi-

Tholos de Policleto el Joven, Epidauro (Grecia): protipo de mármol a escala real de los capiteles corintios, siglo IV a.C. (de: Alphonse Defrasse y Henri Lechat. *Epidaure*, Imprimeries Réunies, París 1895, p. 115, fig. 1).



fig. 5

tectónica —ya sea tangiblemente real o imaginada de modo realista— con una *imagen* bidimensional o tridimensional de aquella realidad: es la *creación de un objeto que ocupa visiblemente el lugar de otra existencia arquitectónica*. Este punto de vista reduce significativamente lo que podría parecer un abismo infranqueable entre el dibujo para la construcción de una éntasis y una urna cineraria en forma de casa palaciega o entre el prototipo de mármol de un capitel corintio y una cabaña votiva de arcilla. Las diferencias que presentan son graduales, aunque no críticas, y comparten las mismas cualidades esenciales.

Un pasaje de Vitruvio (1.2.2), citado a menudo pero no analizado en su implicación concreta, resulta muy ilustrativo respecto al punto de vista de la Antigüedad y al argumento expuesto aquí. Entre los principios directrices de la arquitectura paradigmática, Vitruvio enumera la *dispositio*, la composición y apariencia apropiadas de una obra, y añade: “Species dispositionis, quae graece dicuntur idéai, sunt hae: ichnographia, orthographia, scaenographia [Los tipos de *dispositio*, que en griego se denominan *idéai*, son éstos: planta, alzado y perspectiva.]”⁵⁴ Estos tres criterios arquitectónicos son explicados por Vitruvio a continuación y si, de acuerdo con Philippe Fleury y otros comentaristas recientes, adoptamos la expresión *modice*, que él utiliza para definir el plano y el alzado, en el sentido de “construir a escala”, entonces el tipo de dibujo a pequeña escala al que nos referimos es el que ejemplifican más arriba las figuras 2 y 3.

En el vocabulario profesional establecido de la teoría arquitectónica griega, las *idéai* eran el plano, el alzado y la perspectiva, y esto constituye un testimonio de consecuencias fundamentales.⁵⁵ Partiendo de los significados ge-

néricos del término, tales como forma, aspecto o tipo, el uso concreto que hizo Platón de los mismos lo convirtió en una poderosa redefinición filosófica de la que —sobre todo en el discurso teórico— ha sido prácticamente imposible disociarlo. En el caso de Vitruvio, la dependencia del concepto platónico es evidente.

Así como la existencia ideal de un objeto se relaciona con su presencia en el mundo material y tridimensional, el papel del diseño gráfico se relaciona con la forma materializada y construida. La existencia tangible de un objeto, deseable y bello por definición, deriva de su existencia como *idéa*, nacida de la mente que la ha diseñado. No sin razón, Vitruvio (1.2.2) concluye el pasaje afirmando: “Estos tipos (de planos) son una mezcla de reflejo y de invención”.

La mejor manera de llevar a cabo cualquier empresa es concebirla previamente en la imaginación y en la teoría. Al desarrollar su concepto de *idéa*, Platón profundizó esta experiencia humana básica y concluyó (*La República* 596 b): “¿Y no solemos decir que los artesanos al hacer uno las camas y el otro las mesas de que nos servimos, e igualmente las otras cosas, lo hace *conforme a la idea* que él tiene de estos muebles?”. Los resultados y la recepción del concepto de Platón fueron tan eficaces que finalmente, como constata el pasaje de Vitruvio, un cliente podía pedir al arquitecto que le diera las *idéai* de un edificio y esperar recibir no sólo “algunas ideas” sino, más concretamente, la versión teórica bien definida, las imágenes, de aquello que pronto se convertiría en realidad, o —más en consonancia con el pensamiento platónico— de aquello que se reproduciría en el mundo material y perceptible, con la máxima semejanza posible a las *idéai* originales.

No hay apreciación más elevada del trabajo de composición de un arquitecto que equipararlo a las alturas de las *idéai* de Platón. Es un criterio ciertamente idealista. El procedimiento realista de cambio, compromiso y refinamiento a lo largo del camino que va de la composición al resultado final, y por lo tanto la posibilidad de evolución dinámica de una idea y unos planos iniciales, *no* se tiene en cuenta.

1. PLATÓN, *La República* 596a-597e; *El Banquete* 211d-212a; *Fedro* 247c-e. También en este sentido, cf. el comentario en Olof GIGON, *Platon, Sämtliche Werke - Der Staat*, Artemis Verlag, Zurich-Munich 1974, p. 25 e *ídem* en Laila ZIMMERMANN, *Sämtliche Werke - Begriffslexikon*, Artemis, Zurich-Munich 1974, pp. 166-175 s.v. *Idee*. Quiero agradecer la valiosísima colaboración que me han prestado en la redacción de este artículo, Pedro Azara, de la Universidad Politécnica de Cataluña, y Cecil L. Striker, de la Universidad de Pensilvania.

2. Papyrus Köln inv. 3323: Dierk WORTMANN, “Neue magische Texte”, *Bonner Jahrbücher*, núm. 168, 1968, pp. 85-102, núm. 4 con figs. 7-11 (*ibidem*, fig. 9 = aquí, fig. 1). Recientemente: Robert W. DANIEL y Franco MALTOMINI, *Supplementum Magicum*, vol. I, núm. 45, West-deutscher Verlag, Opladen 1990, pp. 162-173.

3. DANIEL y MALTOMINI, *loc. cit.*, líneas 17 y ss., y 53.

4. DANIEL y MALTOMINI, *loc. cit.*, *passim*; un ejemplo bien conservado de este tipo de sortilegio, *ibidem*, núm. 47, p. 179 y ss., (Louvre inv. 27145; siglos II y III, Egipto). Doy las gracias a E.R. Knauer, de Filadelfia, por las conversaciones mantenidas sobre este tema.

5. La recíproca relación entre fotografía y pintura ha sido analizada en un influyente estudio de J.A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, en el catálogo de la exposición *Malerei nach Fotografie - Von der Camera Obscura bis zur Pop Art*, Münchner Stadtmuseum, Lipp, Munich 1970.
6. Como ejemplo de ello, véase Bill GATES, "Visionäre formen unsere digitale Zukunftswelt", *Stern*, 14 de marzo 1996, pp. 146-152, ilustración p. 152, centro (Louie Psihoyos).
7. ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE OF AMERICA (ed.), *AlA Newsletter*, 11, 1, 1995, p. 3.
8. Giovanni P. BELLORI, *Fragmenta vestigiū veteris Romae ex lapidibus Farnesianis*, Corvi, Roma 1673. Para las referencias bibliográficas generales de los objetos presentados en esta exposición, véase cada entrada concreta del catálogo.
9. Lothar HASELBERGER, "Werkzeichnungen am Jünger-Didymeion", *Istanbuler Mitteilungen*, núm. 30, 1980, pp. 191-215. El debate sobre la existencia y necesidad de los dibujos griegos de composición y construcción fue iniciado por J.A. BUNDGAARD, en *Mnesicles - A Greek Architect at Work*, Scandinavian University Books, Copenhagen 1957, especialmente pp. 93 y ss. y 113 y ss. con nota 217, pp. 133-155. Véase el punto de vista posterior y opuesto de Argyres PETRONOTIS en *Zum Problem der Bauzeichnungen bei den Griechen*, Dodona, Atenas 1972.
10. Otto BENNDORF, "Antike Baumodelle", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, núm. 5, 1902, pp. 175-195.
11. Thomas SCHATTNER, *Griechische Hausmodelle. Untersuchungen zur frühgriechischen Architektur*, Mann, Berlín 1990.
12. Véase nota 41.
13. Museo de Ostia, inv. núm. 189; Carlo PAVOLINI, en *Ostia, Guide archeologiche Laterza*, Laterza, Roma 1983, p. 86, menciona un "modellino marmoreo, forse votivo, di tempio" (Sala I). Dado que yo no conocía suficientemente la maqueta de mármol de un estadio de la Villa Adriana antes de ser presentada aquí (núm. cat. 87), no puede ser incluida en la afirmación de más arriba.
14. Wolf KOENIGS, "Der Athenatempel von Priene", *Istanbuler Mitteilungen*, núm. 33, 1983, aquí pp. 165-168, con p. 176, fig. 1 (= aquí fig. 2).
15. Anton GNIRS, *Pola. Ein Führer durch die antiken Bau- und Sammlungen*, Hölder, Viena 1915, p. 41, con fig. 17, derecha (= aquí fig. 3); la escala indicada es probablemente demasiado pequeña. Agradezco a Volker-Michael Strocke, de la Universidad de Friburgo, que me llamara la atención sobre este importante pero ignorado documento.
16. Berlín: ARCHITEKTURREFERAT DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS (ed.), *Bauplanung und Bauthorie der Antike*, Berlín: Wasmuth KG, 1984. Estrasburgo: UNIVERSITÉ DES SCIENCES HUMAINES DE STRASBOURG (ed.), *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, Brill, Leiden 1985.
17. Hermann BÜSING, en una reseña del congreso de Estrasburgo: *Gnomon*, núm. 59, 1987, pp. 325-329, con cita en p. 325.
18. Véanse, por ejemplo, las diferentes líneas de argumentación de Wolfram HOEPFNER, Burkhardt WESENBERG, Wolf KOENIGS, Dieter MERTENS, Jim J. COULTON y Pierre GROS en *Bauplanung und Bauthorie y Le dessin d'architecture* (nota 16), pp. 21 y ss., 39 y ss., 91 y ss., 137 y ss., 103 y ss. y 231 ss., respectivamente.
19. Con ello recojo y amplío las sugerencias de Hubertus MANDERSCHIED en "Ein Gebäudemodell in Bonn", *Bonner Jahrbücher*, núm. 183, 1983, p. 444 y ss., donde se realiza un importantísimo intento de clasificar el material disperso, por lo menos de las maquetas arquitectónicas de la Antigüedad clásica.
20. SCHATTNER, *Griechische Hausmodelle* (nota 11), pp. 191 y ss. y 204 y ss. Obras anteriores sobre maquetas arquitectónicas votivas: Romolo A. STACCIOLI, *Modelli di edifici Etrusco-Itali. I modelli votivi*, Sansoni, Florencia 1968, p. 67 y ss.; Arvid ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Gleerup, Lund 1940, pp. XXIV-XXXIV. Sobre el debate "casa vs. templo", véase R.A. STACCIOLI, "Case o templi nei modelli votivi di edifici Etrusco-Itali?", en *Scienze dell' antichità*, núm. 3-4, 1989-1990, pp. 89-97.
21. Heinrich DRERUP, en *Griechische Baukunst in geometrischer Zeit*, Vandenhoeck & Rupprecht, Göttinga 1969, p. 75 y ss.), ofrece una visión global. Evelyn L. SMITHSON, en "The Tomb of a Rich Athenian Lady, ca. 850 B.C.", *Hesperia*, núm. 37, 1968, p. 96 y ss., deduce de manera convincente el estatus social de un difunto, sobre todo en referencia a las cinco maquetas de graneros halladas en un sarcófago.
22. Como ejemplo de ello, véase Pär G. GIEROW, *The Iron Age Culture of Latium*, vol. I, *Classification and Analysis*, Gleerup, Lund 1966, especialmente p. 196 y ss. (urnas-cabaña); *idem*, vol. II, *Excavations and Finds*, 1964, *passim*, especialmente p. 310 y ss. (Castelgandolfo, hallazgos de 1816-1817).
23. Friederike SINN, *Stadttrümmer Marmorurnen*, Zabern, Maguncia 1987, p. 93, núm. 10 y núms. siguientes, *passim*.
24. Brigitte FREYER-SCHAUENBURG, *Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stils*, Habelt, Bonn 1974, p. 183 y ss., núm. 102. En general: Ingrid HITZL, *Die griechischen Sarkophage der archaischen und der klassischen Zeit*, Aström, Partille 1991.
25. Reinhard HERBIG, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Mann, Berlín 1952, pp. 101 y ss. y 108 y ss. Hans WIEGARTZ, *Kleinasiatische Säulensarkophage*, Mann, Berlín 1965. Maria VAULINA y Aleksandra WASOWICZ, *Bois grecs et romains de l'Ermitage*, Prasa Kisazka-Ruch, Wrocław 1974, pp. 30 y ss. (Grecia) y 101 y ss. (Imperio romano); bibliografía reciente sobre el "Sarcófago de los Nióbides": Paul PINELLI y A. WASOWICZ, *Catalogue des bois et stucs grecs et romains provenant de Kertch*, Musées Nationaux, París 1986, p. 53. En general: Guntram KOCH, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1993.
26. Robert FLEISCHER, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon*, Wasmuth, Tübinga 1983; *ibidem*, p. 66 y ss., comenta la interpretación alternativa "sarcófago vs. edificio". Como en el caso de otros sarcófagos (y urnas) arquitectónicos, la cuestión esencial es por qué la función de objeto contenedor resulta transformada por una carga de elementos de la alta arquitectura sacra. El incentivo principal era, obviamente, el deseo de crear un edificio sagrado para los muertos, si no de dimensiones reales, por lo menos como copia en miniatura. En este sentido, cf. las agudas observaciones de SINN a *Marmorurnen* (nota 23), p. 63 y ss. Sobre los sarcófagos como maqueta arquitectónica y sus especiales conexiones artísticas con el Erección, véase Wolf KOENIGS y Hanna PHILIPPS, "Proportion und Größe" en Ernst-Ludwig SCHWANDNER (ed.), *Säule und Gebälk. Zu Struktur und Wandlungsprozeß griechisch-römischer Architektur*, Zabern, Maguncia 1996, pp. 133-147.
27. Fede BERTI, en *idem*, *Fortuna Maris. La nave Romana di Comacchio*, Nuova Alfa, Bolonia 1990, p. 70 y ss., con figs. 5-7, p. 205 y ss., núms. 133-138. Cf. Staccioli, *Scienze dell' antichità* (nota 20), p. 97.
28. Simone MOLLARD-BESQUES, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs II. Myrina*, Musées Nationaux, París 1963, p. 150 y ss. con lám. 187 y ss., núm. Myr 392 y ss.; véase,

en particular, el conjunto de ofrendas funerarias de la tumba 114, *ibidem*, lám. 2 c, con la columna en miniatura Myr 393. Cf. MOLLARD-BESQUES, *loc. cit.* III, 1 lám., p. 84 y ss. (Eretria); IV, 1 lám., pp. 84-86 (sur de Italia).

29. Theodor WIEGAND y Hans SCHRADER, *Priene*, Reimer, Berlín 1904, p. 465, fig. 571, con referencia a una hucha parecida del Museo Nacional de Atenas (Colección Misthos). Discusión reciente y bibliografía sobre la hucha de Priene: Dedev WANNAGAT, *Säule und Kontext*, Biering und Brinkmann, Munich 1995, p. 146, núm. 76 con fig. 136.

30. MOLLARD-BESQUES, *loc. cit.*, II lám., 184 c (Myr 391: frontón con ancha ranura horizontal).

31. Herón de ALEJANDRIA, *Druckwerke und Automatentheater*, vol. I (ed. W. Schmidt), Teubner, Leipzig 1899 (reeditado en 1976), *passim*, véanse especialmente los dibujos de reconstrucción, *ibidem*, p. 176, fig. 39, p. 387, fig. 94 a (= aquí fig. 4). El contexto social de estas maquetas ha sido investigado por Henner von HESBERG en "Mechanische Kunstwerke und ihre Bedeutung für die höfische Kunst des frühen Hellenismus", *Marburger Winckelmann-Programm*, 1987, pp. 47-72.

32. Heinz G. HORN, "Si per me misit, nil nisi vota feret. Ein römisches Spielzeug aus Froitzheim", *Bonner Jahrbücher*, núm. 189, 1989, pp. 139-160.

33. Cf. pasajes parecidos en PLUTARCO, *Vidas paralelas*: Dión, 9, y LUCIANO, *El sueño o la carrera de Luciano*, 2. Para información sobre pruebas materiales —carros, caballos en rollos y cajas de juguetes de plomo con objetos diminutos—, véase especialmente Eva SCHMIDT, *Spielzeug und Spiele der Kinder im Klassischen Altertum*, Wilisch, Meiningen 1971, p. 24 y ss.

34. Ernst-Ludwig SCHWANDNER, "Beobachtungen zu hellenistischer Tempelarchitektur von Pergamon", en Wolfram HOEPFNER e *idem* (eds.), *Hermogenes und die hochhellenistische Architektur*, Zabern, Maguncia 1990, pp. 93-102.

35. Henner von HESBERG, "Römische Grundrißpläne auf Marmor", en *Bauplanung und Bauphysik* (nota 16), p. 121 y ss., con fig. 1.

36. Papiro Oxyrynchos inv. 2406: Herwig MAEHLER, "Anhang III: Der Hausgrundriß aus Oxyrhynchos", en: Günter GRIMM et al. (eds.), *Das römisch-byzantinische Ägypten*, Zabern, Maguncia 1983, p. 136 y ss., con fig. 7. Quiero agradecer a Wolf Koenigs, de la Universidad Técnica de Munich, que me diera a conocer este plano y su publicación.

37. Alfred STÜCKELBERGER, *Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik*, Zabern, Maguncia 1994. Más concretamente: Lothar HASELBERGER, "Die Zeichnungen in Vitruvs De Architectura" en Herman GEERTMAN y Jan J. de JONG (eds.), *Munus non ingratum. Bulletin Antieke Beschaving*, supl. 2, 1989, p. 69 y ss. El campo general ha sido descrito por Kurt WEITZMANN en *Illustrations in Roll and Codex*, University Press, Princeton 1947, e *idem*, *Ancient Book Illumination*, Harvard University Press, Cambridge 1959.

38. Hay dos dibujos más, hallados en Capua y en Dídima, que tal vez también pertenezcan a este grupo: Alfonso de FRANCISCIS, "Abozzi per la decorazione dell'anfiteatro campano di S. Maria Capua Vetere", *Nuismatica e antichità classiche*, núm. 12, 1983, pp. 171-176, con lám. I, 3; Lothar HASELBERGER, "Bericht über die Arbeit am Jüngerem Apollontempel von Didyma", *Istanbuler Mitteilungen*, núm. 33, 1983, p. 92 y ss., con lám. 18.1.

39. Dídima: HASELBERGER, *ibidem*, pp. 90-123; *idem*, "Aspekte der Bauzeichnungen von Didyma", *Revue archéologique*, 1991, pp. 99-113 (p. 110 con referencia al único dibujo del Imperio romano hallado hasta ahora en Dídima). Baalbek y Bziza: Haroutune KALAYAN, "The Engraved Drawing on the Trilithon and the Related Problems about the Constructional History of the Baalbek Temples", *Bulletin du Musée de Beyrouth*, núm. 22, 1969, pp. 151-155; *idem*, "Notes on Assembly Marks, Drawings and Models concerning the Roman Period Monuments in Lebanon", *Annales archéologiques arabes Syriennes*, núm. 21, 1971, pp. 269-273. Roma: Lothar HASELBERGER, "Ein Giebelriß der Vorhalle des Pantheon. Die Werkrisse vor dem Augustusmausoleum", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, núm. 101, 1994, pp. 279-308. En general, cf. Joachim P. HIESEL, *Antike Bauzeichnungen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1993.

40. Cf. Dieter MERTENS, "Zur Entstehung der Entasis griechischer Säulen", en Hermann BÜSING y Friedrich HILLER (eds.), *Bathron. Beiträge zur Architektur und verwandten Künsten*, SDV, Saarbrücken 1988, pp. 307-318; Lothar HASELBERGER y Hans SEYBOLD, "Seilkurve oder Ellipse. Zur Herstellung antiker Kurvaturen nach dem Zeugnis der didymeischen Kurvenkonstruktion", *Archäologischer Anzeiger*, 1991, pp. 165-188, especialmente p. 182 y ss.

41. Ernest WILL, "La maquette de l'adyton du temple 'a' de Niha (Beqa)", en *Le dessin d'architecture* (nota 16), pp.

277-281. Según KALAYAN, en *Annales archéologiques* (nota 39), p. 272, la maqueta está hecha a escala 1:24.

42. Hansgeorg BANKEL, *Der spätarchaische Tempel der Aphaia auf Aegina*, de Gruyter, Berlín 1993, p. 111, con láms. 35, 3 y 4 (triglifos pintados y metopas, perfiles "S", un capitel dórico y una antefija). Cf. el capitel dórico en miniatura de principios de la época arcaica corintia: Mary C. ROEBUCK, "Excavations at Corinth: 1954", *Hesperia*, núm. 24, 1955, p. 152, con lám. 61a.

43. Véase el resumen del carácter y el papel de las *para-deigmata* en Jim J. COULTON, *Greek Architects at Work*, Elek, Londres 1977, p. 71 y ss.

44. Alphonse DEFASSE y Henri LECHAT, *Epidaure*, Imprimeries Réunies, París 1895, pp. 114-116, especialmente p. 115, fig. 1 (= aquí, fig. 5), con observaciones detalladas sobre las "très visibles inégalités d'exécution"; cf. F. HAUSER, "Die Aphrodite von Epidauros", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, núm. 17, 1902, 250 y ss. Un punto de vista diferente —y menos convincente—, ("Une copie tardive due au ciseau d'un sculpteur dépourvu de sensibilité") fué planteado por Georges ROUX, *L'architecture de l'Argolide aux IV^e et III^e siècles avant J.-C.*, de Boccard, París 1961, p. 155.

45. Sobre el frontón de olivo, véase SCHATTNER, *Griechische Hausmodelle* (nota 11), p. 94 y ss., núm. 51; sobre las representaciones arquitectónicas en relieves históricos del período del Imperio romano, véase Gerhard M. KOEPEL, "Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit", *Bonner Jahrbücher*, núm. 183, 1983 y volúmenes siguientes, aquí especialmente *ibidem*, 1983, p. 98 y ss.

46. Un buen ejemplo de este "plano dibujado" fue encontrado en la Casa del Laberinto, Pompeya: Volker y Michael STROCKA, *Casa del Labirinto, Häuser in Pompeji*, 4, Hirmer, Múnich 1991, figs. 292, 309.

47. Cf. la argumentación de SCHATTNER, *loc. cit.*, núm. 17, a favor de incluir las representaciones arquitectónicas en relieve (como el frontón de olivo) entre las "maquetas de casas".

48. Cf. Burkhardt WESENER, reseña de las obras de A. PETRONOTIS: *Gnomon*, núm. 48, 1976, pp. 799-802, especialmente p. 800; Dieter MERTENS, "Zum Klassischen Tempelentwurf", en *Bauplanung und Bauphysik* (nota 16), p. 137 y ss.

49. Thomas LOERTSCHER, "Voluta Constructa. Zu einem kaiserzeitlichen Volutenkonstruktionsmodell aus Nordafrika", *Antike Kunst*, núm. 32, 1989, pp. 82-103.

50. Christian HUELSEN, "La rappresentazione degli edifizii palatini nella 'Forma Urbis'", *Dissertationi della Pontifica Accademia Romana di Archaeologia*, núm. 11, Tipografia Vaticana, Roma 1914, pp. 101-120. Cf. Piero M. LUGLI, "Considerazione urbanistiche sulla pianta marmorea del Foro della Pace", *Bolletino di Archaeologia*, núm. 16-18, 1992, pp. 19-31.

51. Henner von HESBERG, *Römische Grabbauten*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992, p. 9.

52. Véase información sobre maquetas de casas etruscas primitivas en Friedhelm PRAYON, *Frühetruskische Grab-*

und Hausarchitektur, Kerle, Heidelberg 1975, pp. 163 y ss. y 168 y ss.; sobre modelos de casas griegas primitivas, véase especialmente SCHATTNER, *Griechische Hausmodelle* (nota 11), p. 208 y ss.; ANDREN, *Architectural Terracottas* (nota 20), p. XXI y ss.; DRERUP, *Griechische Baukunst* (nota 21), p. 77 y ss.

53. La inscripción ha sido comentada recientemente con detalle por COULTON en *Greek Architects* (nota 43), p. 70 y ss. El término "ejecutado" no ha de referirse forzosamente a la erección del templo, sino que puede indicar específicamente la presentación monumental de

aquel documento, como señala Coulton de forma convincente.

54. Cf. Philippe FLEURY (ed.), *Vitruve. De l'architecture, livre I*, Les Belles Lettres, París 1990, pp. 15 (texto) y 108 y ss. (comentario, especialmente del término *idéa*).

55. Es necesario subrayar que, en el opaco resumen de este pasaje de FAVENTINO (288, 3; cf. FLEURY, *loc. cit.*, p. 108, nota 8), se denomina *idéa* a toda la categoría, mientras que, según Vitruvio, las *idéai* son las apariciones aisladas de esta categoría, las reproducciones en sí mismas.

LA REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA EN GRECIA SEGÚN LOS TEXTOS EPIGRÁFICOS: TRADUCCIÓN ANOTADA Y COMENTADA¹

Darío López Morales

Diversas inscripciones de la Grecia antigua, sobre todo del siglo V a.C. en adelante, testimonian un desarrollo muy elaborado del proyecto arquitectónico, comparable en muchos aspectos con uno moderno. Incluía una breve descripción (*syngraphê*) del plan del edificio para orientación de todos los implicados en la construcción, especialmente la asamblea del pueblo, los operarios y el contratista (*misthosámenos*, *misthotês*, *ergónes*); dibujos (*hypographai*, *anagraphai*) y maquetas (*paradeigmata*), tanto parciales como de conjunto.

Las inscripciones no nos restituyen, por razones obvias, el proyecto completo, sino sólo una parte más o menos extensa de su componente escrito. En unas ocasiones nos presentan registros contables de los gastos (IG I². 335, 336, 339-367, 374), proyectos públicos puestos a licitación (IG I². 8; IG II². 1678 a A, líns. 1-24 = ID 104-4 a A, líns. 1-24), contratos (IG II². 1678 a A, líns. 26-58 = ID 104-4 a A, líns. 26-58; ID 502 A, líns. 12-16; IG VII. 3073, líns. 47-62) e incluso la memoria del propio arquitecto (IG II². 1665 y, sobre todo, la célebre inscripción IG II². 1668 acerca del Arsenal de El Pireo, obra de Filón). Estos documentos epigráficos son un precioso auxiliar para la reconstrucción no sólo de los edificios antiguos, sino también de todo el contexto de la actividad arquitectónica: las condiciones de los contratos, las disposiciones sobre la elección y transporte de materiales, sobre el trabajo y medidas de las diferentes partes del edificio, sobre su orden y modo

de colocación, sobre los costes asignados a cada una de ellas; los nombres y sueldos de arquitecto, capataz y operarios, la asignación de responsabilidades de supervisión, referencias a maquetas y dibujos, etc., son datos que podemos espigar y sistematizar a partir de las inscripciones. Sin embargo, los textos son arduos. La abundancia de términos técnicos cuyo sentido no siempre es fácil de precisar, junto con la conservación a menudo fragmentaria y la dificultad de imaginar con precisión operaciones que se describen de modo muy sucinto, obligan como en pocas ocasiones al hermanamiento estrecho entre filología y arqueología.²

Hemos escogido como base del presente trabajo la inscripción IG II². 1678 = ID 104-4 porque en ella se combinan tres aspectos que en otras se dan por separado: un proyecto de obras que el Estado ateniense pone a licitación y que incluye especificaciones técnicas bastante precisas; un resumen del modo de financiación, y el contrato ya cerrado. Resulta, pues, un buen ejemplo para formarse una idea del carácter de estos documentos, aunque algunos puntos que en IG II². 1678 = ID 104-4 se tratan brevemente, pueden encontrarse desarrollados con mucha mayor amplitud en otras inscripciones. Algunas de ellas, combinadas con referencias a textos literarios, las emplearemos para ilustrar el comentario. Por otra parte, junto con una nueva traducción, aportamos dos conjeturas que suponen una pequeña contribución a la extraordinaria la-

bor hermenéutica de H. Lattermann,³ J. Kirchner,⁴ J. Coupry,⁵ A. Wittenburg⁶ y M.-Ch. Hellmann.⁷ La exposición de los aspectos más propiamente filológicos la hemos relegado a las notas, a fin de descargar el cuerpo del texto de detalles que pueden interesar sólo a los especialistas.

1. TRADUCCIÓN DE IG II². 1678 a A = ID 104-4 a A

“(…)⁸ con plomo y con piedra pómez (...) / hará también lo demás según las mismas {especificaciones} que se refieren a lo del interior del recinto sagrado. Cuando estén acabadas, el arquitecto examinará en el recinto sagrado de Delos / todas las piedras. Una vez que hayan sido examinadas, tras recibir las piedras del estilóbato (*stylobátai*) situadas y marcar los rebajamientos, las alisará / él mismo [el contratista] por sus propios medios para [erigir] cada columna verticalmente con regla (*kanonís*) de piedra. Alisará también las basas (*spetrái*), los tambores de las columnas (*kílonai*) y los capiteles (*epíkrana*) con / el listri, todo [con una superficie de contacto] en círculo de no menos de medio pie [de ancho] aproximadamente, y los asentará en su lugar de modo completamente uniforme. Que horade también para los / pernos y suelde con plomo como el arquitecto ordene. También dejará [los tambores] situados verticalmente en perfecto estado, al mismo / nivel unos con otros de arriba a abajo, y completamente ver-

tales a plomada. Colocará todas las piedras en presencia del / capataz (*hyparchitékton*). Una vez que estén todos [los pernos] unidos y ensamblados entre sí, [serán examinados]. / El contratista (*misthosámenos*) de la obra proporcionará por su cuenta todo lo que haga 25 falta para la obra, salvo los pernos y / el plomo [de soldar]. De la maqueta (*parádeigma*) que se haya hecho del capitel, habrá pago en plata, / según determine el arquitecto, a resar del coste fijado para la obra. El contratista de la obra enviará asimismo la maqueta del capitel / a Delos, a su costa y en perfecto estado, y lo transportará del mismo modo que queda escrito para lo demás, / tras recibirlo en 30 perfecto estado en Atenas. Contribuirá [el contratista] al salario del capataz, desde el día / en que comience a trabajar en Delos hasta que concluya la obra que haya contratado, en 15 una cuarta parte de [la suma en] / plata, según está escrito en las condiciones del proyecto (*syngraphai*) para los contratistas (*memisthoménoi*) de los ortostatos (*orthostatai*).

“Una vez hecho a satisfacción, de acuerdo con el proyecto (*syngraphé*), todo lo anterior, declárelo a los miembros de la comisión (*naopoioi*) y al arquitecto / el contratista (*misthosámenos*) de la obra, lo cual ha de acabarse en el plazo de ocho meses a contar desde el momento en que sea contratado. / Que establezca los garantes (*engyetai*) con solvencia, a razón 57 de 1.000 dracmas cada uno. Caso de no hacerse satisfactoriamente en el plazo, de acuerdo con el proyecto, / pague multa de 10 dracmas cada día, hasta que lo haga a satisfacción según el proyecto. Páguenles / a él [al 20 contratista] y a los garantes los miembros de la comisión esta cantidad de plata y hagan lo demás según / está escrito en el proyecto en relación con los otros contratistas (*misthotaí*) y garantes de las obras. Recibirá [el contratista] / la mitad de la plata cuando establezca ga-

rantes, la mitad del resto cuando haya / realizado la mitad de las obras, y lo que queda, cuando las declare concluidas todas. Si disputan / entre sí acerca de las obras los contratistas (*memisthoménoi*), juzgarán los miembros de la comisión (...) / Total de los pagos en plata contratados (...) / impuestos sagrados (?): 4.925 dracmas (...) En la / segunda pritanía, la de la tribu Egida, el fedatario (*kyrotés*) de los pritanos (...) Se realizó el contrato / el día tercero del mes de Boedromión {primeros de septiembre}, el tribunal (...) contrató 667 sillares en total, / a 11 dracmas cada sillar. La suma en plata de todos estos sillares: 7.337 dracmas. Contratista (*misthotés*): / Canón, hijo de Dionisodoro, de Tespias.⁹ Garantes: (...) Nicodemo, hijo de Pistón, / del *dêmos* de Atmonia; Pirgión, hijo de Gnatio, del *dêmos* de Afidna; (...), hijo de Enóstrato, del *dêmos* de Anagirunte; Tucídides, hijo de / Alcístenes, del *dêmos* de Afidna.

“Las medidas de todos los sillares son las siguientes: 2 sillares de 4 pies y 5 / dedos¹⁰ de largo (*mêkos*), y de 4 pies y 1 dedo de alto (*plátos*); otros 6 de 4 pies y medio de largo, / y 4 pies y 5 dedos de alto; otros 16 de 4 pies de largo y de / 3 pies de alto (*siguen veintidós líneas bien conservadas, en las que se especifican las medidas de los sillares*).¹¹

“Estas son las condiciones (*syngraphai*) según las cuales se contrataron {los sillares}. Que el contratista (*misthosámenos*) / cargue¹² para el transporte marítimo (...), en el muelle no más [de] (...)”¹³

La identificación del edificio con el Pórtico de los Toros, de Delos, propuesta por Lattermann, ha sido rechazada con buenas razones. Actualmente prevalece la hipótesis de que la inscripción se refiere al único templo delio de orden jónico y de mediados del siglo IV

a.C., catalogado como GD 42;¹⁴ aunque las medidas de los sillares conservados no se corresponden con las indicadas en la inscripción.¹⁵ Dejando de lado esta y otras cuestiones, pretendemos centrarnos en tres puntos: los agentes del proceso de construcción, el sistema de financiación y la importancia de la maqueta. Por último, a modo de conclusión, ofrecemos un apunte sobre el sentido de las inscripciones arquitectónicas en el ámbito de la polis.

2. LOS AGENTES DE LA CONSTRUCCIÓN Y EL MODO DE FINANCIACIÓN

En la actividad edificatoria, según nos es presentada por la inscripción, intervienen diversos agentes individuales y colectivos con funciones bien delimitadas. Entre los colectivos, la máxima autoridad ejecutiva la constituyen los *naopoioi*, los miembros de la comisión, que podían recibir diferentes nombres, de acuerdo con el tipo de edificio del que se encargaban. Ellos son los que reciben y sancionan la declaración del contratista acerca del final de obras (lín. 16), los que dirimen los conflictos entre los contratistas (líns. 23-24), y los que hacen efectivos los pagos al contratista y a los garantes (líns. 21-23). Se trata, por tanto, de una obra pública, pero el Estado no abona los gastos por adelantado, sino que se establece un sistema de pagos fraccionados según se concluyan las fases de la obra (líns. 21-23). Ésta sale a licitación no en un bloque único, sino que se divide en diferentes partes que se adjudican a distintos contratistas, con lo que se explica la alusión de la línea 21 a “los otros *misthotaí*”. De hecho, la inscripción nos presenta el proyecto de una de estas fases, la relativa a las columnas (líns. 1-25), y el contrato de otra diferente, que se refiere a 667 sillares (líns. 26-56), destinados a alguna pared, pero

no al estilóbato, aludido en la primera parte. El contratista –en este caso, un beocio (líns. 29-30)–, pues, debe aportar garantes (*engyetai*) –aquí todos ellos ciudadanos atenienses, según se desprende de la indicación de patronímico y *dêmos*–, que lo avalen y eviten riesgos al erario. Si los *naopoiói*, asistidos por el arquitecto, supervisan la construcción, la concesión del contrato corre a cargo de un tribunal (*dikastêrion*, lín. 28), que hay que interpretar como una de las secciones de la Heliea.¹⁶

El capataz o arquitecto auxiliar (*hyparchitékton*, líns. 13-14) recibe del contratista una parte de su sueldo, a pesar de que el segundo se halla sujeto a la supervisión del primero. La situación resulta un tanto paradójica, pero según M.-C. Hellmann¹⁷ es práctica usual aún hoy día. Lo justifica como estímulo para que el contratista trabaje bien y rápido. A. Wittenburg,¹⁸ en cambio, opina que el pago compensa el asesoramiento técnico que el contratista recibe del arquitecto auxiliar. Sin embargo, la determinación de su remuneración es confusa. El texto (líns. 14-15) nos habla de una cuarta parte –es conjetura muy probable– de la suma en plata (*toút argyríou*). Pero, ¿cuál es esta suma? ¿Son los emolumentos del arquitecto? ¿Se trata de que el contratista pague un cuarto del salario del arquitecto auxiliar? Wittenburg y Hellmann se inclinan por la segunda posibilidad, aunque las remuneraciones del arquitecto y su auxiliar aparecen en otras inscripciones relacionadas en una determinada proporción, que puede, eso sí, variar según las ocasiones. M.-Ch. Hellmann cita el caso del arquitecto auxiliar Calino, que percibe un tercio de la retribución del arquitecto Agatón. Relación más favorable se observa en la contabilidad de los gastos de restauración del Erecteón en el año 395/4 a.C.: “Pagos: para el arquitecto Arquíloco, del *dêmos* de Argile, 36 dracmas. Para el secre-

tario (*hypogrammateús*) Pirgión, del *dêmos* de Otrine, 30 dracmas. Suma del pago: 66 dracmas” (IG II². 374 M, col. IX, líns. 256-260).¹⁹

No obstante, la consideración del arquitecto era muy superior a la de su ayudante, tal como demuestra el hecho de que su nombre encabece la inscripción IG II². 374 (líns. 2-4). Sus honorarios, en este caso concreto, suponen entre un 2% y un 3% del total de la partida, cantidad bastante inferior a la que cobran los escultores;²⁰ pero en estos últimos pagos hay que suponer que se incluye el coste del material. Es significativo, sin embargo, que no se distinga entre trabajo técnico y artístico.

Apuntamos, por otra parte, una interpretación diferente de las líneas 13-15. Si la suma en plata reseñada en las líneas 14-15 fuera el monto total de la obra, la cuarta parte no podría corresponder al salario del arquitecto auxiliar. Ahora bien, este cuarto debe identificarse con el *misthós* de la línea 13, término que podría tener un sentido genérico y significar el conjunto de los sueldos de los operarios, y no el del arquitecto auxiliar. Habría que entender entonces lo siguiente: “Junto con el capataz [el contratista] pagará los salarios, un cuarto de la suma total, etc.” La cuarta parte del total vendría a ser el monto dedicado a pagar a los operarios, pago que supervisaría el capataz. Esta tarea concordaría con sus demás funciones de control de la obra. Por otro lado, el hecho de dedicar una cantidad del total para un fin determinado es lo que se indica para la maqueta en las líneas 10-11 con una fórmula semejante,²¹ aunque aquí sea el criterio del arquitecto y no el contrato el que la fije.

En cuanto a los agentes individuales, poseen especial relevancia el contratista, el arquitecto

y el arquitecto auxiliar, del que ya nos hemos ocupado. El primero se designa en el texto griego con tres palabras distintas: el participio aoristo *misthosámenos* (líns. 9, 12, 17 y 56-57), el participio perfecto *memisthoménos* (líns. 15 y 24) y el sustantivo *misthotés* (líns. 21 y 29). En todos los casos traducimos por “contratista”, pero en griego se distinguen lingüísticamente tres situaciones diferentes. En efecto, el término *misthosámenos* se emplea en el proyecto puesto a licitación, cuando el contratista aún no ha sido decidido. El significado propio es, por tanto, “el que consiga el contrato”, versión en la que se marca el aspecto terminativo del aoristo. El participio *memisthoménos*, en cambio, recoge el aspecto de estado adquirido que posee el perfecto, y en los dos lugares en que aparece se refiere a contratistas que ya han conseguido un contrato. El sustantivo *misthotés*, en fin, designa la condición de contratista, prescindiendo de su situación en el proceso de adjudicación.²²

Al contratista le corresponde, con alguna salvedad como el aporte de ciertos metales (líns. 9-10), la responsabilidad de la ejecución material de la obra de acuerdo con el proyecto (*syngraphê*), y rendir cuenta de ella ante la comisión y el arquitecto (lín. 16). En caso de incumplimiento debe pagar multa de diez dracmas por día de retraso en el plazo, que aquí coincide con la época en que las labores agrícolas requieren menos trabajo, septiembre-abril aproximadamente (líns. 17 y 26-28), señal de que las obras públicas complementan los ingresos de los menos favorecidos económicamente. Por otra parte, aunque en este texto no se mencione, se solían conceder al contratista, para atraerlo, ventajas fiscales o políticas, como el derecho de asilo.²³

El arquitecto es quien detenta la máxima autoridad técnica: examina las piedras *in situ*

(líns. 2-3), ordena los modos de ensamblaje (lín. 6), determina el coste de la maqueta del capitel (lín. 11) y asesora a los *naopoioí* (lín. 16). Realiza, por tanto, además del proyecto, un seguimiento próximo de las obras, aunque se dejan para el capataz o arquitecto auxiliar (*hyparchitékton*) las tareas de supervisión más pesadas (líns. 7-8 y 13).

Resta, por último, referirnos al *kyrotés* (lín. 27), “el que ratifica o confirma”, según la definición del diccionario de Liddell-Scott, que da como único testimonio de la palabra la inscripción que traducimos. Aparece en una parte deteriorada, lo que impide deducciones seguras; pero su posición en la fórmula del contrato indica que es uno de los prítanos y que sus atribuciones son más bien administrativas que técnicas.

3. LA MAQUETA (*PARÁDEIGMA*)

El texto (líns. 10-13) se ocupa con mucho cuidado de la maqueta del capitel, de orden jónico casi con seguridad, y quizá, como afirma Wittenburg, de piedra²⁴ y destinada a ser empleado no sólo como modelo, sino también como un capitel más en el edificio. Es el mismo arquitecto quien fija su precio (lín. 11), y se recomienda con insistencia que no debe sufrir deterioro. Se trata de una maqueta parcial, pero no cabe dudar de la existencia de modelos del conjunto, aunque aquí no se mencionen. Heródoto (V, 62) nos refiere cómo los Alcmeónidas, a fines del siglo VI a.C., construyeron el templo de Delfos mejorando el modelo (*parádeigma*), y Aristóteles²⁵ nos habla de juicio sobre maquetas cuando alude a la decisión sobre un proyecto arquitectónico. En ambos casos sólo puede tratarse de maquetas del edificio completo. R. Martin ha explicado certeramente las razones técnicas de la impor-

tancia de la maqueta en el proyecto: “El conjunto y las grandes líneas del edificio constituían el objeto, como también algunos detalles, de modelos, los *paradeigmata*. Eran preparados con madera o con barro cocido por el arquitecto; y es según estas maquetas como trabajaban los canteros y luego los albañiles y los escultores. No olvidemos que, hasta finales del siglo V a.C., es el único medio a disposición del arquitecto para representar sus proyectos. Más tarde, el descubrimiento de la perspectiva y del juego de las sombras permitirá representaciones en planta o alzado que sin duda precisarán la maqueta”.²⁶

Por otra parte, la existencia de maquetas de todo el edificio está atestiguada, según sostiene convincentemente Jeppesen,²⁷ en la inscripción del Arsenal del Pireo (IG II². 1668, lín. 95).

4. SENTIDO DE LAS INSCRIPCIONES ARQUITECTÓNICAS

El hecho mismo de que se consigne en una inscripción pública el proyecto detallado de una construcción, sin ninguna finalidad honorífica ni recordatoria de una donación evergética, posee un sentido hondo que se vincula con la estructura íntima de la polis, y especialmente de la polis democrática. En efecto, es en ella donde la comunidad de ciudadanos se interesa, interviene y decide –no sólo es simplemente informada– sobre las más variadas actividades públicas, entre las que se incluyen con alta relevancia religiosa, política y económica las obras impulsadas por el Estado. J.P. Vernant ha definido como uno de los rasgos más característicos de la polis griega la existencia de un espacio urbano común, físico y simbólico, un centro de todos y de nadie en particular.²⁸ Este verdadero foco de la co-

municación entre los ciudadanos es el contexto en el que deben encuadrarse las inscripciones públicas, que, aunque en ocasiones no se expusieran materialmente en el ágora, testimonian la vitalidad de ese ámbito común, corazón de la participación ciudadana.

1. Agradezco vivamente al Dr. Marc Domingo, de la Universidad de Tubinga, las precisas indicaciones con que ha mejorado la primera versión de este trabajo.

2. Excelentes frutos de esta unión son, por ejemplo, los trabajos de H. LATTERMANN, *Griechische Bauinschriften*, Karl J. Trübner Verlag, Estrasburgo 1908, y de K. JEPPESEN, *Paradeigmata. Three Mid-fourth Century Main Works of Hellenic Architecture Reconsidered*, Aarhus Univ. Press, Jutland Archeological Society Publications, vol. IV, Aarhus 1958. Estos autores consiguen reconstrucciones muy cuidadas, que pueden incluso plasmarse, como en el caso de la obra de Jeppesen, en planos detallados que nos restituyen la imagen de monumentos perdidos.

3. LATTERMANN, *op. cit.*, pp. 64-80.

4. IG II/III², *Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*, W. de Gruyter, Berlín 1931, pars 2, fasc. 2 (= Ares Publisher, Chicago 1974, vol. 3, pp. 320-322).

5. *Inscriptions de Délos, VII: Période de l'amphictyonie attico-délienne. Actes administratifs*, Ed. de Boccard, París 1972. Es el editor más reciente y el que ofrece mejor texto.

6. *Griechische Baukommissionen des 5. und 4. Jahrhunderts*, Diss. Munich 1978, pp. 74-88.

7. “Un problème d'architecture et d'épigraphie déliennes”, *BCH*, 104, 1980, vol. I, pp. 151-159 (obra que contiene el texto aquí comentado).

8. Indicamos con puntos suspensivos entre paréntesis los fragmentos de texto perdidos e insanables por conjetura a juicio de los editores. Entre llaves ponemos palabras que, si bien ausentes en griego, deben añadirse en la traducción para que la frase tenga sentido. Entre paréntesis cuadrados damos la versión de conjeturas dudosas. De algunos términos técnicos, en fin, ofrecemos la transcripción en alfabeto latino. La ficha técnica de la inscripción, dada a mediados del siglo IV a.C., puede consultarse en las *Inscriptions de Délos* de J. Coupry, arriba mencionadas.

Los números del margen remiten a las líneas del original griego. Con una barra indicamos el cambio de línea aproximado.

9. Ciudad de Beocia, al S.E. de esta región.

10. 1 pie ático = 0,296 m; 1 palmo = 0,074 m; 1 dedo = 0,0185 m. Un pie, por tanto, mide cuatro palmos y dieciséis dedos.

11. Los sillares se distribuyen en tres grupos: el primero, en el que se incluyen los datos que hemos traducido a modo de ejemplo, formado por los 650 sillares de un pie de ancho (*páchos*) (líns 50-51); un segundo de 11 sillares, también de largos y altos distintos, de un pie y dos dedos de ancho, y un tercero de 6 sillares de ocho pies y diez dedos de largo, nueve palmos y dos dedos de alto, y dos pies y dos dedos de ancho. El total, 667, se ajusta a la cantidad contratada que se indica en la línea 28. En algunos puntos, sin embargo, la indicación de las cantidades está deteriorada y los editores, Lattermann, Kirchner y Coupry, las reconstruyen de forma que la suma coincida. Señalamos, por nuestra parte, una repetición extraña en las líneas 42-43, donde se consigna por dos veces una partida de cinco sillares de idénticas medidas. Si se trata de una repetición por error del lapicida, habría que mantener la lectura ΠΙΙΙ = 9 de Lolling en la línea 39, donde Lattermann cree que la pérdida del último I responde a una corrección por rasura y no a un deterioro de la inscripción; asimismo habría que restaurar un P = 5 y no un I, como propone Lolling y aceptan los editores, en la línea 45. De esta forma se salvaría la coincidencia de las cantidades totales y se podría prescindir de una de las partidas de cinco sillares que se repiten, consideramos que por equivocación.

12. Lattermann reconstruye un infinitivo [*εμπά[χ]αι*] de un verbo no testimoniado *εμπάειν*, relacionado con las voces *πάγε* y *πάγεις*, “red”, que significaría “cargar mediante redes”. Creemos, sin embargo, posible la conjetura [*εμπα[ψ]αι*], “grabar”, de *εμπαειν*, que se referiría al marcaje de las piedras, previo a su transporte. Requiere algo más de espacio, pero tiene la ventaja de no suponer un nuevo vocablo. El sentido sería entonces: “que el contratista marque estas piedras. Para el transporte marítimo”, etc.

13. El resto de la parte A del fragmento a (núm. 8712 del inventario del Museo Epigráfico de Atenas = EM) de la inscripción es ilegible. De la parte B sólo se leen palabras sueltas, muchas reconstruidas conjeturalmente. Hay un segundo fragmento, el b (EM 8695), del que se conserva en muy mal estado la parte A. La disposición de las par-

tes de la inscripción ha sido explicada por Lattermann (*op. cit.*, p. 72) suponiendo que en distintas lastras, grabadas por las dos caras y dispuestas una junto a otra, se trataba de las diferentes partes del edificio. Del fragmento b destacamos la referencia a los dibujos que se observa en la línea 4 [*κατὰ τοὺς ἀναγράφαις*] “según los dibujos”, posiblemente realizados por el arquitecto. Cf. para esta suposición la fórmula *πρὸς τὸν ἀναγραφῆα ἡὸν ἀν δόι ἡ ἀρχιτέκτον*, “de acuerdo con el dibujo que dé el arquitecto” (IG II². 1666 A, líns. 48 y 55; B, líns. 17-18, 23-24 y 30, y varias repeticiones más). Insiste también este fragmento en las líneas 7 y 12 –la primera referencia es conjetural– en la asociación estrecha entre el arquitecto y los *ναοποιοί*, los miembros de la comisión que velan por el proceso de construcción.

14. P. BRUNEAU, y J. DUCAT, *Guide de Délos*, Ed. de Boccard, París 1966.

15. Cf. M.-C. HELLMANN, *op. cit.*, pp. 151 y 157-159.

16. Estaba compuesta por seis mil jurados, elegidos por sorteo entre los ciudadanos, que se dividían en secciones de quinientos un miembros. Su elevado número dificultaba los intentos de soborno. Aristóteles, *Constitución de los atenienses* 49. 3, nos informa de que en época antigua la decisión sobre las maquetas, es decir, sobre los proyectos arquitectónicos, correspondía al Consejo o *boulé*; pero “ahora –dice Aristóteles– lo hace el tribunal al que le toque en suerte, pues se consideró que los consejeros concedían su juicio como un favor”. A. WITTENBURG, *Griechische Baukommissionen des 5. und 4. Jahrhunderts*, Diss. Munich 1978, p. 82, considera que *dikastérion* designa aquí un edificio de reunión. En las pp. 86-88 de este mismo estudio puede verse una buena síntesis de los rasgos generales de los *ναοποιοί*.

17. HELLMANN, *op. cit.*, p. 157.

18. WITTENBURG, *op. cit.*, pp. 80-81.

19. El ser consignados ambos repetidamente en el mismo asiento contable demuestra la estrecha asociación que había entre ellos. La cita recoge unos honorarios parciales y no el monto total, que se desglosa en varias partidas; pero la proporción del 5:4 se mantiene en otras, como la de la col. VII, líns. 108-112: 37 dracmas para el arquitecto y 30 dracmas y 5 óbolos para su secretario.

20. 60, 80, 120, 240 dracmas según las figuras encargadas. IG II². 374, col. VIII, líns. 161-182.

21. La lectura de la línea 10 es controvertida. Cf. N. HIMMELMANN, *JDAI*, 94, 1979, pp. 134-136, recogido

en SEG XXIX, 145. Se añade la complicación de que *τὸ τέτατον* (lín. 14) es una conjetura.

22. En otras inscripciones el contratista recibe el nombre de *εργόνες*. Cf. ID 502 A, líns. 13 y 17; IG VII. 3073, lín. 47. La que nos ocupa es singular en sus matizaciones.

23. Véase A. WITTENBURG, “Bemerkungen zum Werkvertrag bei den Griechen”, en H. KALCYK, B. GULLATH y A. GRAEBER, (eds.), *Studien zur alten Geschichte Siegfried Lauffer zum 70. Geburtstag dargebracht*, Ed. Giorgio Bretschneider, Roma 1986, vol. 3, pp. 1079-1088, con una interesante selección de textos epigráficos. Wittenburg es partidario, al menos para el período comprendido entre los siglos IV y II a.C., de considerar, frente a la opinión más difundida, que el móvil económico es determinante para que un contratista se haga cargo de una obra pública.

24. WITTENBURG, *Griechische Baukommissionen*, *op. cit.*, p. 78. Están testimoniados otros materiales: madera (IG II². 1627 b, líns. 325-326), barro cocido (IG II². 1627 b, líns. 300-301) y cera.

25. *Constitución de los atenienses* 49. 3.

26. R. MARTIN, *Manuel d'Architecture Grecque I. Matériaux et Techniques*, A. et I. Picard et Cie., París, 1965, pp. 177-78.

27. JEPPESEN, *op. cit.*, p. 157, en contra de la opinión de Bundgaard.

28. J.P. VERNANT, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Maspéro, París 1965 (trad. esp. Ariel, Barcelona, 1983), p. 198: “El *mésón*, el centro, define, por lo tanto, en oposición a lo que es privado, particular, el dominio de lo común, de lo público, el *xynón*. Por diferentes que sean –por la vivienda, la familia, la riqueza–, los ciudadanos, o más bien las casas que componen una ciudad, constituyen por su participación común en este centro único, una *koinonía* o *xynonía* política”. Cf. asimismo A.J. DOMÍNGUEZ MONEDERO, *La polis y la expansión colonial griega (siglos VIII-VI)*, Síntesis, Madrid, 1993, especialmente las páginas 68-72. Sus afirmaciones de que “una de las características del sistema de la polis griega, frente a otros sistemas, especialmente los orientales, fue la publicidad de las decisiones”, y de que “es en torno a un centro simbólica y materialmente en el medio mismo de la ciudad, donde surge realmente la polis”, encuentran una exacta confirmación en Heródoto I. 153: Ciro desprecia a los griegos porque sus ciudades tienen *agorá*, vista por él como “lugar de engaño”.

ROMA

LAS URNAS EN FORMA DE CABAÑA DE LA PROTOHISTORIA LACIA Y ETRUSCA, Y SUS RELACIONES CON LA ARQUITECTURA REAL

Gilda Bartoloni

La costumbre de depositar en las tumbas objetos con forma de casa es muy frecuente en varias áreas del mundo antiguo, desde China al México precolombino, sobre todo durante el último milenio a.C. En China encontramos, por ejemplo, en yacimientos funerarios datables en los dos siglos que flanquean al año 1000 a.C., algunos recipientes de bronce para líquidos en forma de edificios rectangulares y techo a cuatro vertientes; en México occidental, las poblaciones como Colima, Jalisco y Nayarit, del período preclásico superior, reproducían en el ajuar fúnebre todo aquello que rodeaba al difunto cuando vivía, incluyendo los edificios.

En la cuenca del Mediterráneo la idea de la casa debe ser considerada el origen de la creación de algunos osarios en Palestina durante el cuarto milenio, los cuales pueden ser interpretados como reproducciones de cajitas o cofres destinados a contener los huesos o como verdaderas y auténticas maquetas de casas. En

Creta se han encontrado, en el contexto del fin del tercer período minoico, osarios rectangulares con cubierta a dos aguas.

Pero sólo en la Italia central tirrénica y en la Europa central y septentrional hallamos un número importante de osarios que reproducen, más o menos verosímilmente, casas con puertas, ventanas y tejados de diversos tipos.

En Italia, las maquetas de casas utilizadas como osarios se hallan dispersas (fig. 1) por la Etruria de las minas, la Etruria meridional, la región de Sabina y el *Latium Vetus*, y sólo esporádicamente en Pontecagnano, es decir, en las áreas afectadas por las culturas villanovense y lacia. En el Lacio, más que en Etruria, la elección de este tipo de osarios parece estrechamente vinculada al conjunto de la ceremonia funeraria y, por lo tanto, al resto del ajuar fúnebre. En lo que, de modo más general, se refiere a la frecuencia de ese tipo de osario según

los diversos períodos, podemos decir lo siguiente: en la edad del bronce final, tenemos testimonios tanto en el Lacio como en Etruria; en la fase inicial de la primera edad del hierro (en pleno siglo IX a.C.), hay una mayor presencia en el Lacio (con los grandes conjuntos de Osteria dell'Osa y Castel Gandolfo), así como testimonios en la región de Sabina, donde el uso de ese tipo de urna cineraria debía de ser relativamente frecuente, y en Campania, donde es excepcional.

Las urnas en forma de cabaña sólo se encuentran en el Lacio en los siglos X y IX (edad del bronce final y principios de la edad del hierro); en Etruria, la utilización de dichas urnas cinerarias va del siglo X (edad del bronce final) al momento más tardío de la cultura villanovense (villanovense avanzado). Así pues, las urnas con tejado sólo se han documentado en Etruria a finales del siglo IX y en pleno siglo VIII, en las necrópolis donde la incineración continúa

fig. 1



Distribución de las urnas en forma de cabaña en Italia
 1. Populonia; 2. Vetulonia; 3. Vulci; 4. Tarquinia;
 5. Bisenzio; 6. Allumiere; 7. Montetosto; 8. Cerveteri;
 9. Veyes; 10. Monte S. Angelo; 11. Camporeatino;
 12. Guidoni; 13. Roma; 14. Osteria dell'Osa; 15. Castiglione; 16. Colonna; 17. Grottaferrata; 18. Rocca di Papa; 19. Marino; 20. Castel Gandolfo; 21. Albano; 22. Velletri; 23. Pratica di Mare; f.c. Pontecagnano.

siendo un rito habitual (Vetulonia, Vulci, Bisenzio y Tarquinia): en efecto, no hay ejemplos del siglo VIII ni en Veyes ni en el Lacio, donde la inhumación es el ritual funerario preferido. Hay que recordar, en este sentido, la persistencia de esa creencia en Vetulonia (tumba de Duce) y Veyes (Monte Michele, tumba núm. 5), donde en pleno siglo VII las cenizas de personajes eminentes, guerreros, son recogidas en urnas de metal con claras referencias a la casa, probablemente siguiendo una moda griega introducida por las poblaciones eubeas del golfo de Nápoles, aunque manteniendo el uso de un recipiente tradicional.

Es comúnmente aceptada la hipótesis de la aparición de la urna en forma de cabaña en la zona del Lacio y su difusión por imitación

en Etruria. Los hallazgos hechos en la circunscripción de Cerveteri –Allumiere, Monte Tosto y Poggio della Capanna–, en el territorio de Tarquinia, y probablemente en el área sabina, datables del siglo X, muestran más bien una relación de contemporaneidad o de derivación recíproca. A estas consideraciones, que comportan la superación del problema referente a un origen o primer uso en un ámbito cultural u otro, cabe añadir la constatación de que las urnas en forma de cabaña, en el momento inicial de su producción (s. X), muestran en ambos ámbitos una homogeneidad considerable en lo que a su tipología se refiere (por ejemplo, el pequeño tamaño de las urnas, la planta curvilínea o el sellado externo de la puerta). Estas analogías tipológicas se insertan en un marco más amplio de afinidad, ya verificable en el si-

glo XI, entre Etruria, especialmente el territorio de Cerveteri, y el Lacio. En Ardea, Ficana, Osteria del Curato, cerca de Roma, se han encontrado objetos, especialmente fibulas, muy parecidos a los tipos más comunes hallados en territorio tolfitano, en los alrededores de Cerveteri. En lo tocante más directamente al rito funerario mencionado, tenemos el uso de la miniaturización, más evidente en el ámbito lacio, y de las tumbas bicónicas, con testimonios en Roma, Ardea y el territorio tolfitano. Las analogías que podamos hallar vuelven a plantear el problema de la posible existencia en los siglos XI y X de una facies común (Allumiere/Roma – Colli Albani I) con aspectos locales, en la cual la lacia se caracterizaría por una coherencia más rigurosa en lo que se refiere a la simbología funeraria.

Esa comunidad de fenómenos culturales, que nos trae a la memoria un conocido pasaje de Hesíodo (*Teogonía*, 1.015) referente al mítico dominio de Agrio y Latino sobre todos los ilustres tirrenos, se produce justo antes de la definición de las distintas culturas regionales asociadas a los diversos pueblos de la Italia antigua (vénetos, etruscos, sabinos, latinos, etc.). De hecho, hacia el final de la edad del bronce, a pesar de la sustancial uniformidad de manifestaciones por toda la península itálica, ya se reconocen algunas características locales que anuncian las áreas culturales, claramente diferenciadas, de la edad del hierro. Las urnas en

forma de cabaña y las tapaderas en forma de tejado parecen haber sido utilizadas contemporáneamente en ambos ámbitos culturales, aunque no eran el único tipo de recipientes para huesos.

Las maquetas tienen plantas de formas diversas (circular: cf. urna en forma de cabaña, Bisenzio, Polledrara, tumba I, núm. cat. 66; cuadrangular: urna en forma de cabaña de Tarquinia, Poggio Selciatello, tumba 45, núm. cat. 69), con paredes y techos decorados con las mismas técnicas y motivos ornamentales coincidentes en los vasos. Un ornamento plástico del techo está constituido por el cruce de los palos encima de la viga cumbre (*columen*) según un característico motivo en forma de hoz o de cuerno y que imita decoraciones reales de significado probablemente mágico.

Ignoramos los motivos que determinaron en cada ocasión la utilización de urnas cinerarias con formas diferentes. Se ha supuesto que mediante la reproducción miniaturizada de la casa del muerto se pretendía compensar la destrucción del cuerpo por medio de la cremación, según un proceso análogo al de la antropomorfización del osario bicónico. De notable interés para la articulación de esta explicación es la presencia en dos urnas en forma de cabaña —procedentes probablemente de la necrópolis de Bisenzio, cerca del lago de Bolsena—, de figurillas, masculinas en una, femeninas en la otra, sentadas en el techo, encima de la puerta. Se ha pensado en una representación del difunto, cuyas cenizas estaban depositadas en la urna; menos probable, en este horizonte cronológico, aunque la hipótesis parezca muy prometedora, es la identificación de esas figuras con los antepasados encargados de proteger la casa, como se documentará en palacios de época orientalizante tardía. A esa misma creencia debe probablemente responder la cos-

tumbre de dar la forma de una cabaña al remate superior de algunos cascos de barro cocido, muy evidente en Vulci, pero también documentada en Veyes, Tarquinia, Vetulonia y Populonia: en un casco de Tarquinia debajo mismo del tejadillo del remate hay, esbozada, una testa humana. Este tipo de cubierta de osario, documentado exclusivamente en aquellas necrópolis donde se han hallado maquetas de casas con función de osario, parece un elemento de una significación simbólica notable al unir, con la adhesión al tipo más habitual de depósito de la cultura villanovense de la del vaso bicónico, a la ideología del hombre de armas expresada por el casco la de la casa modelada en su ápex. En un casco de Vetulonia, necrópolis de Poggio Belvedere, parece perfectamente posible reconocer una maqueta de casa cuadrangular. Como en las necrópolis lacias, sobre todo la de Osteria dell'Osa en la Via Prenestina (Gabis), la urna en forma de cabaña corresponde casi exclusivamente a personajes cuyo ajuar fúnebre los presenta como guerreros; también en la Etruria villanovense ambas funciones, titular de la casa y guerrero, es decir custodio de la familia de puertas adentro (forma de cabaña) y de puertas afuera (armas), están asociadas y son atribuidas a una sola persona: el *paterfamilias*.

A su lado, urnas de formas distintas (vasos o cajitas de barro cocido) limitan la alusión a la casa a la forma de la techumbre. En el Lacio protohistórico el examen de cada uno de los conjuntos de necrópolis ha evidenciado que tanto las urnas en forma de cabaña como las cinerarias con tejado deben relacionarse con una misma creencia: en la comunidad de Osteria dell'Osa, donde los dos tipos de osario mencionados son característicos de las tumbas de los hombres adultos (los *paterfamilias*), las urnas en forma de cabaña, tapadera móvil en forma de tejado y puerta falsa, presentes única-

mente en las incineraciones en fosa, parecen relacionadas con personajes destinados, aunque todavía no lo hubiesen alcanzado, a ostentar el papel de los otros incinerados.

Los tres tipos de planta de las urnas en forma de cabaña (circular, oval, rectangular) están documentados desde el momento en que se empleó por primera vez este tipo de urna cineraria; por ahora, no se conocen maquetas de planta rectangular del siglo VIII, constatación claramente contradictoria con quienes, basándose en las urnas en forma de cabaña, ven una evolución sistemática desde las cabañas de planta circular a las de planta rectangular. Las urnas de planta oval dominan el período del bronce final, en tanto que las de planta circular prevalecen en el siglo IX, y las de planta oval vuelven a dominar en el siglo VIII; solamente a finales del siglo IX deja de ser claramente inferior el número de plantas rectangulares. En cuanto a cada una de las comunidades, la elección parece estrictamente local: en Castel Gandolfo, por ejemplo, prevalecen las plantas ovales, mientras que en Gabis son más abundantes las circulares; en Vetulonia, predominan las circulares, en tanto que en Vulci y sobre todo en Bisenzio las hay de todos los tipos. En lo tocante a los demás elementos característicos, como los techos o las puertas, si bien para las primeras, a excepción de la decoración en forma de tridente encima de la parte frontal, típica del Lacio pero también documentada en Etruria, no se aprecian diferencias sustanciales, las segundas responden a tipologías claramente regionales: en Etruria, la puerta está cerrada por dentro, ya sea mediante pequeños agujeros en las jambas y en la puerta (como en Bisenzio y Vetulonia), o por medio de una anilla interna (como en Vulci y Vetulonia); en el Lacio y en Sabina (y también en Veyes), la abertura es externa (cf. tipología en fig. 2).

Se ha intentado confrontar esas maquetas con la documentación de casas coetáneas encontradas en yacimientos de la Italia central, en su mayor parte descubiertas en excavaciones recientes y a menudo todavía en curso.

La comparación entre urnas y restos de edificios se remonta a las últimas décadas del siglo pasado: G. Battista de Rossi, en Roma, y Antonio Zannoni, en Bolonia, recurrieron a las urnas en forma de cabaña para imaginar las "casas arcaicas".

El análisis de la marca dejada por las casas sobre el terreno muestra en conjunto la adopción de una notable diversidad de soluciones. De hecho, se han documentado plantas redondas, ovales, cuadradas y rectangulares, sin que el cambio de forma implique ninguna clase de diferencia cronológica; en todo caso, las casas circulares parecen, como las urnas, más difundidas en el ámbito lacio. El pequeño pórtico de entrada, evidente o apenas esbozado en casi todas las urnas romanas y lacias (cf. urna de Marino, Campofattore, núm. cat. 65), de momento sólo ha encontrado correspondencia en los suelos de casas excavadas en el centro de la misma área, como el clásico ejemplo de la "casa de Rómulo" en el Palatino.

Excavaciones más o menos sistemáticas, con el descubrimiento de cimientos de cabañas o de otras estructuras datables, por lo menos en parte, del siglo IX, han sido llevadas a cabo en Etruria y en Veyes, Tarquinia, Torre Valdaliga y La Mattonara, en la costa, al norte de Civita-

Tipología de las urnas en forma de cabaña encontradas en Italia (de: G. Bartoloni, Buranelli, d'Atri, de Santis, 1987, fig. 96).

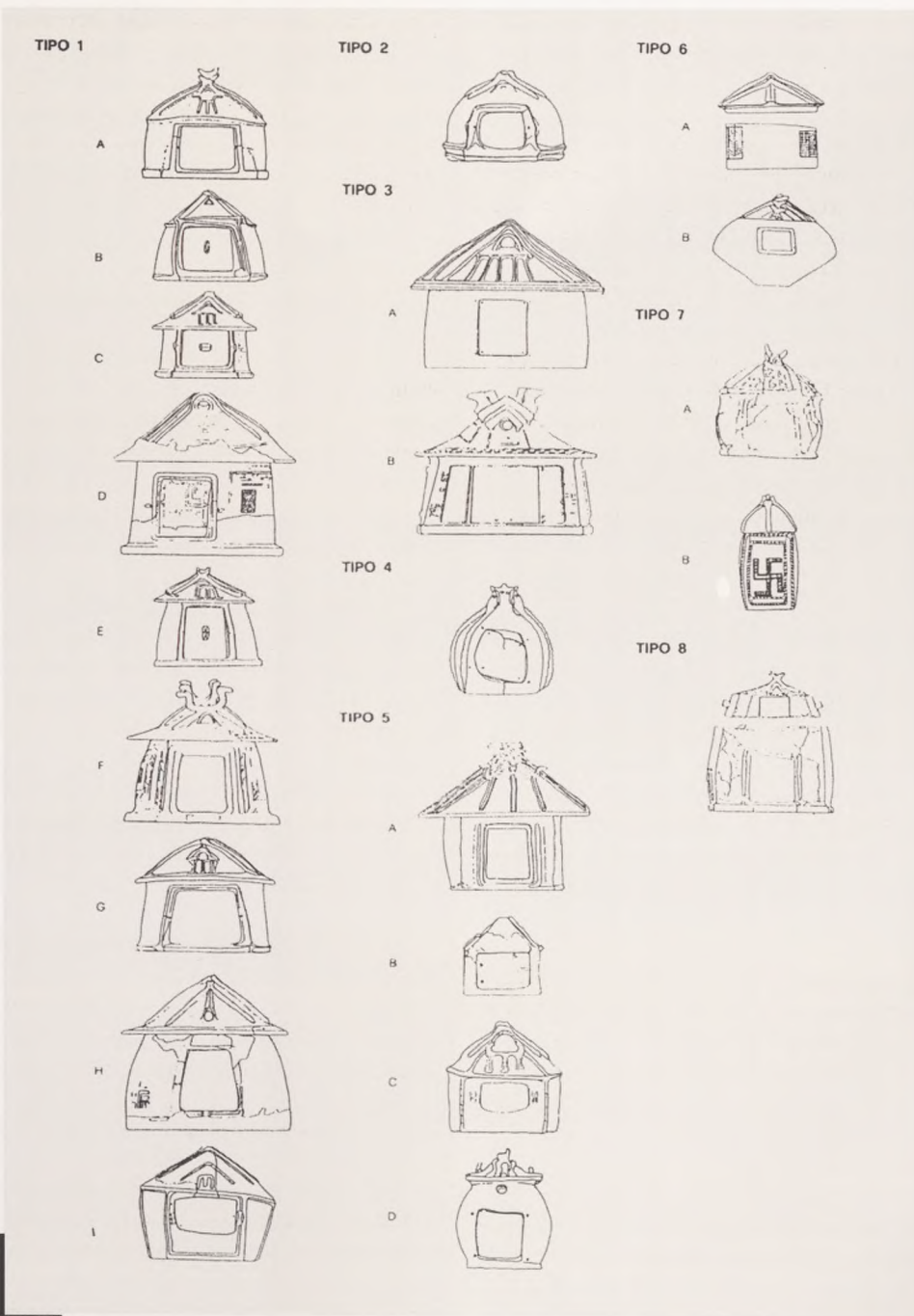


fig. 2

vecchia, en el Gran Carro y, en lo que al Lacio se refiere, en Roma, Ficana, Pratica di Mare y Fidene.

En Veyes, en la colina de Piazza d'Armi, las excavaciones de Enrico Stefani han puesto al descubierto a lo sumo pequeñas cabañas casi circulares, en tanto que en la meseta de Portonaccio o en Campetti se han hallado grandes cabañas ovales. En Torre Valdaliga y en La Mattonara, en la costa tarquina, se han descubierto estructuras de planta circular, oval y rectangular. En el Gran Carro, asentamiento establecido en el lago de Bolsena entre principios del siglo IX y el siglo VIII a.C., se han reconocido tres fases sucesivas, la última con casas de planta rectangular construidas sobre entarimados elevados, es decir, palafitos. Se ha supuesto que ello se produjo a causa de una subida de las aguas del lago, después de la cual el poblado, en lugar de ser abandonado o acaso retirado y reconstruido en terreno seco, fue adaptado a la nueva situación ambiental.

El único asentamiento villanovense suficientemente estudiado, aunque sólo sea parcialmente, es el descubierto recientemente en Tarquinia, a raíz de las excavaciones de la Fundación Lerici en el área de la necrópolis arcaica de Monterozzi, en la localidad de Calvario. Protegida por la cresta septentrional de la colina, en un área de 200 x 100 m, se han localizado por lo menos los restos de 25 cabañas de planta oval, de planta rectangular alargada y de planta cuadrangular.

En cuanto al Lacio, sólo en Pratica di Mare (*Lavinium*) las excavaciones, aún en curso, han sacado a la luz un núcleo completo de poblado de los siglos VIII y VII a.C., en una pequeña meseta cercana a la acrópolis (fig. 3A); en Roma, las cabañas mejor identificadas son las del Palatino (fig. 3B).

De acuerdo con los restos hallados sobre el terreno, las cabañas parecen dispuestas según un orden preestablecido, en general bastante separadas entre sí, hasta tal punto que permiten suponer la existencia de posibles parcelas cultivadas y de áreas destinadas a la cría de animales domésticos. El aspecto de los distintos poblados no debía de ser muy diferente del de los grupos de cabañas de pastor que hasta los años sesenta de este siglo poblaban la campiña romana.

El resto de esas estructuras está constituido esencialmente por soleras de cabañas, reconocibles a veces por la presencia de pequeñas zanjas de cimentación y de agujeros para los postes y, en general, por la presencia de un estrato antrópico más o menos evidente sobre el terreno virgen.

En Tarquinia y en Bisenzio, urnas en forma de cabaña, ya rectangulares, son datables de la primera mitad del siglo IX (cf. urna cuadrangular de Tarquinia, Poggio Selciatello, tumba núm. 45, núm. cat. 69); en Torre Valdaliga hay una cabaña oval sobre otra rectangular; en Tarquinia, una cabaña rectangular sucede estratigráficamente a otra oval; en Roma, coexisten cabañas ovales y rectangulares en el área del Palatino).

La diversidad de las dimensiones tampoco parece preferentemente vinculada a un tipo determinado de planta. Los ejemplos más importantes son, sin embargo, de planta oval o rectangular, los únicos que en ocasiones están organizados en dos ambientes (por ejemplo, en Veyes-Campetti y en Tarquinia-Calvario).

Los suelos están, en algunos casos, profundamente incrustados en el terreno (por ejemplo, en Veyes-Piazza d'Armi), y en tal caso, generalmente, no se han documentado agujeros para los postes ni zanjas de fundamentación.



fig. 3a

Plantas de las cabañas de Pratica di Mare-Lavinium (de: Maaskant-Kleibrink, 1992, p. 121, fig. XLIII).

Ese tipo de casa semisoterrada podría haber sido reproducida en algunas urnas en forma de cabaña con la abertura que indica la puerta notablemente elevada respecto a la base: un ejemplar de Vulci presenta, además, un zócalo de aproximadamente diez centímetros sobre la base (fig. 4B). Otra hipótesis de reconstrucción es que el techo arrancase directamente de un margen bajo de tierra y guijarros, sin que fuese necesario, por lo tanto, levantar la pared.

En otras cabañas, en cambio, el plano interior, ligeramente rebajado, está delimitado por una zanja de cimentación que debía servir de guía para las paredes y contener en ocasiones los agujeros en los que alojar los postes de la estructura que sustentaba la construcción. Más a menudo encontramos grandes agujeros circulares para la inserción de los postes de sustentación de la cubierta dentro de la cabaña, dispuestos generalmente en dos líneas paralelas de cuatro en cuatro o de seis en seis, o más rara-

mente siguiendo un único eje longitudinal. Los dos tipos diferentes de cubierta que parecen evidenciar estas estructuras son el tejado a cuatro vertientes (en forma de “concha de tortuga” o de pabellón, según sea la planta elíptica o rectangular), sostenido por un armazón

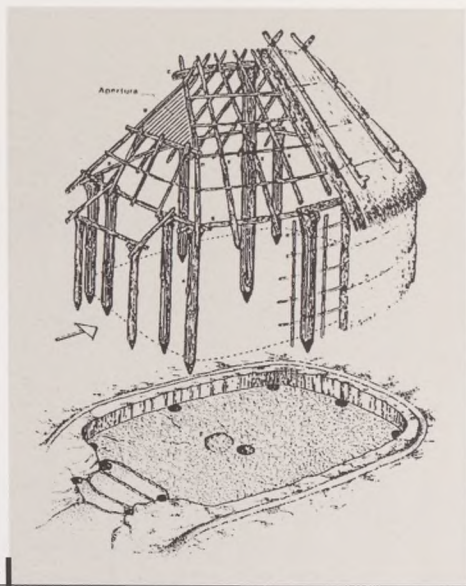


fig. 3b

Reconstrucción de la cabaña A del Palatino, según Davico: a. horcas, b. salientes, c. cumbrera, d. zarcillos, e. *cantherii*, f. hogar (de Colonna, 1988, lám. 10).

que descansa en esos cuatro o seis grandes postes, o bien el techo a dos aguas, cuya viga cumbrera estaba sostenida por postes alineados: podemos encontrar ambos modelos en maquetas funerarias del siglo IX en adelante, los primeros más extendidos y los segundos en Sala Consilina, en la región de Salerno, en una maqueta de cabaña hallada en una tumba pero no utilizada como urna cineraria (Sala Consilina I A/B). Este segundo tipo de cubierta se extenderá sobre todo a partir del siglo VII.

Los agujeros externos a la zanja de cimentación, normalmente mucho menores que los del interior, podrían indicar la presencia de puntales para reforzar las paredes, así como una segunda rasa cercana a la primera podría indicar la presencia de una serie de montantes de refuerzo que irían del suelo al remate del techo, o bien una estructura anular más baja, dispuesta alrededor de la pared vertical y rellena con tierra y guijarros que tendrían una función aislante. A menudo es difícil determinar si dos zanjas más o menos separadas deben ser datadas en momentos de uso distintos o contemporáneos; quizás el perímetro más exterior podría indicar, por ejemplo, la presencia de un recinto. En otros casos, en cambio, el perímetro de las cabañas está delimitado por muretes de piedra seca o márgenes hechos con guijarros y barro en los que debían apoyarse o fijarse las estructuras de madera del alzado. Otros agujeros, generalmente pequeños, hallados aquí y allá en el área de excavación, pueden ir tanto asociados con las estructuras como con otros elementos del interior o el exterior de las cabañas.

La puerta, que se puede reconocer por los agujeros de las jambas y, a veces, por la presencia de un escalón, se encuentra normalmente en uno de los lados cortos de la cabaña, a menudo precedida por un pórtico, como indica la presencia de dos o cuatro agujeros para postes. Más rara, tanto por lo que a los restos sobre el terreno como a las maquetas se refiere, es la presencia de una puerta en el lado largo.

En el interior, una cavidad muy poco profunda en el suelo o bien simples restos de carbón y ceniza indican la presencia del hogar, normalmente en el centro del espacio y más raramente descentrado, pero en general lejos de las paredes por motivos de seguridad evidentes. En algunos casos (por ejemplo, en Veyes-

Piazza d'Armi), se han documentado hogares fuera de la cabaña. La mayor parte de las actividades, por otra parte, debían tener lugar al aire libre. La importancia de la zona anterior de la casa parece documentada por la ampliación de la base por la parte delantera en algunas urnas en forma de cabaña de Vulci (cf. urna de Vulci, Mandrione di Cavalupo, núm. cat. 67).

Aunque la lectura de las huellas dejadas por las cabañas en el terreno no presenta habitualmente grandes dificultades, disponemos de muchos menos elementos para reconstruir su alzado, que al haber sido realizado con materiales perecederos se ha perdido completamente, salvo algunos fragmentos de enlucido y de arcilla con huellas de ramas y cañas. “Al principio —dice Vitruvio (II, 1, 2-3)—, los hombres construían sus refugios con ramaje, o abrían cavernas al pie de las montañas, otros se cobijaban recubriendo con arcilla una estructura de ramas según la misma técnica que utilizan las golondrinas para construir el nido [...]”. Des-

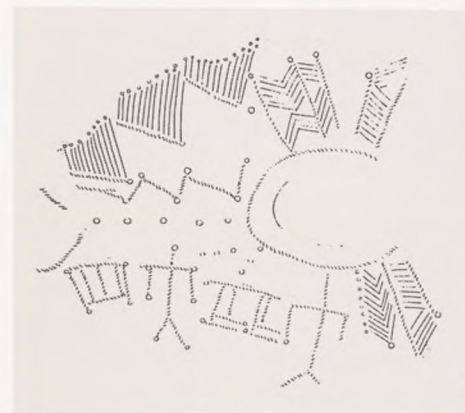
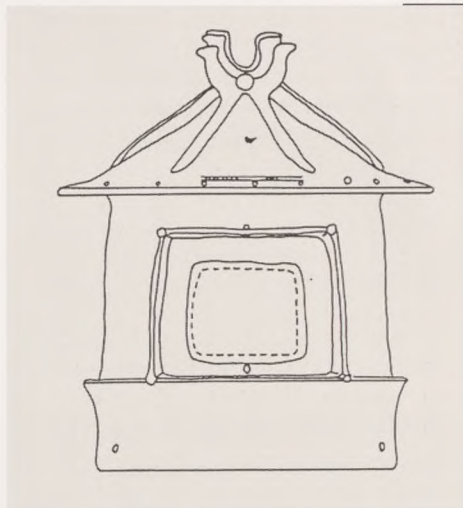


fig. 4a

Tarquinia, desarrollo de la decoración de un askos protovillanovense (siglo X a.C.), con la representación de dos hombres y dos estructuras sostenidas por palos (Bartoloni, 1989, fig. 3.7).

fig. 4b



Vulci, necrópolis de Osteria (núm. cat. 68): urna en forma de cabaña (de: Bartoloni, 1989, fig. 5.5).

manecer anónimos en el ámbito estrictamente arqueológico.

Todas las reconstrucciones coinciden en considerar las casas de la primera edad del hierro como estructuras con paredes de ramas entretrejidas, sostenidas en general por postes fijados verticalmente en el suelo y enlucidos con arcilla, con una puerta, por lo común en el lado corto, y techumbre normalmente en forma de caparazón de tortuga, como se ha dicho, cubierta con ramaje y paja, impermeabilizada con arcilla, y con dos tragaluces en la parte delantera para la salida del humo del hogar (fig. 3B). La luz, además de entrar por la puerta, podía hacerlo por una o más ventanas, abiertas en el centro de los lados largos.

La característica exterior más visible de la techumbre, la constituían un montón de postes, apoyados sobre las vertientes mayores, que debían sujetar el ramaje de la cubierta y cuyos extremos salientes estaban atados de dos en dos en lo más alto, provocando una suerte de cresta encima la viga cumbreira.

Una imagen contemporánea de esas casas, además de las urnas en forma de cabaña y de un *askós* de Tarquinia con figuras humanas esquemáticas alternadas con estructuras de habitación (fig. 4A), la encontramos en una estela de arenisca descubierta en la necrópolis boloñesa del exterior de Porta San Vitale, donde se encuentra incisa una cabaña de tejado alto a dos aguas y con dos ventanas a los lados (fig. 4C).

Es indudable que los indicios que descubrimos en los poblados pueden corresponder no sólo a

pués aprendieron a levantar paredes trenzando ramas entre troncos verticales bifurcados”.

Las paredes así construidas y después recubiertas con arcilla secada al sol representan una técnica de construcción aún vigente en los países mediterráneos. De hecho, en los diversos intentos de reconstrucción de las cabañas protohistóricas llevados a cabo desde el siglo pasado, los investigadores se valieron, además de la ya mencionada comparación con las maquetas funerarias que reproducen con extremo realismo los elementos del alzado y de la cubierta, de la confrontación con las cabañas utilizadas hasta hace algunas décadas en la campiña toscana-lacia y que documentan la persistencia y la validez de ese modelo constructivo. El análisis de los asentamientos y las técnicas de las cabañas modernas, que dejan sobre el terreno huellas a menudo idénticas a las de las cabañas protohistóricas, puede ofrecer en algunos casos una valiosa ayuda a la interpretación de toda una categoría de indicios registrados en las excavaciones y destinados casi siempre a per-

casas, sino también a almacenes donde guardar los productos de la tierra o a fosas de residuos, etc. Les fosas sin hogar o sin entrada pueden muy probablemente ser depósitos de alimentos. En Torre Valdaliga y en La Mattonara algunas fosas de planta circular y trapezoidal recubiertas con un revoque impermeable han sido interpretadas como “pequeños silos domésticos”, es decir, como contenedores para conservar la reserva de alimentos. La seguridad en cuanto a la interpretación de una estructura u otra sólo puede derivar del análisis de los materiales encontrados en los yacimientos arqueológicos; uno de los indicios es, de hecho, la presencia de hornillos o cacharros, de recipientes para alimentos o de restos animales, etc.

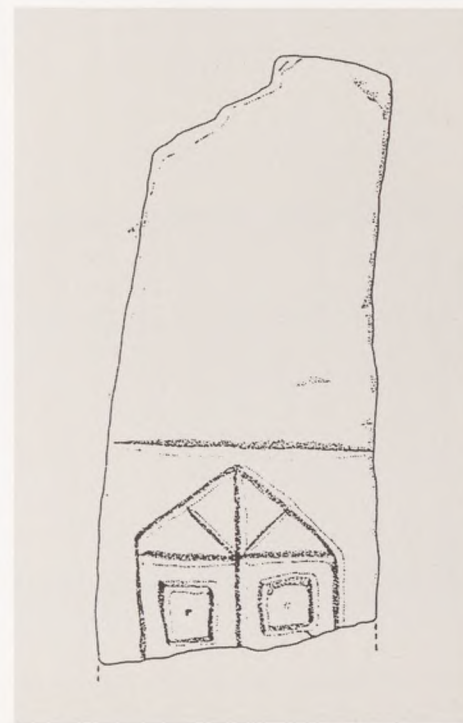


fig. 4c

Bolonia, necrópolis de San Vitale, estela de piedra arenisca de la tumba 793 (de: Bartoloni, 1989, fig. 5.7).

Bibliografia

URNAS EN FORMA DE CABAÑA:

W.R. BRYAN, *Italic Hut Urns and Hut Urn Cemeteries*, American Academy in Rome, Roma 1925.

J. SUNDWALL, *Die italischen Hütturnen*, Åbö Akademi, Åbö 1925.

G. BARTOLONI, F. BURANELLI, V. d'ATRI, y A. de SANTIS, *Le urne a capanna rinvenute in Italia*, Giorgio Bretschneider ed., Roma 1987.

A.M. BIETTI SESTIERI (ed.), *La necropoli laziale di Osteria dell'Osa*, Quasar, Roma 1992.

G. BARTOLONI, "Ancora sulle urne a capanna rinvenute in Italia: nuovi dati e vecchi problemi", en *Convegno Internazionale Relazioni culturali tra l'Italia e l'Europa a Nord delle Alpi nella prima età del ferro*, Regensburg 1994 (en prensa).

CABAÑAS DE LA ITALIA PROTOHISTÓRICA:

A. DAVICO, "Ricostruzione probabile dell'abitazione laziale del primo periodo secondo le testimonianze dello scavo sul Germalò", en *Monumenti Antichi dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, 41, 1951, pp. 125-144.

G. BARTOLONI, A. BEIJER, y A. de SANTIS, "Huts in the Central Tyrrhenian area of Italy during the protohistoric Age", en *Papers in Italian Archaeology IV. The Cambridge Conference*, B.A.R. International Series, 245, 1985, pp. 175-202.

N. NEGRONI CATACCHIO, y L. DOMANICO, "I modelli abitativi dell'Etruria protostorica", en *Annali Benacensi - XI Convegno Archeologico Benacense - Simposio Internazionale*, 1986, pp. 515-585.

G. COLONNA, "I Latini e gli altri popoli del Lazio", en *Italia omnium terrarum alumna*, Libri Scheiwiller, Milán 1988, pp. 427-448.

G. BARTOLONI, *La cultura villanoviana. All'inizio della storia etrusca*, NIS, Roma 1989.

EXCAVACIONES EN ASENTAMIENTOS DE CABAÑAS DE LA ITALIA CENTRAL:

E. STEFANI, "Scavi archeologici a Veio in contrada Piazza d'Armi", en *Monumenti Antichi dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, 40, 2, 1944, pp. 177-290.

S.M. PUGLISI, "Gli abitatori primitivi del Palatino attraverso le testimonianze e le nuove indagini stratigrafiche sul Germalò", en *Monumenti Antichi dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, 41, 1951, pp. 1-98.

R.E. LININGTON, "Il villaggio protostorico nella località Calvario sui Monterozzi a Tarquinia", en *Studi in onore di Ferrante Rittatore Vonwiller*, Como 1982, pp. 245-256.

M. FENELLI, "Lavinium", en *Archeologia Laziale VI (Quaderni del Centro di studio per l'archeologia etrusco-italica)*, 19, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma 1984, pp. 325-344.

M. MAASKANT-KLEIBRINK [ed.], *Settlement excavations at Borgo le Ferriere "Satricum"*, II, Egbert Forsten, Groninga 1992.

P. TAMBURINI, *Un abitato villanoviano per ilacustre. Il "Gran Carro" sul lago di Bolsena (1959-1985)*, Giorgio Bretschneider ed., Roma 1995.

LOS PROCESOS DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO: COMPRENDER A VITRUVIO A PARTIR DE LOS DIBUJOS Y MAQUETAS ROMANOS

Mark Wilson Jones

Uno de los legados más desafortunados del periodo neoclásico, y en particular de los métodos de enseñanza de las Beaux Arts, es la percepción popular de la arquitectura clásica como una especie de corsé, como un conjunto de soluciones preestablecidas generadas por la sintaxis de los órdenes y cánones de la proporción. De hecho, este fue uno de los temas principales explotados por los propagandistas del movimiento moderno para convencer a constructores, empresarios y público en general de la necesidad de adaptar las formas tradicionales de construcción a la nueva era.

Sin embargo, la responsabilidad última de la idea de que el vocabulario clásico genera unos modelos fijos y previsibles se remonta a Vitruvio. El autor del único tratado arquitectónico importante que se conserva de la Antigüedad, el hombre al que sus seguidores calificaban de “padre de la arquitectura”, tendía a presentar el diseño como una reelaboración casi mecánica de ciertas fórmulas convencionales. Según Vitruvio, el proyecto de un templo podía confeccionarse fácilmente mediante la combinación de ciertos códigos de información —corintio, pseudoperíptero, sístilo— intensamente connotados. Esto es parcialmente cierto, ya que el diseño de templos era por lo general conservador, aunque, al mismo tiempo, Vitruvio describe también una tipología de edificios que, a primera vista, son simplistas e inmutables simultáneamente.

La confianza de Vitruvio en una serie de fórmulas que le convenían (del mismo modo que los autores de algunos libros de cocina se centran en recetas concretas y no en principios culinarios) debe considerarse con la perspectiva adecuada. El hecho de que Vitruvio se atribuyera únicamente la responsabilidad de un edificio —la basílica de Fano— confirma lo que nos dice en el prefacio del primero de sus libros: que lo mejor dominaba era la ingeniería militar.¹ Resulta irónico que el “padre de la arquitectura” no fuera precisamente un experto en edificios civiles —un hecho decisivo para explicar el sesgo académico de sus escritos. También es importante tener en cuenta que su obra no era tanto un manual para sus colegas como un prontuario elemental dirigido a los mecenas y otras personas no especializadas aunque directamente relacionadas con la arquitectura.² Para un público como éste, los detalles del proceso de diseño eran menos importantes y, a efectos puramente didácticos y polémicos, Vitruvio describió unas maquetas idealizadas que a ningún arquitecto de su época se le hubiera ocurrido utilizar, como es el caso del teatro griego y del plano radial de la ciudad. Por estos y otros motivos, no debemos ceder a la tentación de atribuir un lugar excesivamente destacado a las reglas y fórmulas inflexibles en el conjunto de la práctica arquitectónica helenística y romana.

De hecho, a pesar del carácter prescriptivo de gran parte del texto de Vitruvio, también hay pasajes decisivos —aunque se olvidan con fre-

cuencia— que previenen claramente contra un planteamiento rígido del diseño.³ Y es que lo que él proponía no eran soluciones universales, sino unas soluciones que la experiencia había demostrado que eran adecuadas en el contexto romano: “un determinado estilo de casa”, decía, “parece apropiado en Egipto, otro en Hispania, otro distinto en el Ponto, otro en Roma, y así sucesivamente en países y regiones de características diferentes”.⁴ Las particularidades de cada emplazamiento también debían ser tenidas en cuenta. Así, por ejemplo, recomendaba que las basílicas no ocuparan menos de la tercera parte ni más de la mitad de la longitud del emplazamiento, “excepto si lo impiden las características del terreno, y obligan a alterar estas proporciones”. De forma análoga, una vez definido el trazado del teatro latino mediante una geometría y una *symmetría* (un conjunto de dimensiones y proporciones interrelacionadas armoniosamente en términos matemáticos) aparentemente fijas, añadía que “no es posible que, en todos los teatros, estas reglas de *symmetría* respondan a todas las condiciones y finalidades, sino que el arquitecto tendría que considerar hasta qué punto debe seguir el principio de la *symmetría* y hasta qué punto puede modificarlo para adaptarlo a la naturaleza del lugar o a las dimensiones de la obra [...]”⁶ Las proporciones de los órdenes también pueden ser modificadas por razones ópticas. Siguiendo la doctrina platónica según la cual la imagen visual no es más que una corrupción de la realidad, Vitruvio argumentaba que la misión del arquitecto era crear una ilu-

sión óptica que transmitiera una impresión de “autenticidad” al cerebro. Así, las dimensiones relativas al entablamento se debían aumentar en un edificio alto o que estuviera situado en un lugar elevado, para compensar la aparente reducción de dimensiones que provoca la distancia entre el observador y la parte más alta del edificio.⁷

En un pasaje más extenso dedicado al problema general de la adaptación a las circunstancias, Vitruvio destacaba la forma en la que se tenía que desarrollar el proceso de diseño. Por encima de todo, “aquello a lo que el arquitecto debe prestar más atención es a las proporciones exactas de su edificio”. Una vez establecidas estas proporciones y las dimensiones correspondientes dentro de lo que él denominaba el “modelo de *symmetría*”, el paso siguiente era “considerar con cuidado la naturaleza del lugar, o cuestiones utilitarias y estéticas, y modificar el plano mediante reducciones o adiciones [...] sin que esto vaya en detrimento del efecto resultante”.⁸ Más adelante, al resumir una serie de observaciones posteriores en este sentido, repetía el mismo mensaje: “lo primero que hay que establecer es el modelo de *symmetría*”, un esquema que después se sometería a una serie de ajustes “de modo que el observador no dude de la *eurythmía* de su efecto”.⁹

En resumen, el arquitecto debía empezar con una armonía matemática (la *symmetría*) y proceder después a modificarla, si era necesario, para garantizar la armonía visual (*eurythmía*) y la adecuación al propósito y al contexto (deco-

ración) del resultado. A pesar de ello, aunque el mensaje general es bastante claro, los detalles exactos de lo que pretendía conseguir Vitruvio siguen siendo una incógnita. Podríamos preguntar, por ejemplo: “¿qué grado de modifica-

Templo de Portuno en el *Forum Boarium*, Roma (inicios del siglo I a.C.), con medidas nominales en pies romanos. La dimensión de 30 pies entre claudátors indica la anchura hipotética del pórtico en una fase inicial del diseño y, en este caso, la anchura del estilóbato podía haber sido de 35 pies (una dimensión que también fija la altura del orden). (J.P. Adam, *Le temple de Portunus au Forum Boarium*, París 1995, p. 33, fig 30 con anotaciones métricas de este autor).

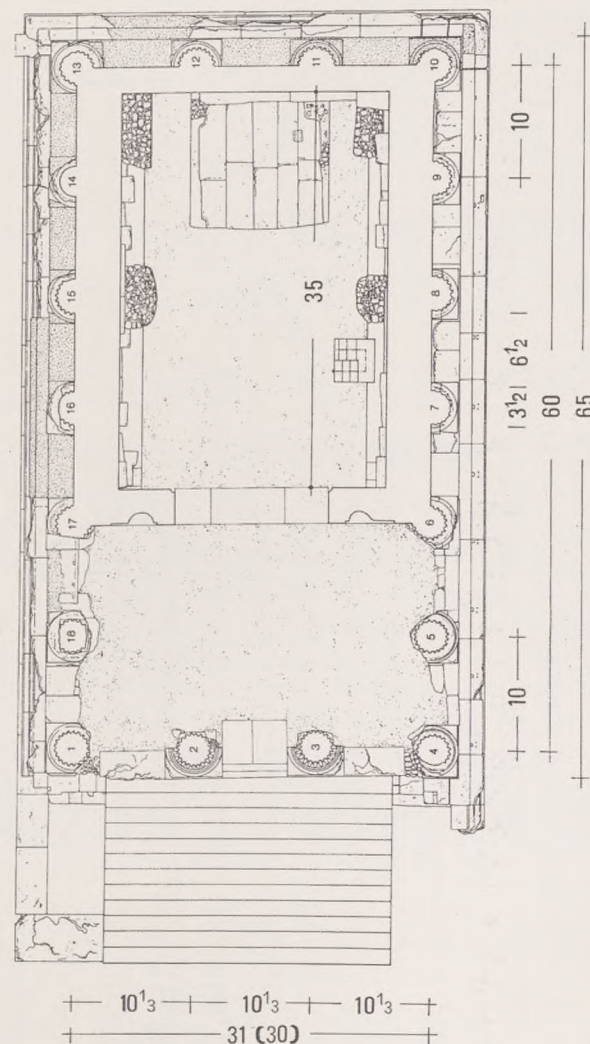


fig. 1

ción se considera admisible sin dañar irremediablemente las cualidades armónicas del esquema original.¹⁰

Los dibujos y maquetas antiguos proporcionan la prueba más directa de cómo abordaban estos problemas en la práctica los colegas de Vitruvio. Es cierto que la mayor parte de los dibujos a escala que conocemos son documentos que pretendían dejar constancia de obras ya existentes, como es el caso del famoso plano de mármol de Severo (núms. cat. 91 y 92),¹¹ y que la mayor parte de las maquetas conocidas son representaciones imaginativas, idealizadas o metafóricas, especialmente las ofrendas votivas como las primeras maquetas de la casa griega de Perachora y Argos (núms. cat. 57 y 58) o las *scaenae frontes* de Nápoles (núm. cat. 85 y 88). Sin embargo, en algunos casos la función primordial era, sin duda, servir de diseños arquitectónicos. En esta categoría se incluyen dos maquetas muy bien ejecutadas en piedra de buena calidad: una es la de un templo que se encuentra en el Museo Archeologico de Ostia (núm. cat. 79), y la otra muestra el lugar sagrado o *aditum* del gran templo de Niha, en el Líbano (núm. cat. 80a). No está claro si un tercer ejemplo, el de una estructura tipo estadio hallada en la Villa Adriana (núm. cat. 87), tenía la misma función. En cada caso, estas maquetas muestran únicamente la parte más baja de la superestructura. Las partes superiores eran móviles o bien inexistentes por completo, ya que su presencia hubiera impedido un examen detallado del plano —una característica que recuerda la maqueta egipcia de una tumba hallada en Dashur, en el sentido de que se dejó sin tejado para que el observador pudiera ver el interior. En el ejemplo de Ostia, la presencia de agujeros de clavijas en el remate de las columnas es un indicio elocuente del hecho de que originariamente había una mitad superior que podía haber sido bajada hasta la posición actual.¹³

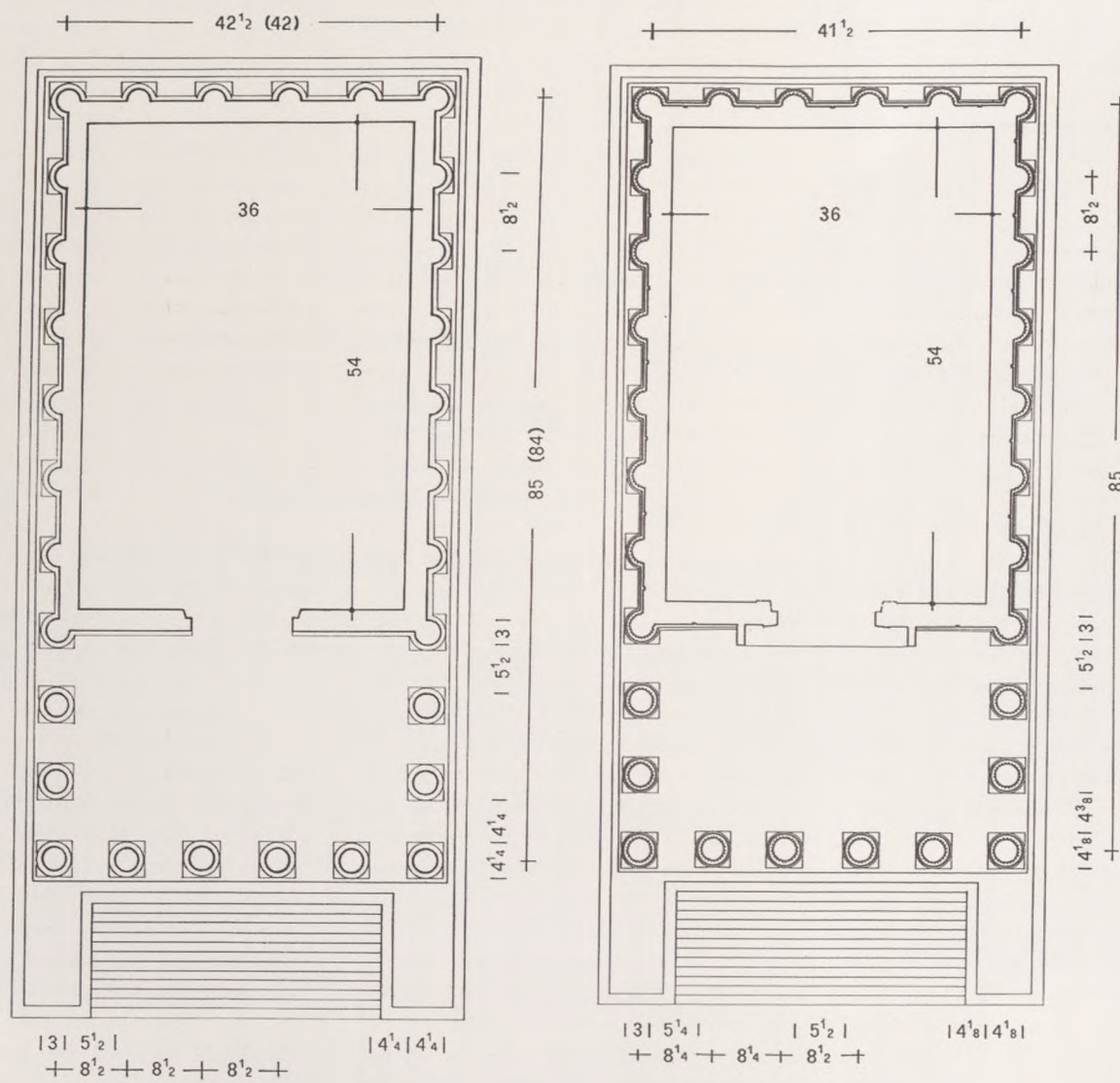
Desgraciadamente, no se sabe a qué templo corresponde la maqueta de Ostia, aunque la tipología general del plano pseudoperíptero es bastante conocida gracias a edificios como el templo rectangular de Tívoli y el de Portú, en el *Forum Boarium* (fig. 1). El templo romano mejor conservado, la Maison Carrée, sigue el mismo principio y las mismas proporciones de doble cuadrado para el peristilo, aunque los intercolumnios no eran de 5 por 10 sino de 3 por 6 (fig. 2).

La anchura de la maqueta de Ostia, medida de centro a centro de las columnas que forman el ángulo, es de unos 296 mm —es decir, un pie romano—, lo que sugiere que esta medida era un rasgo importante del diseño. Además, esta distancia equivalente es exactamente de 24 pies en el templo de Tívoli, y de poco menos de 32 en el de Portú, lo que indica que 1:24 y 1:32 son, con toda probabilidad, las dos escalas posibles. Ambas tenían la útil propiedad de hacer, en la maqueta, una pulgada o un dígito equivalentes a dos pies en la realidad. Teniendo en cuenta la datación imperial de la maqueta —como sugiere el hecho de que sea de mármol, así como el lugar del cuartel de los augustales en el que fue hallada—, la más probable parece ser la mayor de las dos escalas. Más aún, como ha señalado Patrizio Pensabene, una escala 1:32 produce unas dimensiones parecidas a las del templo, igualmente tetrástilo, del foro posterior del teatro de Ostia (aunque esto no coincide con la disposición pseudodíptera de la maqueta). A pesar de ello, escalas superiores, como 1:48 o 1:60, implicarían unos arquitrabes demasiado anchos para ser reales,¹⁴ ya que, por norma, los templos más grandes solían tener más columnas.¹⁵

Concretamente, tres detalles de la maqueta de Ostia ofrecen indicios sobre las vicisitudes

del proceso de diseño. El más notable de todos es que el arquitecto proporcionaba dos alternativas para tratar el estilóbato y las basas de las columnas (núm. cat. 79). La sección transversal del lado izquierdo del pórtico representaba, probablemente, la opción menos practicada de colocar las columnas en subplintos, como era habitual, por ejemplo, en los edículos del interior del Panteón.¹⁶ El resto de la maqueta mostraba la solución más típica de las basas de la columna asentadas directamente encima del estilóbato. Al mismo tiempo, este elemento se asienta sobre el podio como si no formara parte de él, una solución que fue adoptada en el templo de Portú, en la Maison Carrée (figs. 1 y 2) y en muchos otros casos.

Los otros dos detalles de especial interés se relacionan con las columnas independientes y con las que están integradas en la *cella*. En primer lugar, la fachada muestra un intercolumnio central más ancho que los demás, un rasgo que, en realidad, es habitual en los templos romanos y helenísticos. En segundo lugar, el espacio entre columnas a lo largo de los lados no es regular: empieza con el mismo intervalo de delante y se va reduciendo gradualmente hacia atrás. Presumiblemente, la profundidad del lugar era insuficiente para admitir un peristilo espaciado regularmente de tres por seis intercolumnios, aunque el arquitecto procuraba no tener que adjudicar únicamente cinco intercolumnios en los lados. (Esta solución habría reducido la longitud de la *cella* a sólo tres intercolumnios en lugar de cuatro, suponiendo que el pórtico conservase dos intercolumnios de profundidad). Tampoco el arquitecto debía estar dispuesto a limitarse a reducir la escala, ya que así se reduciría su impacto. La solución que prefería tenía la ventaja de maximizar las dimensiones de la fachada y de la *cella* respecto a las del lugar.



Maison Carrée

a. Fase provisional hipotética del diseño con medidas en pies romanos (R. Amy, P. Gros, *La Maison Carrée du Nîmes = XXXVIIIe Supp. à Gallia*, París 1979, II, lámina 1, con anotaciones de este autor).

b. El proyecto tal como se ejecutó, con medidas en pies romanos (R. Amy, P. Gros, 1979, II, lámina 4, con anotaciones de este autor).

Ambas peculiaridades del espacio entre columnas se pueden interpretar como el ajuste de una organización regular inicial. Presumiblemente, esto se habría traducido en una parrilla cuadrada doble (medida desde los ejes de las columnas de los ángulos), basada con toda probabilidad en intervalos de 10 pies a escala 1:32. Se puede ver que el templo rectangular del Tívoli tiene una parrilla de columnas que ocupa un doble cuadrado (nominalmente, 24 x 48 pies o 7,2 x 14,21 m), mientras que las de la Maison Carrée y las del templo de Portú son más o menos de doble cuadrado (figs. 2b y 1). Por otro lado, ésta última tiene, por lo menos en los lados, un espacio intercolumnar de 10 pies, una dimensión que no es infrecuente en el contexto de templos y pórticos de tamaño mediano.¹⁷

La maqueta de Niha ofrece un indicio especialmente valioso del proceso del diseño (fig. 3), ya que se puede comparar con el edificio ejecutado (núm. cat. 80b) —lo que hasta ahora sólo era posible en el caso del famoso plano de la tumba de Ramsés IV del Museo Egipcio de Turín (núm. cat. 1). La inclusión de detalles como la escala asimétrica y la entrada de la cámara subterránea nos indica que el proyecto había alcanzado un nivel avanzado de diseño —un nivel que aún no había logrado una definición final, ya que el resultado

edificado aún difiere de la maqueta en algunos aspectos menores, de la misma forma que la tumba de Ramsés lo hace respecto a su plano.¹⁸ La escalera menor del templo de Niha tiene un escalón menos que la de la maqueta, mientras que la configuración de la parte superior de la escalera es distinta. En un lado de la maqueta hay una escalera (de 2,5 cm, equivalentes a 2 pies a escala real, es decir, 1:24), un detalle que confirma su naturaleza práctica. En el otro lado hay un título, de modo que podríamos incluso visualizar una disposición para una reunión en la que la escalera debería estar de cara al arquitecto, y el título de cara al público.¹⁹ ¿Acaso fueron introducidos durante la reunión de presentación los cambios a los que acabamos de referirnos? Otra posible consecuencia de una discusión improvisada entre el arquitecto y sus mecenas podría ser el esbozo a mano alzada de un grupo octogonal de columnitas que componían una especie de baldaquino. Finalmente, parece ser que esta última adición también fue modificada, ya que la supervivencia de las bases hexagonales de unas dimensiones apropiadas sugiere que todo el baldaquino pudo haber sido no octogonal, sino hexagonal.²⁰

Con el inicio de la obra sobre el terreno, los arquitectos adoptaron los dibujos a escala real para definir los detalles con un alto grado de precisión. Los eruditos no han prestado demasiada atención a este dato hasta fecha muy reciente; de hecho, cuando las excavaciones de mediados de este siglo dejaron al descubierto una red de líneas grabadas en el pavimento travertino, frente al mausoleo de Augusto, nadie las reconoció como tales. Incluso un erudito como John Ward-Perkins supuso que habían sido hechas para ordenar la fachada de una iglesia del siglo XVI o XVII.²¹ No es hasta finales de los años sesenta cuando los eruditos empezaron a publicar esbozos griegos y romanos,

empezando por una serie de detalles 1:1 descubiertos por Henri Kalayan en Baalbek y en el menos conocido emplazamiento libanés de Bziza.²² Es entonces cuando se produjo el descubrimiento de los numerosos esbozos helénísticos del Templo de Apolo de Dídima,²³ lo que vino a demostrar que los dibujos libaneses no constituían un fenómeno regional, sino que formaban parte de un *continuum* de siglos de antigüedad. Estos dibujos estaban grabados sobre superficies de piedra, bien sea en el suelo, en las paredes o en grandes bloques de piedra aislados. Una de las tres piedras que forman el podio del Templo de Júpiter de Baalbek es de unas dimensiones increíbles: mide nada más y nada menos que 3,5 x 19 m.

Algunos dibujos de este tipo dan fe de un proceso continuado de tanteos y modificaciones, hasta las últimas fases del diseño (en realidad, no se hacían hasta que ya se había construido buena parte de la estructura). Hay unos perfiles en Bziza y en Afrodisia, el primero de una cornisa y el segundo una definición del éntasis del fuste de una columna, que se construyeron de acuerdo con una geometría simple y en los que después se introdujeron ciertos ajustes, según los gustos.²⁴ En Dídima, el perfil de la base de una columna es especialmente informativo en este sentido (fig. 4). Las líneas definitivas de los límites del perfil y los puntos para la localización de los centros magnéticos se trazaron, en un principio, de acuerdo con una serie de proporciones simples y *dáctilos* (un *dáctilo* es la 1/16 parte del pie griego). Después, el arquitecto utilizaba también estos mismos límites para construir el primero de los arcos limpiamente cortados. Sin embargo, el resultado no fue seguramente el deseado desde un punto de vista subjetivo, lo que explicaría un par de cambios menores que implicaban que el resultado no se ajustaba exactamente a un esquema matemático preciso.²⁵

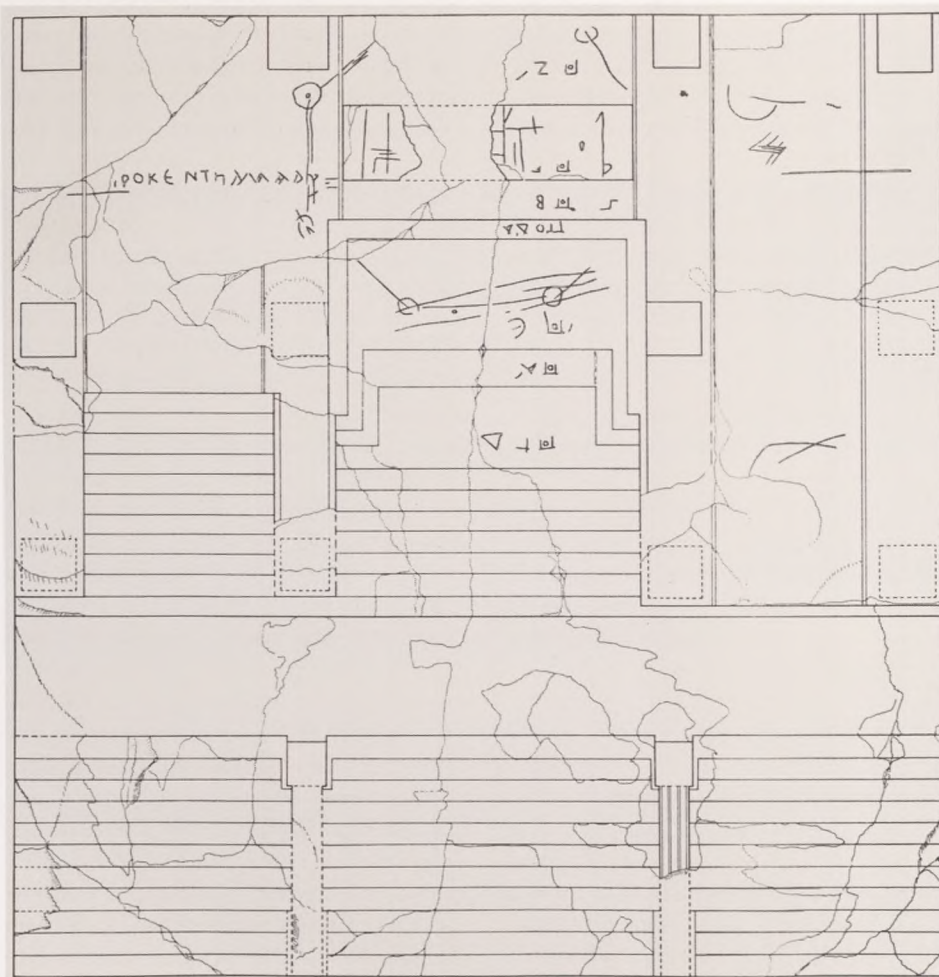
Por lo tanto, la existencia de estos dibujos y maquetas nos proporciona un punto de apoyo para las afirmaciones de Vitruvio citadas más arriba. En Ostia, Niha y Dídima, podemos empezar a entender con más claridad a qué se refería cuando hablaba de “adiciones y reducciones” en el “modelo de *symmetría*”, así como el principio general de efectuar cambios “de

modo que el observador no dude de la *eurythmía* de su efecto”.

A modo de conclusión, examinaremos brevemente algunos de los monumentos que se conservan, teniendo en cuenta, por un lado, las pruebas que nos proporciona el texto de Vitruvio y, por otro, su constancia gráfica. Em-

pezando por los edificios dóricos de los periodos arcaico y clásico, los análisis métricos sugieren que el diseño daba por supuesta la necesidad de una serie de ajustes menores, en parte a causa del típico problema de resolver el triglifo y la metopa de los frisos angulares, y en parte porque los arquitectos de la época no utilizaban dibujos ni maquetas para definir con precisión todos los aspectos de un proyecto antes de empezar su construcción.²⁶ En otras palabras, la adaptación posterior de un esquema ideal a unas circunstancias concretas formaba parte de los procedimientos de diseño grecorromanos desde los tiempos más remotos a los que podamos remontarnos.

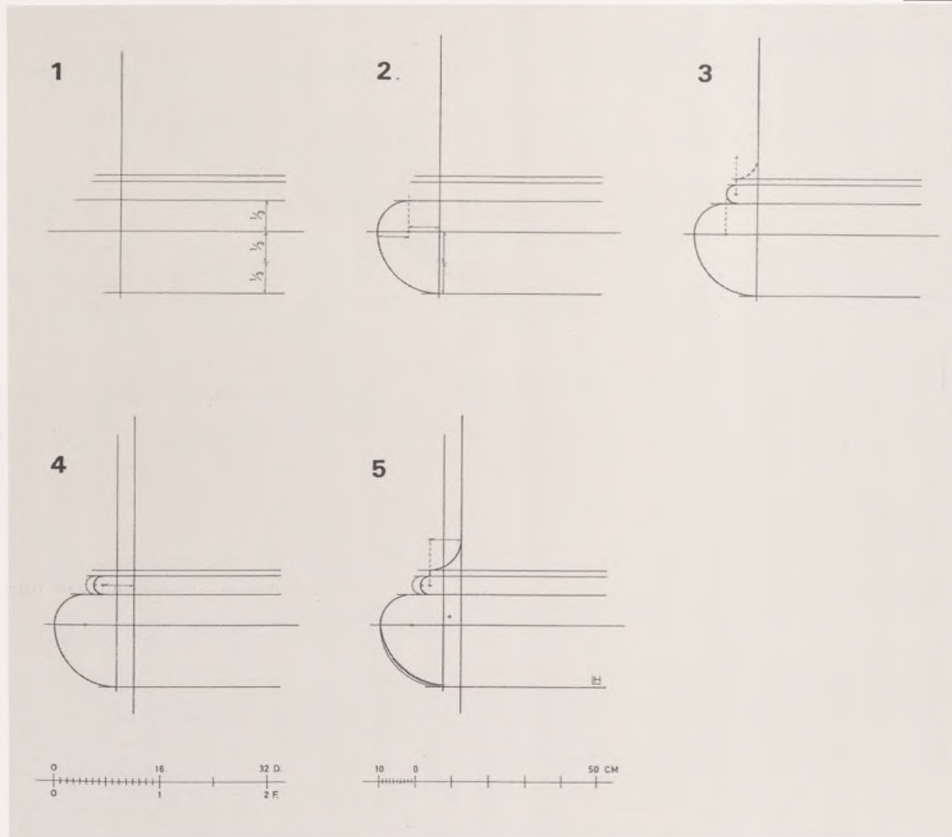
Por lo que respecta al contexto romano, los estudios comparativos nos permiten detectar desviaciones de la norma en toda suerte de formas. Es evidente que el diseño de la mayor parte de capiteles corintios, sobre todo en la época imperial,²⁷ estaba presidido por un conjunto concreto de reglas, lo que nos permite imaginar que muchos de los que se aproximan al modelo ideal, y a pesar de ello son claramente diferentes, son antes el resultado de un proceso de modificación de las reglas habituales que de una estrategia totalmente distinta. Un gran número de anfiteatros fueron trazados según el principio de que sus arenas tuvieran una proporción longitud-anchura de $5/3$, o bien de $\sqrt{3}$, y en varios casos se pueden identificar las causas concretas de los ajustes que hacían variar ligeramente los valores ejecutados respecto a estas normas (fig. 5).²⁸ Este es, macrocósmicamente, el tipo de operación que el arquitecto



Plano de la maqueta del *aditum* (sagrario) del Templo A en Niha (E. Will, *Le Dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, Estrasburgo 1985, plano desplegable).

fig. 3

fig. 4



Templo de Apolo en Dídima, análisis de las cinco fases principales que permitieron la construcción de un dibujo de trabajo a escala real de la sección de la base de una columna y el pie de un fuste (L. Haselberger, *Revue Archéologique*, núm. 1, 1995, p. 105, fig. 6).

habitual en el eje principal (fig. 2b), un recurso bastante habitual destinado a realzar la importancia de la entrada. Por otro lado, el Templo de Vespasiano del foro romano comparte un mismo tipo de columnas laterales con el proyecto de Ostia, unas columnas considerablemente más tupidas que las de la fachada frontal, y lo más probable es que la razón de uno y otro caso se debiera a las reducidas dimensiones del terreno.³⁰ Es posible que ciertas restricciones en la profundidad del solar influyeran también en la forma incierta del hemicíclo de los mercados de Trajano; el aplanamiento del semicírculo ideal puede representar perfectamente una concesión ante el problema de reducir las pendientes del Quirinal.³²

Las consideraciones funcionales o contextuales no eran la única causa de la adaptación de soluciones sencillas. Como en el caso de tantos otros precedentes griegos, en la Maison Carrée y en el Templo de Portú (fig. 1) hay un espacio distinto entre las columnas frontales y las laterales, una diferencia demasiado insignificante para aducir una explicación de este tipo. El motivo del cambio parece atribuible puramente a una cuestión de proporciones, o a lo que Vitruvio habría denominado *symmetría*. Como en el caso de la maqueta de Ostia, los planos de estos edificios debían contener una parrilla de columnas de doble cuadrado en alguna de las primeras fases del diseño (figs. 1 y 2a), un ideal que fue abandonado en beneficio de otros ideales matemáticos, como es el caso de la pro-

de Dídima acometió al diseñar el perfil ovoide del toro (fig. 4). Las modificaciones son especialmente fáciles de identificar en el caso de los circos, puesto que afectaban directamente a su propia forma. La idea consistía en un plano fino y simétrico con un extremo curvado y el otro recto, al que se le incorporaban las compuertas de salida (*carceres*), con una espina central (*spina*) que bisecaba el trayecto en dos vías. A pesar de ello, en circos posteriores —cuya culminación es el que construyó Magencio junto a la Via Apia—, el tipo básico se adaptaba a las necesidades de las carreras. La línea de los *carceres* estaba ligeramente inclinada y curvada

en forma de arco, lo que concedía a cada equipo la misma distancia antes de llegar al “cuello de botella” del principio de la *spina*; se introducía un pliegue en el flanco para incrementar la anchura en el punto crítico; la *spina* tenía forma abombada para compensar el deslizamiento centrífugo provocado por la oscilación de los carros en uno u otro extremo.²⁹

También, en ocasiones, puede ser razonable aducir ciertas modificaciones para explicar inexactitudes y lapsus de regularidad. Al igual que la maqueta de Ostia, la Maison Carrée presenta un intercolumnio más ancho de lo

porción 1:1 para la fachada posterior.³² De forma parecida, la casa de Pansa de Pompeya presenta diversas relaciones innegables (como la proporción 1:2 entre los 60 pies de anchura del atrio y los 120 de todo el edificio), aunque también otras que sólo pueden responder a una interpretación relativamente simplista. No hay duda de que el objetivo inicial —que, también en este caso, tal vez pueda equipararse al “modelo de *symmetría*” de Vitruvio— fue modificado posteriormente, durante el proceso de diseño detallado, para conseguir unas agrupaciones rítmicas de columnas, puertas, etc.³³ En la erección de la Columna de Trajano intervinieron unos ajustes proporcionados comparables, lo que en este caso explica por qué sólo la escalera helicoidal del interior mide exactamente 100 pies de altura, y no los mide también el exterior de la columna.³⁴ Sin embargo, la causa principal era de muy distinto orden: el esquema ideal original planteaba el problema de que, en un punto crítico de la escalera, el espacio para la cabeza sería insuficiente.³⁵ En ocasiones, es posible que los arquitectos se vieran obligados a adoptar soluciones de compromiso por razones ajenas a su control. Esto podía pasar incluso en el caso de un edificio de la importancia del Partenón, donde, por lo que parece, se redujo la escala del pórtico para albergar unos fustes monolíticos de 12 m, en lugar de los 15 m (y 100 toneladas) previstos originalmente, que habrían provenido también de las canteras de granito de Egipto.³⁶

- Anfiteatro en Capua, periodo Adriánico.
- Dibujo inicial hipotético basado en dimensiones simples lineales y un triángulo focal pitagórico con su lado corto igual a la mitad de la anchura de la arena.
 - Esquema modificado que asegura que cada uno de los ochenta intercolumnios de alrededor de la circunferencia tenía una anchura de 20 pies (dibujo de Mark Wilson Jones).

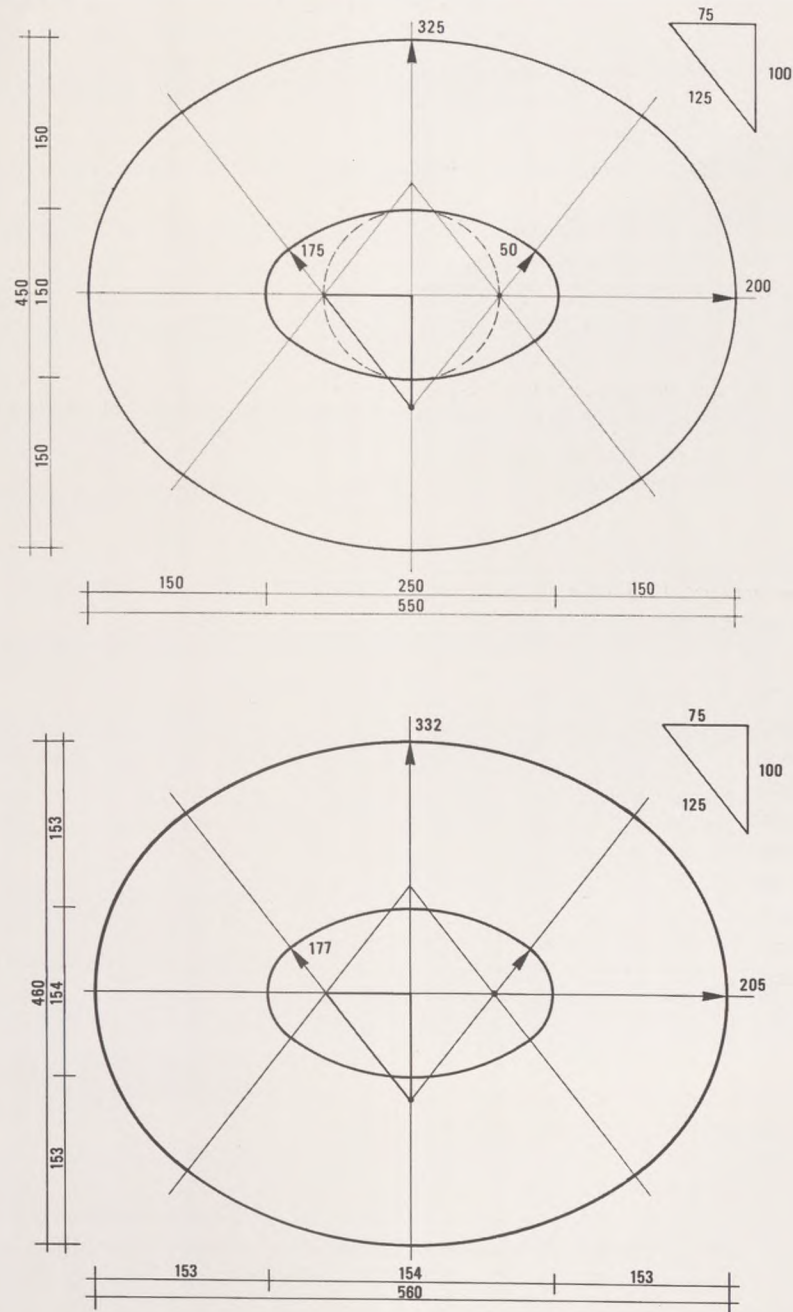


fig. 5

Estos ejemplos, así como otros que a los sólo podemos referirnos de pasada,³⁷ sugieren que los antiguos criterios de diseño arquitectónicos eran, al mismo tiempo, más dinámicos y más elásticos de lo que suele creerse. Cualquiera que tenga una experiencia personal en la construcción de edificios sabe que con mucha frecuencia se introducen modificaciones en el diseño, tanto antes como después del inicio de la construcción, y que no hay ningún motivo para creer que esta situación fuera radicalmente distinta en la Antigüedad. Todo lo que podemos decir es que, por aquel entonces, el proceso estaba restringido por toda suerte de principios en mayor medida de lo que Vitruvio nos deja entrever ocasionalmente.

1. VITRUVIO, V,1,6. Cf. *id.* I, Pref. 2; A. BOËTHIUS, *Etruscan and Early Roman Architecture*, edición revisada, Londres 1978, p. 114 y ss.; P. GROS, *Aurea Templi*, París 1976, p. 54 y ss.; E. ROMANO, *La capanna e il tempio: Vitruvio o dell'architettura*, Palermo 1990, p. 41 y ss., p. 81 y ss.

2. L. CALLEBAT, "Rhétorique et architecture dans le *De Architectura* de Vitruve" en *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura*, *Collection de l'École française de Rome*, núm. 192, 1994, p. 32; y, en el mismo volumen, P. GROS, "*Mumus non ingratus*. Le traité vitruvien et le notion de service", p. 83 y ss.

3. H. GEERTMAN, "Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio", *Le projet de Vitruve*, *op. cit.*, p. 27 y ss.; M. Wilson JONES, "Dynamics of design" (capítulo de un libro en prensa sobre el diseño arquitectónico en la Roma antigua), Yale University Press.

4. VITRUVIO VI,1,1.

5. VITRUVIO V,1,4.

6. VITRUVIO, V, 6,7.

7. VITRUVIO III, 5,9; a pesar de ello, en 1683, Claude Perrault ya aportaba pruebas en el sentido contrario (C. PERRAULT, *Ordonnance for the five kinds of Columns after the method of the ancients*, traducción comentada, Santa Mónica 1993, p. 72).

8. VITRUVIO, VI,2,1

9. VITRUVIO, VI, 2,5.

10. El pasaje sobre el ajuste de la altura del arquitrabe a la de la columna (VITRUVIO, III,5,8) sugiere que los ajustes ópticos debían ser relativamente restringidos.

11. En relación con los periodos griego y romano, sólo los dibujos a escala descubiertos en Priene (véase la fig. 2 del texto de L. Haselberger en este volumen), véase W. KOENIGS, "Der Athenatempel von Priene", *Istanbuler Mitteilungen*, núm. 33, pp. 165-168), y en Pola (véase la fig. 3 del texto de L. Haselberger en este volumen), véase A. GNIRS, *Pola. Ein Führer durch die antiken Baudenkmäler und Sammlungen*, Viena 1915, fig. 17) son dibujos auténticos.

12. T. SCHATTNER, *Griechische Hausmodelle*, Berlín 1990; véase también la contribución de L. Haselberger en el presente volumen.

13. Véase la colaboración de P. Pensabene en este volumen.

14. *Idem.*

15. J.J. COULTON, *Greek Architects at Work*, Londres 1977, p. 74 y ss.

16. M. Wilson JONES, "Designing the Roman Corinthian order", *Journal of Roman Archaeology*, núm. 2, 1989, p. 44 y ss.

17. Entre los ejemplos se encuentra el templo-foro de Asís, el pórtico de Octavio en Roma, el templo de Hermógenes en Teos y también, en Asia menor, el templo de Leto, en su santuario cerca de Pátara.

18. S. CLARKE y R. ENGELBACH, *Ancient Egyptian Masonry*, Oxford 1930 (y reimpresión, Dover 1990), p. 51.

19. E. WILL, "La maquette de l'adyton du Temple A de Niha", en *Le Dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, Estrasburgo 1985, p. 280.

20. *Idem.*

21. Agradezco a Lucos Cozza que me hiciera partícipe de sus recuerdos de las conversaciones mantenidas con Ward-Perkins. Para los dibujos en cuestión, véase L. HASSELBERGER, "Ein Giebelriss der Vorhalle des Pantheon die Wierkrise vor dem Augustusmausoleum", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, núm. 101, p. 279 y ss.

22. H. KALAYAN, "The engraved Drawing on the Trilithon and the Related Problems about the Constructional

History of Baalbek Temples", *Bulletin du Musée de Beyrouth*, núm. 22, pp. 151-155; *idem*, "Notes on assembly marks, drawings and models concerning the Roman period monuments in Lebanon", *Annales archéologiques arabes Syriennes*, núm. 21, 1971, pp. 269-273.

23. L. HASSELBERGER, "Werkzeichnungen am Jüngerem Didymeion Vorbericht", *Istanbuler Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, núm. 30, 1980, pp. 191-215; *idem*, "Bericht über die Arbeit am Jüngerem Apollontempel von Didyma", *Ist Mitt*, núm. 33, 1983, pp. 90-123; *id.*, "Aspekte der Bauzeichnungen von Didyma", *Revue archéologique*, núm. 1, 1991, pp. 99-113.

24. Para el dibujo de Bziza, véase H. KALAYAN 1971, *op. cit.*, p. 271, figs. 5-6; para el de Afrodisia, véase M. Wilson JONES, citado en la nota 3 del capítulo sobre refinamientos.

25. L. HASSELBERGER, "The construction plans for the Temple of Apollo at Didyma", *Scientific American*, diciembre 1987, p. 128 y ss.; *idem* 1991, cf. nota 23, p. 105.

26. COULTON, *op. cit.*, 53; *idem*, "Incomplete preliminary planning in Greek architecture: some new evidence", *Le Dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, Estrasburgo 1985, pp. 103-121.

27. M. Wilson JONES, "Designing the Roman Corinthian capital", *Papers of the British School at Rome*, núm. 59, 1991, pp. 89-150.

28. M. Wilson JONES, "Designing amphitheatres", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, núm. 100, 1993, pp. 401 y 439.

29. J. HUMPHREY, *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*, Londres 1986, pp. 18 y ss., 38, 47 y ss., 54, 586 y ss.

30. S. DE ANGELI, *Templum Divi Vespasiani = Lavori e studi di archeologia*, núm. 18, Roma 1992, p. 125.

31. Agradezco a Lynne Lancaster que me haya hecho partícipe de las observaciones derivadas de su reciente estudio.

32. R. AMY y P. GROS, *La Maison Carrée de Nîmes*, París 1969, I, p. 99 y ss.

33. C.L.J. PETERSE, "Notes on the design of the house of Pansa (VI,6,1) in Pompeii", *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*, núm. 46, 1985, pp. 35-55.

34. M. Wilson JONES, "100 feet and a spiral stair: the problem of designing Trajan's Column", *Journal of Roman Archaeology*, núm. 6, 1993, pp. 23-38.

35. No se me ocurrió esta hipótesis hasta que apareció la publicación citada en la nota anterior; véase el capítulo correspondiente de mi libro de próxima aparición, citado en la nota 3.

36. P. DAVIES, D. HEMSOLL y M. Wilson JONES, "The

Pantheon, triumph of Rome or triumph of compromise?", *Art History*, junio 1987, p. 134 y ss.

37. A. HOFFMAN, "Zum Bauplan des Zeus-Asklepios-Tempels im Asklepieion von Pergamon", *Bauplanung und Bauplantheorie der Antike = Diskussionen zur archäologischen Bau-forschung*, núm. 4, Darmstadt 1983, p. 98 y ss, y, en el mismo volumen, F. RAKOB, "Metrologie und Planfiguren einer kaiserlichen Bauhütte", p. 220 y ss; M. GWALI-

KOWSKI, "Les principia de Dioclétien à Palmyre: projet et réalisation", *Le Dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, Estrasburgo 1985, p. 283 y ss; U. NIFFELER, "Le theatre de Lenzburg (Suisse). Plan, situation, typologie", *Théâtre et spectacles dans l'antiquité*, Colloquium, Estrasburgo 1991, p. 113 y fig. 3; J. DE LAINE, *Design and construction in Roman imperial architecture. The Baths of Caracalla in Rome*, Tesis doctoral, University of Adelaide, 1992, p. 77 y ss.

MAQUETA DE TEMPLO EN MÁRMOL DE LUNA

*Procedencia: Colegio de los Augustales, núm. inv. 189**Patrizio Pensabene*

La maqueta (núm. cat. 79) conserva el podio, incluyendo el estilóbato y las basas de las columnas, de un templo próstilo, tetrástilo, pseudoperíptero. Dado que las basas del pronaos y las angulares de la *cella* conservan el agujero para un perno (todavía en cinco de las basas), se puede deducir que originalmente la maqueta presentaba también el alzado del templo trabajado en una o más partes del bloque.

Frente al podio se extiende una escalinata de seis escalones. El estilóbato sobre el que descansan las basas de las columnas está recortado en ángulo recto en correspondencia con el ángulo izquierdo del pronaos, por lo que la primera basa de la izquierda descansa sobre una subbasa de grosor equivalente al del estilóbato recortado. También hay un recorte en el último intercolumnio del lado derecho de la *cella* (al fondo), donde la superficie ha sido rebajada al mismo nivel que el ángulo inferior.

El podio presenta molduras esquemáticas relacionadas con el basamento (zócalo liso y moldura lisa de unión) y el remate que presenta un listel saliente bajo el margen superior. Esas molduras se hallan en tres de los lados y se interrumpen en la escalinata.

Las superficies del podio y de los escalones han sido alisadas. El plano del estilóbato está retrasado respecto al podio y es más alto que el plano de éste, salvo los dos puntos mencionados anteriormente, que han sido recorta-

dos. El plano de superficie del estilóbato, que corresponde al pavimento del pronaos, no es perfectamente liso (presenta indicios de gradina y cincel). El plano superior de la tribuna a los lados de la escalera es, en cambio, completamente liso, así como el borde del perímetro del podio, que el estilóbato deja ver.

El pavimento de la *cella* ha sido trabajado a medias, con señales evidentes del cincel y la intervención posterior de la gradina: el trabajo no fue mejor acabado porque dejaba de ser visible en cuanto se superponía el alzado de la *cella*; en cambio, el pavimento del pronaos era visible en parte, motivo por el que su superficie está mejor acabada. Las superficies exteriores de las columnas están perfectamente acabadas.

En el ángulo izquierdo anterior de la *cella* la columna presenta en la parte insertada dos incisiones paralelas que completan su circunferencia.

Las basas presentan un plinto, el toro inferior, la escocia: más que toscanas parecen basas áticas desprovistas del toro superior, que no se puede excluir que fuera esculpido junto con el fuste de la columnita. El agujero que hay en el plano de sustentación de la columna tiene 6 mm de ancho. Las basas del pronaos son algo mayores (4 cm de diámetro en la parte del plinto; de 3,1 a 3,2 cm en el plano superior) que las de la *cella* (4 cm de diámetro; 3 cm en el plano superior). La distancia entre los ejes de las columnas equivale a tres diámetros.

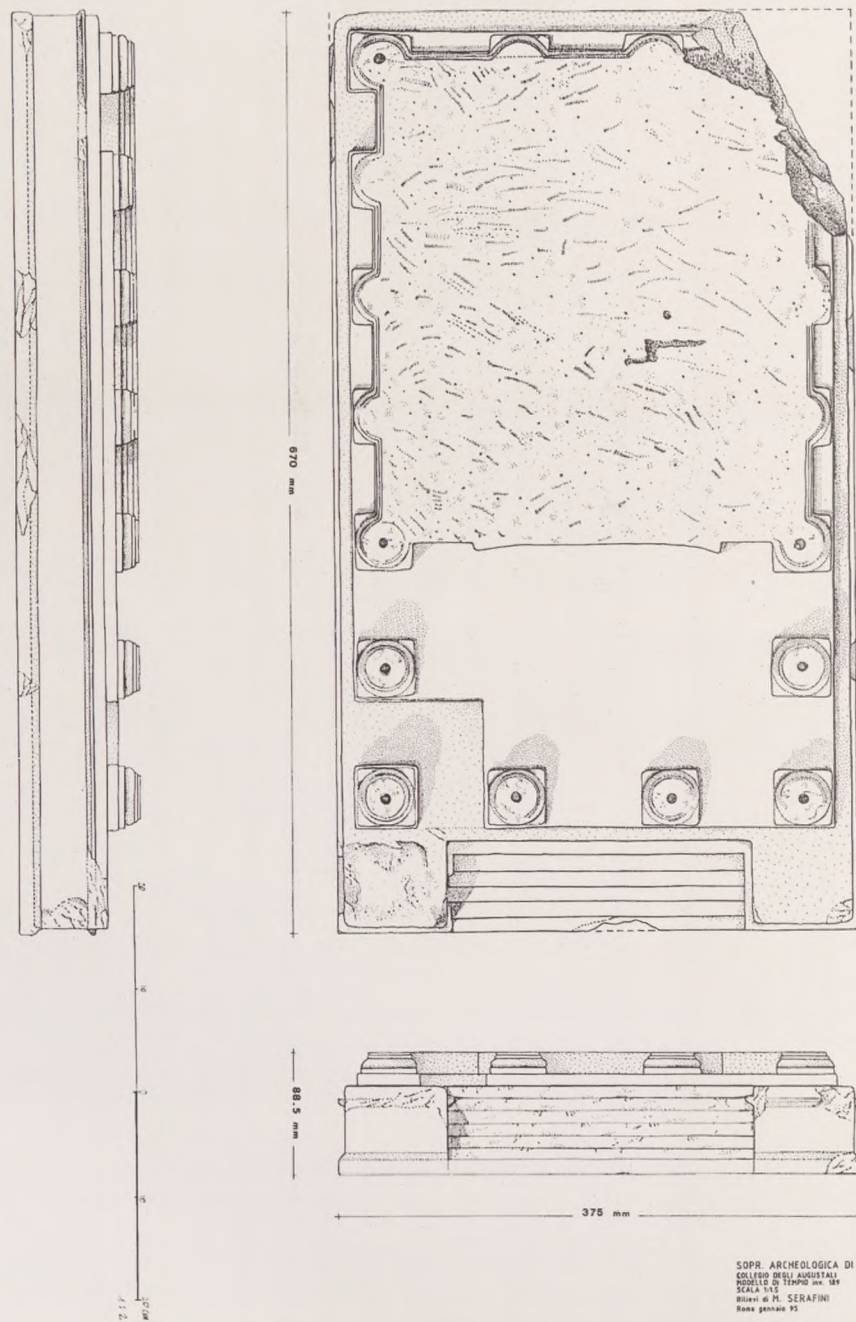
Inmediatamente se plantea la cuestión de si la maqueta de Ostia es un objeto votivo o una maqueta de arquitecto. En la historia de la investigación la mayor parte de los modelos tienen que ser considerados maquetas que reproducen tridimensionalmente un edificio con una función votiva. Sólo la maqueta del templo de Niha y la del altar de Baalbek pueden ser consideradas verdaderas y auténticas maquetas arquitectónicas.

Para aclarar este asunto contamos con la ayuda de que la medición más significativa de la maqueta es la distancia entre los ejes de las columnas angulares del pronaos, exactamente los 29,6 cm a que equivale un pie. Por otro lado, las distancias entre los ejes de las columnas son de 9,9 cm, 1/3 de pie; las distancias entre los ejes de los lados se reducen al fondo, dado que las cinco primeras (incluyendo el pronaos) son de 9,5 cm, en tanto que la última es de 8,5 cm; en lo tocante a la fachada del pronaos las distancias entre ejes laterales son de 9,5 cm y la central de 10,5 cm.

Que las distancias entre los ejes posteriores sean más cortas que las anteriores no es en absoluto un hecho casual, dado que pertenecen a un cuadro de medidas calculado cuidadosamente: más bien es un claro indicio de que correspondía a la maqueta un edificio real que tenía que ser encajado en un espacio que no permitía la realización de medidas ideales con figuras geométricas totalmente regulares. Se trataba probablemente de una situación análoga a la del templo de Vespasiano en el

fig. 1

Relieve de la maqueta del templo
(dibujo de Patrizio Pensabene).



foro romano, cuya situación espacial contra el *tabularium* determinó que tuviese una planta “aplastada”.

La posibilidad, pues, de que esta maqueta haya servido para levantar edificio real alguno puede ayudarnos a comprender el motivo de que haya sido encontrada en el Colegio de los Augustales, donde se reunían para la organización del culto imperial los principales representantes de las corporaciones de Ostia, y entre éstas la de los *Fabri Tignuarii*, encargados de las obras públicas de la ciudad y a la cual pertenecían seguramente los arquitectos. De ahí, pues, la hipótesis de que la maqueta hubiese sido donada al Colegio de los Augustales, donde fue expuesta en honor de uno de sus miembros que había levantado un templo según la maqueta. La finalidad habría sido más honoraria que votiva y tenemos que imaginarnos que estaba sobre una base con una inscripción en la que se celebraba a su autor.

Por consiguiente, consideramos que sería útil o una lectura de las proporciones geométricas deducibles de la maqueta, o una reconstrucción de su escala de reducción respecto al edificio real. Tenemos un indicio de los probables seis pies de altura del podio real que admite dos posibilidades principales.

1) Escala 1/24, según la cual una *uncia* de la maqueta (1/12 de pie) equivaldría a dos pies reales; en tal caso la altura del podio, 6,5 cm, sería de 5 pies y 1/4 = 1,554 m, y los lados (incluyendo las molduras), de 67,3 x 37,5 cm = 55 x 30 pies = 16,2 x 9 m.

2) Escala 1/32, según la cual un *digitum* (1/16 de pie) equivaldría a dos pies reales; en tal caso la altura del podio, 6,5 cm, sería de 7 pies = 2,08 m, y los lados (incluyendo las molduras), de 67,3 x 37,5 cm = 21,6 x 12 m.

La comparación con un templo de Ostia nos permite decidirnos por la segunda hipótesis. De hecho, en el templete próstilo tetrástilo que hay en el foro de las corporaciones, detrás del teatro, los lados del podio miden 19,85 x 11,20 m = 67 x 38 pies (incluyendo la cornisa del podio: 20,45 x 11,83 m = 69 x 39 pies; la altura del podio es de 2,30 m, equivalentes a 7,7 pies). Se trata de dimensiones muy parecidas a las resultantes de la adopción de la escala 1:32 para nuestra maqueta.

CLIPPING DE LA REVISTA "L'ESPRESSO" DEL 15 MARZO 1983

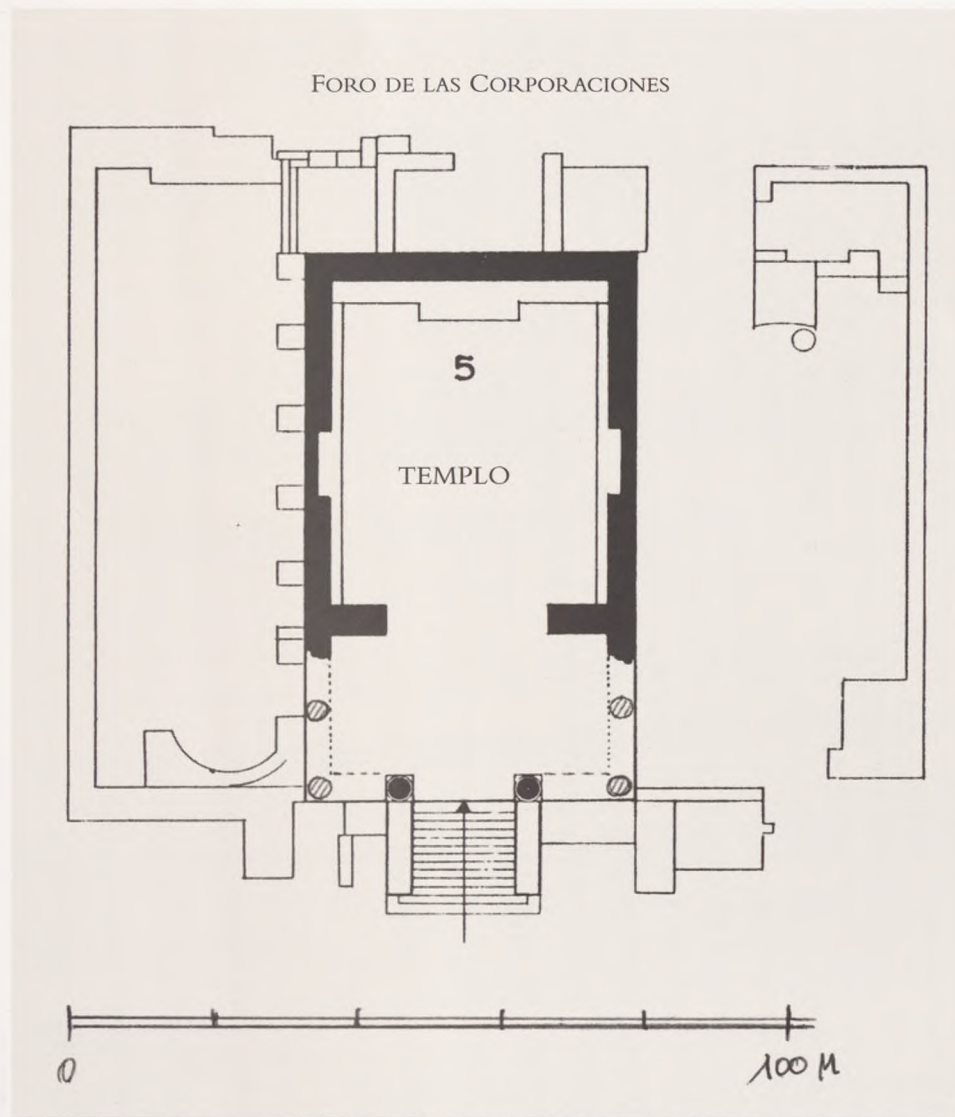
Bibliografía

H. MANDERSCHIED, "Ein Gebäudemodell in Bonn", en *Bonner Jahrbücher*, 183, 1983, pp. 429-447.

H. KALAYAN, *Ann. Syrie*, 21, 1971, 272 f., láms. 68-69, figs. 9-13 (Niha).

O. BENNDORF, en *Österreichische Jahrbuch*, 5, 1902, p. 180 y ss., fig. 51.

R. STACCIOLI, *Modelli di edifici etrusco-italici. I modelli votivi*, Sansoni, Florencia 1968.



Foro de las Corporaciones. Planta del templete (dibujo de Patrizio Pensabene).

fig. 2

ESCALA 1/24

1 oncia (1/12 pie) de la maqueta = 2 pies reales

tabla 1

	cm	m	pies
– lados totales del podio (incluyendo las molduras)	67,3 x 37,5	16,2 x 9,0	55,0 x 30,0
– anchura de la pared de la <i>cella</i>	32,7	7,8	26,5
– profundidad de la pared de la <i>cella</i>	36,8	8,8	30,0
– diagonal del centro de la columna a la <i>cella</i>	45,0	11,0	36,5
– entrada en la <i>cella</i>	17,7	4,2	14,0
– longitud del podio	36,5	8,7	29,5
– profundidad de <i>cella</i> + pronaos	57,4	13,7	46,5
– diagonal máxima	76,6	18,4	62,0
– profundidad de la escalinata	9,1	2,2	7,3
– anchura de la escalinata	21,9	5,2	17,8
– altura del podio	7,5	1,8	6,0
– intercolumnio frontal central del pronaos	10,8	2,6	8,7
– intercolumnio frontal del pronaos	9,3	2,2	7,5
– intercolumnio lateral del pronaos	9,1	2,2	7,3
– distancia lateral entre ejes	53,4	12,8	43,2

ESCALA 1/32

1 *digitum* (1/16 pie) de la maqueta = 2 pies reales

tabla 2

	cm	m	pies
– lados totales del podio (incluyendo las molduras)	67,3 x 37,5	21,6 x 12,0	173,0 x 40,0
– anchura de la pared de la <i>cella</i>	32,7	10,5	35,0
– profundidad de la pared de la <i>cella</i>	36,8	11,8	39,7
– diagonal del centro de la columna a la <i>cella</i>	45,0	14,5	48,6
– entrada en la <i>cella</i>	17,7	5,7	19,0
– longitud del podio	36,5	11,6	39,5
– profundidad de <i>cella</i> + pronaos	57,4	18,4	62,0
– diagonal máxima	76,6	24,5	83,0
– profundidad de la escalinata	9,1	2,9	9,8
– anchura de la escalinata	21,9	7,0	23,5
– altura del podio	7,5	2,5	8,0
– intercolumnio frontal central del pronaos	10,8	3,5	11,7
– intercolumnio frontal del pronaos	9,3	3,0	10,0
– intercolumnio lateral del pronaos	9,1	2,9	9,8
– distancia lateral entre ejes	53,4	17,0	57,7

Dimensiones del templete
del Foro de las Corporaciones

tabla 3

	cm	pies
– lados del podio	19,85 x 11,20	67,00 x 37,80
– lados del podio (incluyendo las molduras)	20,45 x 11,83	69,00 x 39,90
– lados de la escalinata	5,28 x 3,32	17,80 x 11,00
– lados de la <i>cella</i> por dentro	11,60 x 9,57	39,00 x 32,00
– lados del pronaos por dentro	9,57 x 5,03	32,00 x 16,90
– grosor de la pared de la <i>cella</i>	0,90	3,00
– grosor de la pared entre la <i>cella</i> y el pronaos	1,08	3,70
– diagonal interior de la <i>cella</i>	15,04	50,80
– diagonal del templete por dentro de las paredes	20,00	60,80
– diagonal del templete incluyendo las paredes	22,50	76,00

EL MAPA DE ROMA EN MÁRMOL DE LA ÉPOCA SEVERIANA (“FORMA VRBIS MARMOREA”)

MAPAS ROMANOS DE LA ÉPOCA CLÁSICA

Emilio Rodríguez Almeida

1. CARTOGRAFÍA ANTIGUA Y PROYECCIÓN

No es necesario subrayar que cualquier mapa digno de este nombre, incluso el que represente un espacio muy limitado, es el fruto ideal de una proyección matemático-geométrica y constituye sólo su resultado material. Cuando nos referimos a los mapas romanos de la época clásica viene a la mente, en primer lugar, el que recibe el nombre de *Forma Urbis Marmorea*. Este mapa fue trazado sobre 150 lastras de mármol proconesio (proveniente del Mar de Mármara), a principios del siglo III d.C., y colocado por el emperador Septimio Severo en un aula del *templum Pacis*, inmediatamente después de que este templo fuera restaurado tras un incendio.¹ Se trata de una realización técnica y monumental notable, tanto por sus dimensiones (18 x 13 m y casi 2.420 m²) como por la indudable precisión con que fue hecho, garantizada por el uso de una base proyectiva fiable. Si los estudios de recomposición de los fragmentos preservados (más de mil, correspondientes a sólo un 10% del total) estuviesen en el punto que deberían estar hoy, a 450 años de su descubrimiento, es seguro que los especialistas de la historia de la proyección cartográfica podrían equipararse con éxito con los métodos que usaron los romanos en su redacción. Sin su ayuda, los arqueólogos difícilmente pueden llegar a entender, no sólo los problemas básicos de la proyección misma, sino también otros menores y más inmediatos como son las inexactitudes de dibujo, las deformaciones topográficas, los errores de orien-

tación de edificios o de zonas, etc.² A los arqueólogos no les queda otra opción que enfrentarse directamente a los problemas de correspondencia o de contraste de la representación respecto a lo representado, de la diacronía de los restos arqueológicos reales respecto a la situación gráfica, “congelada” en los primeros años del siglo III.³ También deben enfrentarse a problemas de estructuras, de ejes, de alineamientos; en fin, a problemas específicos de heurística (incisión, símbolos convencionales, códigos de representación de monumentos, vías, zonas). Estos apuntes “de arqueólogo” están especialmente destinados a los técnicos de la proyección cartográfica.

2. CATASTRO Y MAPAS ANTIGUOS

No existe una información exhaustiva, pero sí suficiente, de la praxis catastral romana. Un texto del estudioso Granio Liciniano⁴ sostiene que, al menos desde el año 165 a.C., el “territorio del pueblo romano” (*ager populi Romani*) fue objeto de esta forma de documentación. Esto permitió a Cornelio Léntulo recuperar, con documentos oficiales en la mano, 50.000 yugadas del territorio de la Campania que habían sido usurpadas por particulares y colectividades locales; la operación quedó registrada en “un mapa inciso en bronce de dichos campos, mapa que estaba fijado en público en el *atrium Libertatis* (al pie del Capitolio, en Roma) y que más tarde fue destruido por Sila”.⁵ Es importante destacar el lugar en que este mapa fue

fijado, el *atrium Libertatis*, ya que era la sede oficial de los censores, responsables del “registro público”. Esta *defixio in publico* de los mapas catastrales hace pensar que el archivo central o *tabularium*⁶ contenía precisamente los “mapas en bronce” (*tabulae ex aere*). Sin embargo, es más lógico creer que éstos se destinaban sólo a la exposición permanente al público, y que los documentos originales de archivo estaban en los armarios del *atrium* y fueran *formae in membrana* (“mapas en pergamino”), *linteae* (“en tela”), *chartaceae* (“en papiro”). Estos eran los documentos disponibles antiguamente en las bibliotecas para la consulta, mientras que había otros con fines profesionales, que eran usados por arquitectos y contratistas de obras.⁷ De todos modos, el archivo del *atrium Libertatis* era, si no el único, sí el más importante en lo concerniente a documentos catastrales, del mismo modo que el Senado o el erario de Saturno tenían sus propios archivos para los decretos y los documentos fiscales, respectivamente.

La documentación sobre archivos catastrales relativos a las provincias se inicia con la administración imperial: una inscripción del año 68 d.C.⁸ nos permite saber que los documentos de esta clase estaban depositados en un “santuario del César” o “del Príncipe”, situado probablemente en el ámbito del palacio imperial del Palatino, como sostiene C. Nicolet.⁹ Estos documentos constaban de dos elementos bien diferenciados: un mapa, o *forma*, y la relativa *tabula* explicativa, o *lex*. En algunos casos se conservan versiones monumentales

de mármol del primer elemento, como los dos ejemplares del catastro de *Arausium* (Orange, en Francia¹⁰); en otros, se conservan versiones en bronce muy fragmentarias.¹¹ Es importante destacar el reciente hallazgo de un ejemplo hispánico del segundo elemento, que contiene una *divisio agri et finium* (“descripción territorial y de confines”) de una zona de la provincia de Zamora.¹²

En lo que se refiere al territorio urbano de Roma, es lógico que en estos sectores técnicos la reforma urbana augustal no haya podido descuidar ninguno de los aspectos vinculados al control (urbanístico, administrativo, fiscal, etc.) con base catastral. Basta pensar en la profunda transformación de la organización urbana, que pasó de la entonces obsoleta división tribal de la República (sólo cuatro regiones: Celimontana, Esquilina, Colina y Palatina)¹³ a una nueva organización de 14 regiones. También hay que recordar la importancia que tuvo al respecto la edilidad de Agripa, durante la cual se promovió desde la reestructuración de los acueductos y su distribución en la ciudad y la campiña¹⁴ hasta la nueva urbanización del Campo de Marte y sus grandes complejos de representación y entretenimiento.¹⁵ Y si se habla de los primeros emperadores, hay que recordar también cuando, en tiempos de Trajano, Julio Frontino recibió “la inteligencia del

agua” (*cura aquarum*) y elaboró sus “anotaciones” (*commentaria*), que reflejan con precisión las obras de aquel momento y permiten restaurar en casi toda su original integridad las disposiciones del primer emperador y de su excepcional edil: distancias y longitudes, tipo de estructura (canal superficial, conducto subterráneo, construcción en arcos, etc.), castillos de distribución, flujo canónico de cada uno, derivaciones para usos privados, fuentes monumentales finales, etc. La arqueología, por su parte, nos ha conservado (aunque sólo parcialmente) al menos dos de las *formae* o mapas de acueductos que documentaban en detalle los *commentaria* de archivo, tratándose seguramen-

te de dos originales augustos.¹⁶ Ahora bien, si para el control de un simple servicio urbano, por importante que sea el de la provisión de aguas, Augusto creó una base documental y cartográfica tan sólida y precisa, está claro que para los asuntos de mayor envergadura vinculados al catastro urbano de aquella ciudad, “que había recibido de ladrillo y que dejaba de mármol”,¹⁷ debió haber empleado todo tipo de cuidados legales y administrativos. La misma organización regional urbana no es más que la expresión formal del nuevo estatus de la ciudad; pero, al mismo tiempo, la simple “denominación” numérica de las regiones (I, II, III...XIII) y el sentido antihorario adoptado,

El campo cubierto por la *Forma marmorea* (según G. Gatti, (tomado de *La pianta marmorea di Roma antica* p. 232). En los círculos, los cuatro puntos de las extremidades axiales que podrían haber influido en la definición del campo. En los números, los fragmentos expuestos: 1. colocación en el mapa de la lastra núm. 11 del Cispio-Viminal; 2. templos de Diana Cornificiana y de Minerva.

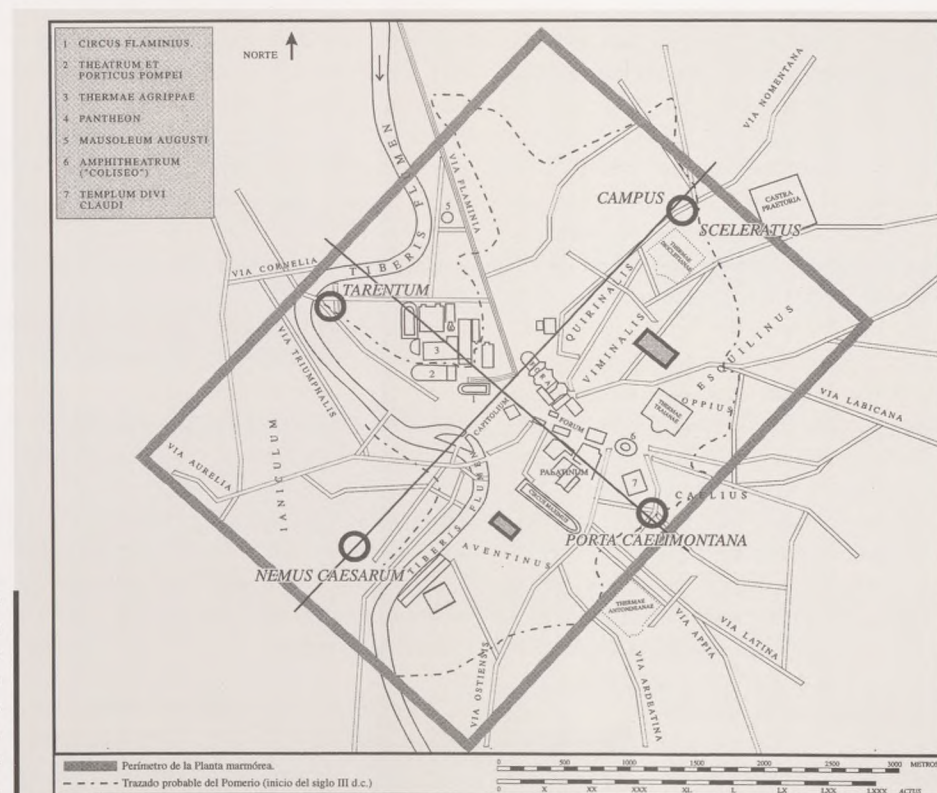


fig. 1

demuestran la existencia de un mapa con el Sudeste en la parte alta y con un centro geométrico que se sitúa en el Monte Capitolino, tal vez en el mismo Capitolio. Por transparencia, es posible entrever bajo esta disposición el viejo mapa republicano de las cuatro regiones “tribales”, cuyo eje era probablemente Norte-Sur y cuyo sentido era también antihorario, tanto en la enumeración de las regiones como de los distritos existentes en cada una de ellas. El centro de este mapa republicano debía estar situado en la Velia, tal vez por la presencia del templo de los “Lares del pueblo Romano”. La función de los viejos *sacraia* arcaicos de los *Argei*, protectores de los distritos republicanos, es sustituida en la nueva organización de Augusto por la de los *compita* o capillas de los *Lares uicani* (“Lares del barrio”). Todo se institucionaliza mediante la inauguración de una nueva era urbana llamada *uicaria* o *uicana*, cuya fecha inicial se sitúa en los *idus* de agosto del año 7 a.C.¹⁸

Por lo demás, se sabe que la tradición urbana de los mapas expuestos públicamente era ya vieja y consolidada, y constituía además una particularidad de Roma ya que distinguía incluso los edificios que los contenían. Tal es el caso del templo de *Mater Matuta*, en el Foro Holitorio, que tenía un mapa de Cerdeña datado en el 174 a.C.;¹⁹ también figuraba un mapa de Italia en el templo de *Tellus*, al pie de las Carinas.²⁰ Augusto añadió, en el pórtico de Vipsanio Agripa, un *orbis pictus* (un mapa pintado del mundo entero), fruto seguramente de la actividad cartográfica con fines militares de su primer ministro y confidente.²¹

3. EL MAPA SEVERIANO.

ORIENTACIÓN AXIAL Y MÓDULO

Hemos dedicado tanto espacio a la tradición cartográfica republicana y augustal porque,

como veremos, la Forma Marmórea no sólo no es un producto excepcional, sino que probablemente se trata de una reedición de una obra similar y precedente, presumiblemente la augustal, que no ha llegado hasta nosotros.

La superficie material del mapa es de 233 m², la escala seguramente de 1:240²² y la superficie real cubierta es un rectángulo de 4.400 x 3.200 m, equivalente a 1.408 ha. El tejido marmóreo que compone el mapa consta de 150 lastras dispuestas en 11 hiladas alternas de lastras verticales y horizontales (sólo las cuatro hiladas altas son de forma uniforme a lastras horizontales). La orientación del campo representado diverge de los puntos cardinales en 42-44 grados, de modo que el eje vertical apunta directamente al Sudeste (fig. 1). No es posible saber qué valor tienen algunos datos derivados de esta observación, como la colocación en el extremo inferior del *Tarentum* (santuario de las divinidades infernales); de la *porta Caelimontana*, con el elemento inicial *Caeli*, que recuerda los *dei superi*, en el extremo alto; del *campus scleratus* (lugar infausto) en la extremidad izquierda (izquierdo, siniestro=infausto) del eje horizontal, y del *nemus Caesarum* (parque imperial creado por Augusto en homenaje a Cayo y Lucio, sus hijos adoptivos) en el extremo derecho. Ciertamente, no puede carecer de significado la siguiente constatación personal, nacida de la feliz intuición del amigo y profesor P.M. Lugli en 1993: si prolongamos el eje vertical en dirección Sureste, haciéndolo internarse en la campaña romana, se aprecian algunas singulares coincidencias: 1. Apenas se sale de la ciudad, el eje se alinea exactamente con la larguísima recta que la *Via Latina* forma hasta llegar al pie de los Montes Albanos (una recta de casi 13 km); 2. Alcanza con precisión la cima del Monte Cavo, con el *Iuppiter Latialis*, santuario antíguísimo de la federación de los pueblos latinos, de modo tal que éste y el Júpiter Capi-

tolino de Roma se encuentran en los dos extremos del eje (fig. 2);²³ 3. Dada la longitud de este eje vertical en el campo delimitado por el mapa severiano (3.200 m), la distancia hasta el santuario lacial es exactamente de 7 módulos (la distancia que separa el mapa del santuario es de 22,5 km).

Un *lay-out* de esta naturaleza deja poco margen de dudas respecto a que el mapa de Septimio Severo es sólo una copia. Difícilmente el inquieto y guerrero Septimio Severo, siempre ocupado en guerras, revueltas y conspiraciones, podía tener la preocupación, disponer de los expertos del ramo y contar con el tiempo necesario para concebir una versión cartográfica de la ciudad tan cargada de “intención” y de simbología sacra. Los principios que han dado lugar a su origen y que le han permitido sobrevivir en sucesivas versiones (una de ellas es la que, tras la guerra civil con Vitelio, Vespasiano debió colocar en el *templum Pacis*, de ahí la recolocación de Severo) son seguramente augustos y deben ser puestos en estrecha relación con la reforma urbana del año 7 a.C.

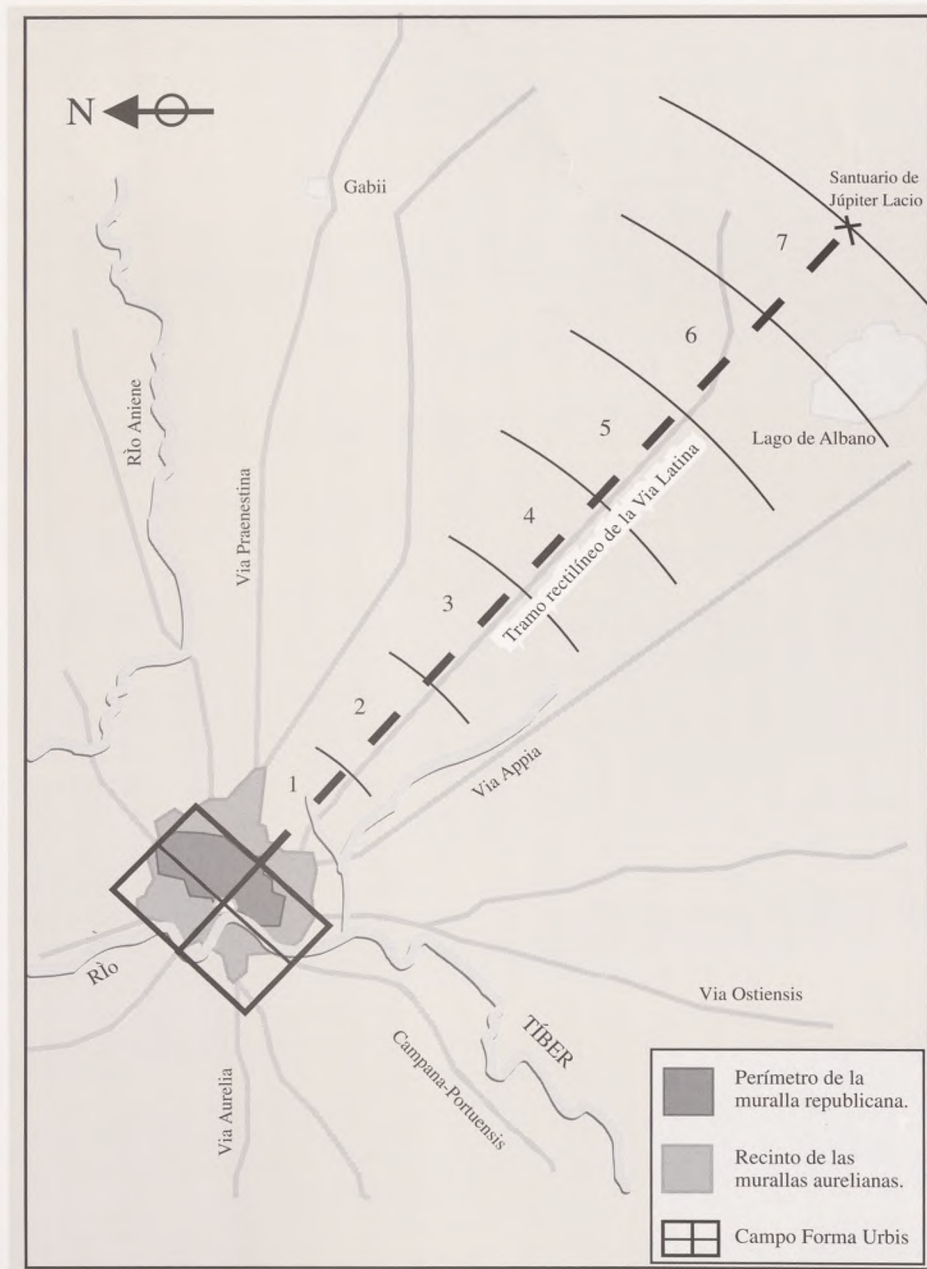
4. HISTORIA DEL HALLAZGO Y BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

Los fragmentos del mapa fueron descubiertos en mayo de 1562 al pie de un muro posterior de la iglesia de los Santos Cosme y Damián, edificada sobre los restos del *templum Pacis* de Vespasiano. La acumulación se debió a una caída general de los mármoles que siguió al despojo de la pared, ocurrida durante la alta y baja Edad Media. Comprados por el cardenal Farnese, los mármoles pasaron a manos de coleccionistas y notables estudiosos como Panvinio y Dosio, quienes comenzaron los primeros intentos de reconstrucción topográfica. Se realizaron dibujos de los principales

fragmentos, que en la actualidad están conservados en el código Vat. Lat. 3439. Fue necesario que transcurriera un siglo para que G.P. Bellori editara, por primera vez, la ilustración de estos fragmentos.

Entre 1741 y 1742, el papa Benedicto XIV negoció con los reyes de España y Nápoles (herederos de Isabel Farnesio, mujer en segundas nupcias de Felipe V de España) la cesión de los mármoles a las colecciones capitolinas, en las que se conservan actualmente. En 1764 se reeditó la obra de Bellori, pero con una ampliación. Entre 1866 y 1874, H. Jordan preparó la primera edición moderna, completa y crítica del estudio de todos los fragmentos conservados. Pero pocos años después, entre 1880 y 1890, reaparecieron ocasionalmente en la vecindad del Palacio Farnesio, centenares de fragmentos menores que estuvieron dispersos durante el s. XVIII entre los antiguos propietarios.

En 1931 comenzaron los primeros estudios para una edición general y moderna de la investigación. Entre 1947 y 1949 se excavó en el *templum Pacis*, con el fin de buscar nuevos fragmentos y estudiar las características del ambiente en el que estaba colocado el mapa. En 1960, un equipo de cuatro investigadores italianos hizo pública una edición fototípica y epónima, en dos volúmenes de gran formato (uno de texto y otro de tablas fotográficas), que contenía una reducción de los mármoles a escala 1/4, equivalente a una escala topográfica de 1:960 (la más cercana a 1:1000, utilizada en el catastro moderno de la ciudad). Los estudios realizados en las dos décadas siguientes han desembocado en una edición general de "puesta al día", publicada en dos volúmenes y que contiene reproducciones gráficas a la misma escala. Esta última edición está firmada por el autor de estas notas, cuya actividad investigadora continúa en el presente.



Proyección sobre la campiña romana del eje vertical de la *Forma marmorea* y modulación del territorio intermedio entre la ciudad representada y el santuario de Júpiter Lacio en la cima del Monte Cavo (Colli Albani) (© Joaquín Rodríguez Almeida, 1995).

fig. 2

1. Los fragmentos, como diremos luego, fueron encontrados al pie de la pared en la que el mapa estaba fijado originalmente, de la que se desprendieron como resultado de una caída general producida tras el despojo de los mármoles por obra de los “cavadores” medievales y, probablemente, también como consecuencia de un incendio que destruyó definitivamente el ambiente del *templum Pacis* donde se hallaba.

2. Algunas deformaciones menores se explican por la necesidad práctica de los redactores de adaptar el dibujo de grandes edificios a los campos de las lastras de mármol, para no interferir en la observación con el trazo de múltiples líneas a través de los márgenes. Tal es el caso del Circo Máximo (“enderezado” en vertical perfecta, cuando el extremo alto hacia la izquierda debería estar levemente inclinado) o del Teatro de Marcelo (con 12 grados de diferencia en la alineación). Otras deformaciones son más difíciles de explicar, aunque en buena parte parecen ser consecuencia de la intención de adaptar dibujos zonales independientes al “mosaico” general. Inexplicable es el giro de 21 grados impuesto al monumental Templo de Claudio en el Celio, sobre todo si se considera que se encuentra contiguo al Coliseo, el cual aparece perfectamente centrado y orientado.

3. El mapa, que contiene la mención de Severo seguramente en vida de éste y Caracalla, se realizó con toda probabilidad entre el año 198 (asociación definitiva de Caracalla al imperio con el título de Augusto) y el 211 (muerte de Severo en York, 4 de febrero).

4. Grani LICINIA, 15. El analista vivió, al parecer, en el siglo III d.C. y escribió sobre el período que va desde el año 170 a.C. hasta las Guerras Sociales. Se conocen fragmentos de sus libros 26, 28 y 36.

5. La noticia alude al revanchismo de Sila contra los municipios, colonias y personas partidarios de Mario, quien tenía un gran número de seguidores en la zona. Este revanchismo fue legalizado definitivamente con la *lex Valeria*, relativa a su *imperium*.

6. Palabra derivada de *tabula* (“cuadro”, “panel”) y, por extensión, los paneles que contenían leyes y edictos propuestos en público “para general conocimiento”).

7. Vitrubio, por ejemplo (*De architectura*, I.1.4.) subraya, entre las dotes profesionales del arquitecto, el saber *deformare* (“reducir a planta”) cualquier proyecto. De los reper-

torios o “muestrarios” de plantas específicas (termas, triclinios, villas) habla en modo ejemplar un texto de Aulo Gelio (*Noctes Atticae*, XIX.2), así como otro de Plinio el Viejo (*Naturalis Historia*, XIII. 74-76 y 77).

8. CIL X, 7852. Se trata de un documento que alude a la *divisio finium* entre dos pueblos de Cerdeña, cuyo contenido, según parece, había sido sancionado a partir del siglo III a.C., probablemente con documentos catastrales depositados en los archivos de Roma (véase *infra*, nota 19, en lo referente a una *forma Sardiniae* en el templo de *Mater Matuta*).

9. C. NICOLET, *L'inventaire du monde*, París 1988. Cf. también MOMMSEN, en *Hermes*, 2 1867, p. 102 y ss.

10. J. SAUTEL y A. PIGANOL, en *Gallia*, 13, 1955, p. 5 y nn. con bibliografía. No es nuestra intención ignorar las diferencias de fondo, sino sólo establecer los fines primarios que asimilan un catastro urbano a un catastro agrícola.

11. P. SÁEZ, “Estudio sobre una inscripción catastral...”, *Habis*, 21, 1990, p. 205 y ss.

12. R. GARCÍA ROJAS y J.A. ABÁSOLA, “Bronces romanos en el museo de Zamora”, en *Bronces y religión romana*, Madrid 1993, p. 179 y ss.

13. Nombres de las cuatro tribus primigenias, idealmente establecidas en los montes Celio, Opio, Quirinal y Palatino, respectivamente.

14. Agripa debió reorganizar todos los acueductos (con la excepción, posiblemente, del *aqua Alsietina*) y, sobre todo, la distribución de las redes por toda la ciudad; multiplicó las fuentes públicas, desde los monumentales *nymphaea* con grupos estatuarios, a las humildes fuentes con o sin pila en los cruces y plazuelas (*lacus, salientes*).

15. Con sus termas (dotadas de un *stagnum* con euripo), los *Saepta Iulia* (recinto republicano de las votaciones) y el *disbitorium* (sala de los escrutinios), el *Pantheon*, etc.

16. Se trata de dos mapas que se han perdido, pero que en la actualidad son conocidos por dibujos fidedignos. El primero es el llamado “mapa del Priorato”, porque se conservaba, al parecer, en el jardín del Priorato de Malta, en el Aventino (CIL, 1261); el segundo, llamado “de Tívoli”, por provenir del territorio de esta ciudad del Lacio y representar, tal vez, un acueducto local (CIL VIII, 448). Estos mapas son muy semejantes entre sí. El primero se pue-

de datar antes del año 2 d.C., ya que aparece citado junto con un liberto imperial, Cayo Cesar, hijo legítimo de Agripa, que fue adoptado por Augusto y murió en ese año. Cf. E. RODRÍGUEZ ALMEIDA, *Roma, saggi brevi di topografia urbana*, Madrid 1996, en prensa.

17. SUETONIO, *De Vita Caesarum*, XXVIII.4. El historiador dedica también a las obras de reorganización y restauración urbana parte de los dos capítulos siguientes (29 y 30) de la vida del primer emperador.

18. Parece ser que no todos los *compita* estaban terminados en el momento de la solemne iniciación de la era, porque las dedicatorias epigráficas de alguno de ellos indican como data inicial el primero de enero del año siguiente.

19. LIVIO, *Ab Urbe Condita*, XLI.28.8.†

20. VARRO, *De re rustica*, 1.2.1.

21. PLINIO, *Naturalis Historia*, III.2.17. Plinio anota que el mapa fue redactado por Augusto *ex destinatione* (por disposición) y *ex commentariis* (sacada de los apuntes originales) de Agripa. No habría duda respecto a que tales apuntes constituyan el conjunto de las informaciones acumuladas a lo largo de su brillante carrera de almirante y reorganizador del ejército de Augusto. Si Augusto realizó el mapa *ex dispositione Agrippae*, se puede afirmar con certeza que la realización de la obra es posterior al 11 a.C., año en que Agripa murió. Cf. O.A.W. DILKE, *Greek and Roman maps*, Londres 1985, p. 41 y ss.; J.M. RODAZ, *Marcus Agrippa*, Roma 1984 (BEFAR), *passim*. El pórtico de Agripa estaba situado en la *reg VII Via Lata*. Para los problemas relativos a su situación topográfica, cf. E. RODRÍGUEZ-ALMEIDA, *Forma U.M., aggiornamento generale 1980*, Roma 1981, p. 122 y ss.

22. El dato fue establecido por Guglielmo Gatti (G. CARRETONI, A.M. COLINI, L. COZZA y G. GATTI, *La pianta marmorea di Roma antica*, Roma 1960, p. 229). Anteriormente se consideraba segura la escala 1/250, propuesta de nuevo recientemente, sobre la base de un estudio general urbanístico, por P.M. LUGLI, “Considerazioni urbanistiche sulla pianta del Foro della Pace”, *Bollettino di Archeologia*, 16-18, 1992, p. 19 y ss. Personalmente soy de la opinión de que el análisis de Gatti es exacto.

23. Evidente alusión a la sacralidad del *foedus* que unía Roma a las comunidades latinas, renovado simbólicamente en la festividad primaveral de las *feriae Latinae*, cuyo fulcro era el santuario del Júpiter del Monte Cavo.

Bibliografia

- G.P. BELLORI, *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis...*, Roma 1673.
- , *Ichnographia veteris veteris Romae XX tabulis comprehensa...*; Roma 1764.
- H. JORDAN, *Forma urbis regionum XIII*, Berlin 1874.
- G. CARETTONI, A.M. COLINI, L. COZZA y G. GATTI, *La pianta marmorea di Roma antica*, Roma 1960.
- L. COZZA, "Pianta severiana, nuove ricomposizioni di frammenti", *Quaderni dell'Istituto di Topografia dell'Università di Roma*, V, 1968, p. 9 y ss.
- E. RODRÍGUEZ -ALMEIDA, "Aggiornamento topografico dei colli Oppio, Cispio e Viminale secondo la Forma Urbis Marmorea", *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia di Roma (RPontAcc)*, 48, 1975-76 p. 263 y s.
- , "Forma Urbis Marmorea, nuovi elementi di analisi nuove ipotesi di lavoro", *Mélanges de l'École Française de Rome (MEFRA)*, 89, 1977, p. 219 y ss.
- , "Cohortes III horreorum Galbianorum", *RPontAcc* 50, 1977-78, p.9 y ss.
- , "Miscellanea sulla Forma U. Marm.", *ibid.*, 51-52, 1978-80, p. 91 y s.
- , *Forma Urbis Marmorea, aggiornamento generale 1980*, Roma 1981.
- , "Un nuovo frammento della F.U.M.", en *Città e architettura nella Roma imperiale*, (Analecta Instituti Danici, suppl. 10), Roma, 1982, p. 87 y ss.
- , "I confini interni della reg. V Esquiliae", en *L'archeologia en Roma Capitale*, 7 (exposicion); Roma 1985, p. 106 y ss.
- , *Un frammento di una nuova pianta di Roma antica* (recensión del volumen de M. CONTICELLO DE SPAGNOLIS, *Il tempio dei Dioscuri nel Circo Flaminio (Lavori della Soprintendenza Archeologica di Roma*, 4 Roma, 1984), *Journal of Roman Archaeology*, 1, 1988, p. 120 y ss.
- , "Due note marziali: balnea quattor in Campo e sellae Paterclinae", *MEFRA*, 101, 1989, p. 243 y nn.
- , "Novità minori dalla F.U.M.", *Ostraka*, 1, 1991, p. 55 y ss.
- , "Nuovi dati dalla F.U.M., per il Campidoglio...", *Bollettino di archeologia*, 8, 1991, p. 33 y ss.
- , "Diversi problemi connessi con la lastra 37 della F.U.M. e con la topografia delle zone in Circo e in Campo", *RPontAcc*, 64, 1992, p. 3 y ss.
- , "Il frammento 565 della F.U.M.", *Ostraka*, 3, 2, 1994, p. 417 y ss.
- , "La ricostruzione della F.U.M., qualche proposta di metodo", *Journal of Ancient Topography*, 1994, p. 109 y ss.

EL VALOR DE LA ANTIGÜEDAD

LE CORBUSIER Y LA ACRÓPOLIS

Josep Maria Rovira

1. El primer día de Marzo de 1911, Charles Edouard Jeanneret escribe una carta al crítico, escritor y diplomático William Ritter, conservada en la Fundación Le Corbusier, en la que leemos: “Usted ha evocado últimamente, de modo magistral, el gran atractivo de la luz latina y clásica [...] Durante estos meses mi espíritu se ha abierto tanto a la comprensión del genio clásico, que mis sueños me han llevado obstinadamente hacia allí abajo [...] ¿No es cierto que toda la época actual mira más que nunca hacia estas tierras felices donde brilla el blanco de los mármoles rectos, las columnas verticales y los entablamentos paralelos a la línea de los mares? Así pues, se me presenta la ocasión; mi sueño deviene realidad. Para cerrar una vida de estudio, preparo un viaje muy grande».

Dos cosas destacan del texto citado. Una primera que nos muestra cómo su mentalidad ha cambiado en los últimos meses, en

los que ha estado trabajando en el estudio del arquitecto Peter Behrens, y donde se las ha visto con un lenguaje que no dominaba. La segunda, nos indica que, para cerrar una vida de estudio, está preparando un viaje distinto, mejor o más trascendente, de los que había realizado hasta entonces. Un cambio de mentalidad que le “obliga” a repensar el “genio clásico” y a viajar hasta entrar en contacto con el origen de su producción para conseguirlo: a pesar de que el libro que se publicó poco después de su muerte se llamó *Viaje a Oriente*, parece claro que el destino de su trayecto eran las ruinas de la arquitectura que denominamos convencionalmente clásica, es decir, la producida por las culturas griega y romana.

George Candilis conserva una fotografía de pocos días antes de la muerte de Le Corbusier, acaecida el 27 de agosto de 1965. Obtenida en *le cabanon* de Roquebrune - Cap

Martin, nos muestra a ambos arquitectos sentados frente a una sencilla mesa de madera, situados uno frente al otro, pero indiferentes. Candilis mira hacia el paisaje mientras que Le Corbusier —con las gafas apoyadas en la frente, casi con los ojos pegados al papel y mostrando la profunda cicatriz de su pierna derecha— está tratando de escribir o dibujar algo. Imaginemos que está redactando un texto fechado en Julio de 1965 en el que dice: “[...] Soy muy fuertemente mediterráneo. Mediterráneo [...] La luz y el espacio. El hecho es para mí el contacto de Atenas en 1910. Luz decisiva. Volumen decisivo: la Acrópolis. Mi primer cuadro, pintado en 1918, *La chimenea*, es la Acrópolis. ¿Mi ‘unidad de habitación’ de Marsella? es su prolongación. Me siento en todo mediterráneo [...] En mi juventud, siempre me disgustó la montaña. Mi padre la amaba demasiado. Pesada, asfixiante. Además es monótona [...]”.¹

Es obvio que al arquitecto de La Chaux de Fonds le falla un poco la memoria, pues se equivoca de un año en su cita cronológica, pero eso sería lo de menos. No es ocioso constatar que, cuando hace balance de su vida, lo que más recuerda es aquella Acrópolis que le salvó de la mediocridad y que fue su guía a lo largo de su infatigable recorrido, y que aquel mar que se mueve constantemente, lejos de la insoportable quietud de la montaña, fue quien le dictó la necesidad de no detenerse nunca. Figuras fáciles de desvelar para quien sepa algo de la trayectoria de Le Corbusier, que se retoman y reproducen con angulaciones distintas según los momentos en las que son invocadas y que liquidan el fácil mito de la *tabula rasa* adjudicado a las vanguardias. En momentos de peligro o cuando intentará consolidar su doctrina, la llamada a la Acrópolis será el modo de cerrar discursos o de conjurar fantasmas.

2. En 1911, viajar a la Acrópolis tenía un motivo dicho y otro no tan explícito. El primero nos lo describe el propio Jeanneret: cerrar una vida de estudio. En efecto, una parte muy importante de su tiempo, desde que llega a París el 25 de Marzo de 1908, huyendo de una Viena que no le interesó demasiado, hasta que entra a trabajar en el estudio de los hermanos Perret, está dedicada al estudio. Asiste a clases de Historia de la Arquitectura, de Construcción, de Estática y de Matemáticas,² además de entrar en contacto con un considerable número de textos de arquitectura: él mismo nos cuenta cómo el 1 de agosto de 1908 adquiere el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* de Viollet le Duc³ con el primer dinero que gana trabajando en el Atelier Perret.

Pero en noviembre ya está, también, harto de París y su arquitectura, tal y como se despen-

de de la carta que el 22 de este mes envía a L'Eplattenier,⁴ de modo que continuará concentrándose sólo en el estudio y el trabajo del Atelier donde permanece hasta el 9 de noviembre de 1909, fecha en la que regresará a La Chaux de Fonds para conseguir el encargo de elaborar un estudio sobre el movimiento decorativo alemán.

El día 1 de noviembre de 1910 entraría a trabajar en el despacho de Peter Behrens y de su opinión en aquel lugar también tenemos referencias a través de una anotación en el *Journal* del 4 de enero de 1911: "En casa de Behrens no se hace arquitectura pura. Abundan las herejías constructivas".⁵ Algo normal para quien ha llegado a Berlín empapado del racionalismo estructural francés, que era lo poco que interesó a Le Corbusier cuando decidió acercarse a la arquitectura.

Pero, en el taller de Behrens, Jeanneret aprendió algo más, tal y como se desprende de una carta a L'Eplattenier de 16 de enero de 1911: "Behrens se inspira sólo en el dórico y en el imperio. En su estudio podemos copiar elementos calcados de Schinkel o de la Acrópolis [...] Cuando llegué a casa de Behrens casi no sabía lo que era un estilo e ignoraba absolutamente el arte de las molduras y sus relaciones. Le aseguro que no es en absoluto fácil. Y es de estas relaciones de donde nace la forma armoniosa [...] Behrens exigía la cadencia y las relaciones sutiles y tantas cosas que me eran desconocidas".⁶

Así pues, a nuestro joven estudiante se le ha creado un problema: el de dejar entrar en su formación racionalista francesa la presencia del clasicismo, denostado, al menos programáticamente, por los defensores de aquel modo de pensar la arquitectura. Viajar a Grecia es lo que hacían los pensionados en Roma

desde la segunda mitad del XIX y los dibujos de la Acrópolis que se conservan de Paccard, Loviot, Tétaz, Boitte, Lambert, Nicod, etc. así lo acreditan, y también nos permiten entender las intenciones de sus autores.⁷ Acabar la formación en Grecia era el modo convencional de terminar los estudios de los más brillantes alumnos de la École des Beaux Arts.



fig. 1

Le Corbusier, *Voyage d'Orient, Carnets*,
dibujo de la Acrópolis, 1911
(© Le Corbusier, Vegap, Barcelona 1997).

El segundo motivo, latente, no es menos obvio: para Le Corbusier se trataba, entre otras cosas a las que no son ajenas tanto los contactos con Ritter, como hemos visto al principio, como la lectura de *Prière sur l'Acropole* de Ernest Rénan,⁸ de verificar aquel choque y de entrar en contacto con aquella Acrópolis que quiso pensar que le llamaba.

Se trata, también, de huir de las decadentes tierras del norte, donde las cosas son siempre iguales, monótonas, repetitivas, y buscar en el sur un soplo de aire fresco, donde las aguas se mueven y los paisajes cambian. De volver a empezar, creyendo en el nietzscheano eterno

retorno, huyendo de lo que la arquitectura de punta de entonces ofrecía, aunque para ello hubiera que seguir los pasos de aquellos a quienes odió posteriormente, después de darse cuenta del mal uso que hicieron de la Acrópolis dibujándola sin ningún respeto, sin ninguna voluntad de entenderla, sólo con la obsesión de reconstruirla de un modo historicista, de dejarla como estaba.

Terminar los estudios y, a la vez, cortar con el modo de hacer arquitectura, aunque eso tardará en fructificar,⁹ ya que el encandilamiento y la fascinación producen inquietudes que no pueden traducirse directamente, son dos motivos suficientes para viajar hasta la Acrópolis. Algo demasiado calculado y conocido o convencional y que, en el caso de Le Corbusier, adquiere matices que nos interesan.

3. El viajero siempre anda a la espera de algo sorprendente, distinto, no sabe si para confirmar la seguridad de sus actos y su vida o para modificarse. La primera mirada de Le Corbusier a la Acrópolis la hace desde lejos, desde la cubierta de una nave, y se le aparece como “esa roca [que] surge en solitario en el corazón de un marco cerrado... cuya cima llana lleva los templos”,¹⁰ es decir, como un elemento del paisaje. Una roca que es interesante porque contiene arquitectura de mucho valor que confiere sentido a lo que el viajero contempla: “Los templos son la razón de este paisaje”. Los templos dominan la naturaleza,

la someten a sus leyes y por ello son la representación de la fuerza de la inteligencia que Le Corbusier imagina de una potencia descomunal, transfiriendo atributos físicos sobrehumanos a determinadas manifestaciones intelectuales: “Efectivamente, se confirmó la rectitud de los templos, la adustez de su impecable estructura. El espíritu fuerte triunfa [...] El entablamiento, de una cruel rigidez, aplasta y aterroriza. El sentimiento de una fatalidad extrahumana sobrecoge. El Partenón, máquina terrible, tritura y domina; a cuatro horas de marcha y a una de chalupa, desde tan lejos, entroniza su cubo, frente al mar [...] Y he deseado, después de semanas de aplastamiento en este lugar brutal, que una tempestad viniera a ahogar en sus aguas y remolinos el bronce áspero de los templos”.

Le Corbusier desea el hundimiento de la Acrópolis a los pocos instantes de haberla visto, e imagina el Partenón como un cubo: destrucción e interpretación son actos simultáneos en la construcción mental de quien observa. Y sobre todo, si quien observa no quiere repetir los gestos de sus colegas predecesores, debe reducir a geometría primordial, a abstracción de sus atributos, el objeto que está contemplando; debe, en suma, cambiar la mirada para no caer en los errores de los demás.



fig. 2

Le Corbusier, *Voyage d'Orient, Carnets*,
dibujo de la Acrópolis, 1911
(© Le Corbusier, Vegap, Barcelona 1997).

La tempestad a la que alude Le Corbusier es esta necesidad de borrar las perfectas acuarelas de los pensionados franceses, de ocupar el territorio de sus polícromas interpretaciones, y de construir otro Partenón, de hacer de él un cubo, una geometría que le aleje de sus consideraciones estilísticas. Construir una lectura propia de las arquitecturas que han sido, se ha constituido, desde hace tiempo, en la cultura arquitectónica occidental, en el primer e imprescindible paso para crear otras novedades.

Una mezcla de misterio y miedo, de razón y cálculo presiden el acercamiento de Le Corbusier a la Acrópolis, cuando consigue desembarcar en Atenas: “[...] he aceptado desde hace mucho tiempo que aquí esté como el depósito del calibre sagrado, base de toda medida del arte. ¿Por qué esta arquitectura y no otra? Quiero creer que la lógica debe explicar que todo está aquí resuelto según la más insuperable fórmula; pero el gusto, mejor dicho el corazon, que conduce a los pueblos y dicta su credo, ¿por qué... lo llevamos de nuevo a la Acrópolis, al pie de los templos? En mí es un problema inexplicable [...] ¿por qué [...] debo designar el Partenón como el Maestro incontestable, cuando surge de su bandeja de piedra e inclinarme, incluso lleno de cólera ante su presencia?”.

Aquello que ha ido a conocer le domina. Por fin está ante una arquitectura a la que no sólo no puede despreciar, sino que además le doblega y, a la vez, le encoleriza. Le estimula, a él, que siempre gustó de expresarse en términos excesivos, a seguir en sus imaginarios combates. Descubre que el proceso del aprendizaje es duro y está plagado de escollos, que no basta con trabajar en despachos de arquitectos de prestigio, que no es suficiente con controlar el panorama cotidiano. Y le parece sentir la mezcla de sentimiento y razón que se

esconden detrás de cualquier voluntad de aprender, el imprescindible equilibrio entre dos contrarios a los que toda obra invoca y que, necesariamente, transmite a quien quiere saber ver. Un equilibrio precario, que puede estallar en cualquier momento: “Ante la inexplicable agudeza de esta ruina, se ahonda cada vez más el abismo entre el alma que sienten y el espíritu que mide”.

Y en esa arquitectura y en quienes consigan interpretarla, están atrapadas todas las fuerzas de la naturaleza que autentifican su valor y el de quien, desde ella, mire al mundo, buscando su construcción cual nuevo demiurgo: “Y habiéndome vuelto de repente, desde este lugar reservado a los dioses y al sacerdote, abrazaba todo el mar y el Peloponeso; mar flameante, montañas ya oscuras, pronto mordidas por el disco solar”. Naturalmente, una arquitectura perfecta: “Buscad sobre las columnas acanaladas, formadas con veinte asentamientos, la junta de los tambores: no se encuentra; pasando la uña por esas zonas que se diferencian por la pátina ligeramente diversa que cada mármol sufre con el tiempo, la uña no nota nada. ¡Hablando con propiedad, la juntura no existe, y la enérgica arista de los

canales se prolonga como un solo trazo en un monolito!”.

Así pues, para un arquitecto que no ha querido conceder crédito a lo que su tiempo destruye y que se ha encontrado sin nada que aprender o ya ha agotado las enseñanzas, la Acrópolis será aquello absoluto, un valor perenne al que acudir, una experiencia que se convierte en un consejo que tantos han ignorado y que los mejores siguieron: “Aquellos que, practicando el *arte* de la arquitectura, se encuentran en un momento de su carrera con el cerebro vacío, el corazón lleno de dudas, ante la tarea de dar forma viviente a una materia muerta, podrán concebir la melancolía de los soliloquios en medio de los escombros—de mis charlas con las piedras mudas”. Unas piedras que son identificadas con el final del viaje, renunciando a visitar Chipre o las Pirámides, aunque luego la presencia de la arquitectura de Roma también merecería su interés: “Mi decisión está tomada: no abordaré ninguna nueva cultura”. Después de la Acrópolis no hay más aprendizaje posible y el final del libro, redactado en Nápoles el 10 de octubre de 1911, es elocuente: “Lo trágico y la alegría exultante se tocan. Te sacude por entero porque el aislamiento es completo [...] Eso ocurre sobre la Acrópolis, sobre los peñales del Partenón. Se ven realidades de otros tiempos y más allá el mar. Tengo veinte años y no puedo responder [...]”.

Buscar esta respuesta que le permitiera hacer algo de valor comparable con la Acrópolis y con su templo más representativo, el Partenón, va a ser una de las preocupaciones constantes del trabajo de Le Corbusier. La primera tentativa será, a la vez, una invocación.

En el décimo número de *L'Esprit Nouveau* publicado en julio de 1921, aparece la tercera

de las entregas que tituló *Des yeux qui ne voient pas...* dedicada esta vez a los automóviles. En ella, el Partenón es llamado a compararse con un Delage Grand Sport de 1921 y definido en estos términos: “El Partenón es un producto de selección aplicado a un estándar establecido”. Como el automóvil que acompaña la imagen, último modelo, y por tanto el más perfecto, salido de la industria, fabricado en serie, montado con piezas producidas industrialmente, en un complejo organizado racionalmente, tayloristamente, el Partenón es también perfecto, depurado respecto a uno de los templos de Paestum que Le Corbusier nos muestra. La del Partenón es la mejor arquitectura, porque llega a la perfección desde un modelo que mejora sus formas.

Pero si el automóvil es una de las piezas “que marca el estilo de nuestra época”, los edificios que se construían en 1921, a juicio de Le Corbusier, deberían ser capaces de confrontarse con los automóviles, y entonces se vería el terrible desfase existente entre el mundo de la arquitectura y el de las producciones industriales. El Partenón es invocado ya que es “una obra viva”, “perfecta”, nos evoca “sensaciones mecánicas” y se acuerda con nosotros del mismo modo que “las grandes máquinas que hemos visto y que se nos aparecen como los resultados más perfectos de la actividad actual [...] A Fidias le hubiera gustado vivir en esta época de estándares”. Con el ejemplo del Partenón en su memoria, el arquitecto debe pensar en estándares, la arquitectura debe actuar sobre los estándares que “son cosas de lógica, de análisis, de escrupuloso estudio”.

En el número 16 de *L'Esprit Nouveau* volverá a la carga, por si pudiera parecer que únicamente la razón está detrás del templo griego que le interesa. El título del artículo es elocuente, “Architecture, pure création de



fig. 3

Le Corbusier, *Voyage d'Orient, Carnets*,
dibujo de la Acrópolis, 1911
(© Le Corbusier, Vegap, Barcelona 1997).



fig. 4

Le Corbusier, *Voyage d'Orient, Carnets*,
dibujo de la Acrópolis, 1911
(©, Le Corbusier, Vegap, Barcelona 1997).

l'esprit", y sus argumentos claros: "Mi casa es práctica. Gracias, así como también gracias a los ingenieros de los ferrocarriles y a la Compañía telefónica. No habéis tocado mi corazón". La diferencia entre ingeniería y arquitectura ha quedado establecida casi sin decir nada más, a pesar de que el texto de Le Corbusier insistirá con argumentos que ya sabemos, por ser demasiado parecidos a los que formuló cuando entró en contacto con la Acrópolis: "Pero los muros se elevan hacia el cielo en un orden que me emociona. Siento vuestras intenciones. Sois dulce, brutal, seductor o digno [...] Mis ojos miran algo que enuncia un pensamiento. Un pensamiento que se esclarece sin palabras ni sonidos, sino únicamente a través de prismas que tienen relación entre ellos. Estos prismas son tales que la luz los detalla claramente [...] Son una creación matemática de vuestro espíritu. Son el lenguaje de la arquitectura". Desarrollar estos argumentos,¹¹ acompañados de las imágenes que Frédéric Boissonas publicara en *Le Parthénon* y en *L'Acropole*, será la intención del escrito que le permitirá, siempre bajo la vigilante presencia del Partenón, enunciar su conocida definición: "La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz".

El Partenón es, pues, esta máquina bifronte, entre el arte y la perfección técnica, que conmueve y a la que se acude para presentarla como intermediario entre el mundo de la perfección industrial, signo de nuestro tiempo, y una posible arquitectura acorde con él, que aún está por venir pero que, de existir, debe cumplir estas características que el Partenón presenta. Una arquitectura hacia la que es imprescindible dirigirse. Como mínimo, ahora ya posee un origen indiscutible. Aceptar el tiempo de la máquina y sus productos como metáfora de la perfección sin renunciar a la creatividad poética, tales son las intenciones programáticas del primer Le Corbusier.

Enunciada su arquitectura-guía, gracias a la que se comprueba la posibilidad de que el arte sea la base de la arquitectura del tiempo de la máquina, cada vez que sea necesario acudirá a ella para reforzar los argumentos contra los que intenten hacer tambalear el discurrir de sus propuestas. Lo hará en *Croisade ou le Crépuscule des Académies*¹² y lo repetirá en el CIAM de Atenas de 1933¹³ cuando, en pleno Mediterráneo y sin la presencia de sus más feroces críticos alemanes, vuelva a enunciar su fuerza, para reafirmar el predominio de la mentalidad mediterránea en la concepción de la arquitectura moderna, algo que también está en *Croisade*.

También acudirá al Partenón, como hemos visto, para justificar el origen formal de su "unidad de habitación" marsellesa y volverá a citarlo en el prefacio del opúsculo consagrado a la capilla de Ronchamp, repitiendo literalmente un pasaje del *Viaje a Oriente* que ya hemos citado.¹⁴ Toda una vida, pues, bajo la sombra de un edificio.

Pero no es suficiente. A Le Corbusier le quedaban serias dudas sobre este fantasma que le persiguió siempre y que parecería que pudo

finalmente domesticar por la familiaridad con la que lo invocaba. En realidad, siempre tuvo presente que no consiguió entender nada de lo que había visto en aquella montaña; de que le faltaban datos y reflexión para terminar su operación, algo que no quiso hacer o que no encontró, dado el estado de conocimiento que se tenía entonces de la arquitectura griega, todavía campo de trabajo de arqueólogos.

En un momento de la conferencia que pronunció, ante un público estudiantil, el jueves 17 de octubre de 1929 en Buenos Aires, y que sería publicada en *Précisions sur un état de l'architecture et de l'urbanisme*, leemos: "Abordemos el tema improvisado de esta conferencia de despedida: ¿y si tuviera que enseñar arquitectura? [...] Empezaría por prohibir los órdenes, por acabar con esta enfermedad de los órdenes, el escándalo de los órdenes [...] Por contra, explicaría a mis alumnos que, en la Acrópolis de Atenas hay cosas emocionantes de las que comprenderán más tarde su grandeza [...] Me esforzaría en inculcarles el sentido agudo del control, del libre arbitrio, del "cómo" y del "por qué" [...]".¹⁵

Cómo se hizo y por qué se hizo, algo que no quiso saber nunca, seguramente porque ha-



fig. 5

Le Corbusier, *Voyage d'Orient, Carnets*,
dibujo del Partenón desde los Propileos, 1911
(© Le Corbusier, Vegap, Barcelona 1997).

cerlo hubiera roto el encanto del “vigia de mármol” y, con él, el sueño de una arquitectura que nunca había de llegar pero hacia la que, irremediablemente, hay que ir, en un viaje sin final. Le Corbusier no quiso nunca ser Ulises.

1. AUTORES VARIOS, *Le Corbusier et la Méditerranée*, Parenthèses, Marsella 1987, p. 7.

2. Véase Giovanni FANELLI y Roberto GARGIANI, *Perret e Le Corbusier. Confronti*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp 3-29.

3. Sobre la formación de Le Corbusier, véase: P.V. TURNER, *La Formation de Le Corbusier. Idéalisme & Mouvement Moderne*, París 1987.

4. FANELLI, *op. cit.*, p. 8. El texto dice: “vosotros, Grasset, Sauvage, Jourdain y otros, sois unos mentirosos. No sabéis en qué punto está la arquitectura. El arquitecto debe ser un hombre de cerebro lógico, [...] hombre de ciencia y de corazón, artista y culto. Yo lo soy y ninguno de vosotros me lo ha dicho. Los antiguos saben hablar a quien quiere escucharles”

5. FANELLI, *op. cit.*, p. 31.

6. FANELLI, *op. cit.*, p. 32

7. Véase AUTORES VARIOS, *Paris-Rome-Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIX et XX siècles*, París 1982.

8. Le Corbusier tenía un ejemplar de este texto en su edición de 1910, tal y como explica P.V. Turner en el libro citado y que se encuentra en la Fundación Le Corbusier. Un somero repaso al texto de Ernest Renan permite observar la decisiva influencia que ejerció en las opiniones que Le Corbusier manifestó sobre la Acrópolis.

9. Véase *Le Corbusier. Architect of the Century*, Hayward Gallery, Londres 1987, pp. 44-59.

10. LE CORBUSIER, *Viaje a Oriente*, Colección Arquitecturas, Murcia. Todas las citas están extraídas de las últimas páginas de esta edición, por lo que evitaremos volver a mencionar la procedencia. Existe una edición limitada de 600 ejemplares que recoge los cuadernos de dibujos de Le Corbusier y algunas anotaciones que los acompañan y que son la base del texto publicado por entregas en el periódico de La Chaux de Fonds *La Feuille d'Avis*: LE CORBUSIER (C.E. Jeanneret), *Voyage d'Orient Carnets*, Electa - Fondation Le Corbusier, 1987.

11. El clima de la vuelta al orden en el que se inscribe la mayor parte de la producción artística francesa desde 1916, y el sentido que desde su primer texto, *Après le Cubisme*, tiene el trabajo de Le Corbusier y A. Ozenfant, se encuentra descrito en: Kenneth E. SILVER, *Vers le retour à l'ordre*, Flammarion, París 1991. La edición original en

inglés es de 1989, y aparece con otro título: *Esprit de Corps*, Princeton University Press.

12. LE CORBUSIER, *Croisade ou le crépuscule des Académies*, Ed. Crès, París 1933, pp. 75, 77 y 80. Un acertado comentario sobre las intenciones de *Croisade...* y acerca del contexto que rodea su publicación se encuentra en: Jean-Claude VIGATO, *Le choix du sud*, en: AA.VV., *La Méditerranée de Le Corbusier*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1991, pp. 211-230.

13. En el CIAM de Atenas Le Corbusier debía pronunciar una conferencia titulada *Air, Son et Lumière*. Después de llegar con más de media hora de retraso, y vestido poco decorosamente dada la oficialidad del acto, empezó hablando de la Acrópolis en términos como éstos: “[...] J'ai essayé d'agir et de créer une oeuvre harmonieuse et humaine. Je l'ai fait avec cette Acropole au fond de moi, dans le ventre [...] C'est l'Acropole qui a fait de moi un révolté. Cette certitude m'est demeurée: souviens toi du Parthénon net, propre, intense, violent, de cette clameur lancée dans un paysage fait de grâce et de terreur. Force et pureté.” Una copia dactilografiada se encuentra en los archivos CIAM de Josep Lluís Sert, Harvard University, Graduate School of Design, Cambridge.

14. Se encuentra reproducido en Mogens KRUSTRUP, *Le Corbusier et Homère*, en: AA VV. *Le Corbusier et la Méditerranée*, Parenthèses, Marsella 1987, p. 203.

15. LE CORBUSIER, *Précisions*, Ed. G. Crès, París 1930,

COMENTARIOS SOBRE DIBUJOS DE ALGUNOS ARQUITECTOS DE LA ANTIGÜEDAD

Joan Roig Duran

En su escrito "Comentarios sobre dibujos de veinte arquitectos actuales", del que este texto parafrasea el título, José Rafael Moneo y Juan Antonio Cortés pretenden mostrar "cómo la representación de la arquitectura contiene ya, bien que reducida, la realidad futura".¹ Para ellos, el dibujo arquitectónico se presenta como la primera construcción de la arquitectura, y ven en él condensada tanta información como sea posible, cuando no toda, acerca de lo que será el resultado final.

Intuyen, pues, en el arquitecto una capacidad para comunicar, para expresar los contenidos del edificio, no sólo a través de la construcción en sí misma, sino, y eso es básicamente lo que pretenden explicar en su texto, mediante la representación de esa construcción.

Eligen para ello una selección de dibujos de veinte arquitectos "actuales" (el entrecomillado corresponde al texto original), entendiendo por actual aquel cuya técnica de dibujo consideran todavía vigente. Como ejemplo de esa vigencia, comparan los dibujos de Wright, de cuya manera de dibujar, dicen, derivan tantos dibujos actuales, con los de Otto Wagner, a los que, sin decirlo directamente, consideran carentes de esa vigencia o, por lo menos, sin tanta influencia en los dibujos de los arquitectos contemporáneos. La selección se decanta básicamente por plantas, secciones y alzados, al considerarlos los sistemas más convencionales profesionalmente, y se dejan de lado los apuntes, croquis y perspectivas, por enten-

der que pueden incurrir en un terreno más íntimo y personal.

El análisis de los dibujos ocupa la mayor parte del texto y refrenda esa completa vinculación entre representación y arquitectura construida que enunciaban en la introducción. La descripción pormenorizada de las técnicas empleadas, los puntos de vista, escalas, etc. se relaciona, intencionada pero acertadamente, con el carácter particular de cada uno de los arquitectos escogidos, desmarcándose de interpretaciones fáciles o personalistas, y centrándose tan sólo en los valores intrínsecamente profesionales.

El texto, publicado como monografía de la Cátedra de Proyectos I de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona en un momento clave en el desarrollo de la más reciente arquitectura española, ejerció desde su aparición una gran influencia, y no es ajeno al cuidado e interés por el dibujo y por la representación de la arquitectura en general que se ha producido en nuestro país en los últimos años.

Cuando Pedro Azara, a raíz de su exposición sobre maquetas y dibujos de la antigüedad, me pidió un breve texto para el catálogo, comentando los magníficos dibujos que había conseguido reunir, el primer pensamiento que me asaltó fue si esta correlación entre representación y objeto arquitectónico que Moneo y Cortés hallaban en los dibujos más recientes podría hacerse extensiva a dibujos

datados, algunos de ellos, en más de 4000 años de antigüedad.

Para ello, de entrada, parecía necesario aclarar el concepto mismo de antigüedad, tantas veces usado como cajón de sastre para todo aquello emplazado en el tiempo más allá del Imperio Romano, una "antigüedad" de libro de historia, capaz en su ambigüedad temporal de abarcar hechos separados entre sí por milenios.

La misma exposición que comentamos recoge desde una tablilla de arcilla fechada entre el 2330 y el 2150 a.C. hasta una lastra marmórea del siglo II. Casi 2500 años las separan y, sin embargo, se agrupan bajo una misma denominación y se muestran de una misma forma, para ser vistas y comprendidas como partes de un todo: esa "antigüedad" aparentemente incommensurable. Mientras tanto, desde nuestra "proximidad", somos capaces de ver como completamente distintos los dibujos de Palladio de los de Foster, separados en el tiempo no más de 300 años, cuando no los de Wagner de los de Wright, prácticamente contemporáneos.

Sin embargo, es seguramente esa proximidad la que, como tantas veces, nos llama a engaño, y seguramente el mayor conocimiento de las cosas lo que nos impide una visión más reposada. Y así, el mismo razonamiento que nos impide ver como no actuales los dibujos de Wagner debería ser capaz de acercarnos a las tablillas sumerias como si de algo muy próximo, muy cercano en el tiempo y a nuestra voluntad, se tratara.

Al menos éste será el espíritu que guíe estas notas: limitar el concepto de antigüedad a su valor temporal, exento de otras connotaciones y estudiar los dibujos que presentamos, más allá de la fecha en que fueron realizados, como simples dibujos de arquitectura, que es lo que en definitiva son.

En el célebre “Cilindro A de Gudea” del Musée du Louvre,² se hace referencia a la historia de la construcción del templo para el dios Ningirsu, por el rey Gudea, en el estado de Lagash (actualmente Irak) hacia el año 2125 a.C.³ La narración describe cómo el dios Ningirsu manda al rey Gudea construir un templo en su honor diciéndole: “[...] a ti, Gudea, que tienes que construir mi templo, te quiero dar un boceto: quiero anunciarte mi decisión con una santa escritura en el cielo, una constelación”. Gudea llenó de barro un molde sagrado y fabricó en él el primer ladrillo para el templo. Al declinar el día, rompió el molde y expuso el ladrillo al sol “[...] y el sol se alegró”, dice el texto. Finalmente, trazó la planta del templo sobre el suelo gracias “[...] al conocimiento de los números” y empezó a construir.

Mas allá de la inquietante proximidad con que se nos presenta esta descripción pormenorizada de un inicio de obra de hace 4000 años, dos temas se hacen especialmente patentes.

En primer lugar, la existencia de un plan previo de origen divino, relacionado no sólo con valores simbólicos sino, y especialmente, con una concepción de índole geométrica. Una suerte de “inspiración” capaz de otorgar no sólo la idea, sino también una geometría, una forma, que den el impulso suficiente para iniciar el trabajo. Esta aproximación al inicio del proyecto se nos aparece tan cercana como para sentirnos capaces de relacionarla con una

cierta manera de entender los valores programáticos, obviamente despojados de los lugares comunes que a veces la palabra programa comporta: uso, dimensión, etc.

Y, en segundo lugar, la extrema vinculación entre planificación, es decir, la acción de convertir en mensurable el mandato divino carente de escala (la constelación celeste) con el material básico con el que finalmente va a materializarse la construcción, el barro, la arcilla, que sirven igual para construir el edificio que para dibujar sobre ellos los planos que preceden a esa construcción.

Ese, sin duda, sería el principal rasgo sorprendente en el material que comentamos: arcilla, madera y mármol no son sólo los soportes del dibujo, sino el mismo material con el que luego se construye el edificio. No hay pues distancia entre lo construido y lo que sirvió para comprender y organizar la construcción. La información contenida en el dibujo abarca incluso los valores matéricos de aquello que representa.

Así, esa “realidad futura” de la que hablaba el texto de Moneo y Cortés, se nos presenta en estos dibujos con toda la inmediatez de la acertada elección del soporte. Sin embargo, ¿no será este un rasgo simplemente anecdótico? ¿Hay realmente en estos dibujos voluntad expresa de comunicar los contenidos de los edificios, o simplemente tratan de transmitir sus valores numéricos o geométricos con un espíritu cercano al de un escriba, o por decirlo según un término más actual, al de un delineante? Es difícil responder a esto sin un estudio más concreto de cada una de las piezas.

Para analizarlas me referiré a ellas según la numeración de las piezas en este catálogo, empe-

zando por aquellas más antiguas, es decir las pertenecientes a las culturas desarrolladas en el Oriente Medio en los alrededores del 2000 a.C.

De este período me parecen especialmente interesantes la pieza núm. cat. 20 procedente del Musée du Louvre de París y las núms. cat. 21 y 22 procedentes del Vorderasiatisches Museum de Berlín.

Se trata de tres tablillas de pequeño tamaño, 12 cm la dimensión mayor, y por tanto muy utilizables, manejables casi con una sola mano. La primera está hecha con arcilla sin cocer y las otras dos en terracota. El dibujo se realizó mediante incisión con un punzón sobre el barro aun húmedo, dejándose después secar al sol o bien cociéndose en un horno. Las tres representan casas, dibujándose para ello los muros que definen los diferentes recintos y en ellos los pasos o puertas. En el interior de cada recinto se anotan con escritura cuneiforme sus medidas, que en algunos casos no coinciden exactamente con la dimensión del dibujo. Hay, eso sí, una voluntad de asemejarla al tamaño real de la construcción a través de una escala geométrica cercana en los tres casos al 1/100.

Los dibujos parecen haberse improvisado conforme se realizaban, carecen de un plan previo, un esquema generador anterior al de su propio trazado, incluso en algunos casos presentan correcciones y alteraciones en la posición de los muros y las aberturas, especialmente en la pieza núm. cat. 20, que incluso corrige ostensiblemente la posición de su límite izquierdo. En la pieza núm. cat. 22, la definición de la envolvente, que parecía obedecer a una decisión previa, se ve desmentida tanto por la compleja organización

interior como por la segmentación del trazo del límite.

Las tres casas parecen nacer de la adición de estancias, regreasadas por las dobles líneas de los muros. Las puertas aparecen *a posteriori* como una salvedad del muro una vez definido el recinto como un sistema de entrar y salir de él, como una forma de incorporarse o desaparecer de la actividad que allí se celebra. En algunos casos, la incisión que define la interrupción del muro se prolonga más allá de éste, dejándose sin borrar la parte del muro que desaparecería al abrir el hueco, reconociendo así en el ámbito de la puerta un recinto en sí mismo, respaldado sin duda por la espacialidad que le confiere el grosor del muro y la correcta proporción entre grosor y anchura de hueco, tan similar a la de una estancia.

La puerta de acceso desde el exterior, aun siendo a veces de mayor tamaño que las otras interiores, no se significa de manera específica, al igual que el muro exterior no se diferencia ni en grosor ni en tratamiento de los interiores. Tanto la puerta como el muro se dibujan en relación a sí mismos y a la estancia a la que acompañan, y no en función de su carácter de puerta principal o muro de cerramiento.

Esta actitud gráfica enfatiza el valor del espacio en el que se produce la actividad, describiendo el lugar de la situación vital. Miden, acotan y explican el ámbito en el que se produce la acción, no la acción en sí misma, pero sí su envolvente, su lugar.

Las medidas dan cuenta de la vida, de las acciones que allí se producirán. Se apoyan sobre los muros que describen o se distribuyen por la estancia con su juego de grosores y som-

bras, convirtiéndose así en los auténticos habitantes del lugar.

En la tablilla egipcia del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (núm. cat. 2), esa depurada descripción del lugar de la actividad adquiere una cierta sofisticación. Procedente de Tebas y fechada a principios del siglo XVIII a.C. se trata del dibujo de una casa junto al Nilo realizada sobre soporte de madera. De tamaño un poco superior a las anteriores, pero aún muy manejable (35,2 x 23,5 cm), destaca en ella la extraordinaria composición y organización del dibujo.

La tabla está dividida en tres franjas horizontales, la inferior y la superior de parecido tamaño y la central algo menor. En la inferior se representa, mediante una sucesión geométrica de líneas quebradas, el río Nilo, fuente de vida pero también vía única de comunicación y acceso a la casa. Así, lo indican la direccionalidad de las ondas que expresan el movimiento del fluido, pero también su vitalidad mediante una formalización que, con el tiempo, hallaremos en otras culturas simbolizando la espiga, fuente de vida y directamente relacionada con la divinidad. La franja central prácticamente vacía sería la zona inundable en las crecidas periódicas del río. Así, la importancia del río en la vida de la casa se hace patente gracias a su presencia excesiva en la composición del dibujo.

Finalmente, en el extremo superior la franja se subdivide verticalmente en dos: a la derecha, ocupando dos tercios de la superficie, los campos de cultivo, representados por un grupo de árboles dibujados en proyección vertical, girados para ser vistos desde el río, y a la izquierda, en la parte restante, el recinto de la finca dividido nuevamente en dos, de los que sólo el de más a la derecha describe la casa

propiamente dicha, mientras que el otro muestra el huerto, con los árboles igualmente representados en proyección vertical, pero esta vez orientados como para ser vistos desde la casa.

Esta elaborada composición de la tabla refleja fielmente el significado mismo de la construcción, su relación con el lugar, con los accesos, con los movimientos de aproximación, las visuales e incluso con la manera de vivir.

Se trata, pues, no sólo de describir el lugar de la acción, como en las tablillas anteriores, sino de explicar con el máximo detalle la acción misma que allí se va a realizar, sirviéndose de la composición del dibujo y de pequeños trucos de escala y orientación, como en el caso de los árboles girados para ser vistos de una manera óptima desde cada situación, o cambiados de tamaño si están cerca la casa.

El dibujo, así, carece de escala real pues no mantiene una relación de proporción con la construcción, sino que tiene una escala relativa que lo relaciona con las percepciones del individuo sobre el lugar.

De la época del Imperio Romano, la exposición recoge entre otros un magnífico fragmento en mármol de la *Forma Urbis Romae* (núm. cat. 92), correspondiente al área del Viminal, realizado aproximadamente en el siglo II d.C. y procedente de los Musei Capitolini de Roma.

El fragmento muestra una planta seccionada de una parte de la ciudad de Roma en la que se entremezclan edificios de viviendas y edificios públicos. Los primeros aparecen dibujados con un trazo simple que indica su límite, ya sea con el vecino como con la calle, así como la posición de la puerta de acceso desde

el exterior. En ningún caso se reflejan las divisiones interiores ni nada que permita descubrir ni su organización ni su uso específico. La homogeneidad de su forma sugiere, sin embargo, una actitud tipológica que daría por supuesto su funcionamiento con sólo grafiar su envolvente. Algo parecido a lo que ocurre con los catastrales, que sólo reseñando los límites de propiedad son capaces de dar a entender, por tamaño y ubicación, el uso que tiene la parcela.

Por el contrario, el magnífico edificio público dibujado en el centro de la lastra mar-mórea, se representa mediante el grafiado de su estructura portante, cuyo dimensionado y disposición regular hacen opaca cualquier referencia a la función. Sin embargo, no se dibuja límite alguno entre calle y edificio público, quedando el espacio interior del segundo fusionado con las calles y plazas circundantes, como si careciera de cerramiento exterior o se tratara de un edificio sin techo.

Así, el dibujo de la ciudad es capaz de exponer las complejas relaciones entre público y privado que se desarrollan en la realidad, con el simple grafiado de unos límites o la decisión de mostrar o no la estructura portante de un edificio.

Como ocurría en las tablillas sumerias, también aquí el material sobre el que se dibuja es el mismo que con el que se construye, o para ser más exactos, el mismo que da apariencia final a lo construido. Se crea así una relación sutilmente perversa entre dibujo y construcción. Al no admitir el mármol rectificaciones, quien dibuja necesita un plan previo para iniciar la labor, por lo que seguramente debía trazar un primer esbozo con un sistema susceptible de ser modificado, proba-

blemente grafito, para luego proceder a grabar con escoplo el dibujo definitivo.

Curiosamente, esta práctica revela un cierto parangón con los métodos constructivos romanos basados en la superposición de materiales diversos, especializados cada uno en funciones determinadas. Por ejemplo, la construcción de un muro a partir de dos paredes de ladrillo cocido aparejadas, rellenas en su interior de argamasa y revestidas exteriormente en sus partes más significativas mediante un aplacado de mármol, en cuyas manos se deja la apariencia final del conjunto. Este sistema permite "rectificar" mediante el aplacado, los errores o las irregularidades del muro de ladrillo.

El análisis de los cinco ejemplos presentados, las tablillas sumerias, la tabla egipcia y el fragmento de lastra romano, valdría sin duda para conferir cuerpo y distancia a esa antigüedad que, al inicio de estas notas, definíamos como aparentemente inconmensurable. Las diferencias de intención e interés por lo representado que observamos en cada una de las épocas nos permiten pensar en valores particulares en la manera no sólo de entender la arquitectura sino también, y este es el particular objetivo de este texto, en la forma en que es dibujada.

Sorprende en especial en los ejemplos más antiguos, las tablillas datadas hacia el 2500 a.C., la insistencia en dibujar el espacio en el que se produce la acción, sin especificar la razón o el sentido último de esta acción. Los dibujos muestran el lugar en el que va a desarrollarse la vida, pero sin determinarla. Nada presupone en ellos ningún tipo concreto de uso. La repetición del mismo esquema habitacional, de la misma estancia aunque con distintos tamaños, parece referirse sólo al núme-

ro de personas que van a usarla, pero no al tipo de función que allí va a realizarse.

El único interés parece centrarse en la descripción numérica de los ámbitos. Por ello las medidas, las cotas y las referencias acaban siendo los únicos habitantes del dibujo. La acción en el interior se despoja de toda referencia. Esta manera de dibujar, anuncia lo que 4000 años más tarde la Internacional Situcionista definirá como situación: "Situación construida: momento de la vida, construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos".⁴ "La situación se hace así para ser vivida por sus constructores. El papel del público, que si no es pasivo es al menos el del figurante, debe disminuir siempre, mientras que aumentará la parte de los que no pueden ser llamados actores sino en un sentido nuevo del término, *vividores*".⁵ El arquitecto, desde su dibujo, pero también desde su arquitectura, se mantiene al margen de la situación; la propicia, la dota de un ámbito matemáticamente especificado y luego se retira, dejando a los habitantes, los constructores de la situación, los "vividores", decidir el carácter y ejecutar, construir cada una de las situaciones.

Por el contrario, la tabla egipcia prácticamente solo habla de usos, de acciones y de movimientos, desatendiendo en cambio los valores numéricos reales. Los egipcios, a la vez geómetras y agricultores, matemáticos y arquitectos, obvian la representación de lo métrico al saberse seguros en su capacidad para construir desde el lugar, cuidando la implantación mediante el replanteo directo sobre el terreno. El dibujo, en cambio, muestra como se llega al lugar, los ciclos estacionales, los usos agrarios y domésticos de los habitantes, e incluso, qué se ve desde la casa. Cada acción queda represen-

tada, y así el dibujo, no sólo habla del lugar de la acción sino de la propia acción.

Las referencias cuantitativas, en cambio, se especifican tan sólo a partir de la proporción entre ellas, es decir, a través de la comparación, que es como decir desde la percepción relativa de quien va a usarlas.

La lastra romana muestra ampliamente la complejidad de un mundo y una cultura extraordinariamente sofisticados. El criterio de uso y función de las cosas se abre en un registro amplísimo a partir de la diferenciación de carácter entre lo público y lo privado. El uso estricto y particular de lo privado, definido con rigor notarial, haciendo básicamente énfasis en sus límites y en la relación que mantienen con lo público, contrasta con la amplitud y ambigüedad en el grafiado de los edificios comunes, dibujados sin solución de continuidad respecto a calles y plazas y representados tan sólo por su estructura. Los edificios públicos se describen no por su función sino, en primer lugar, por su carácter de públicos, y en segundo lugar, por su naturaleza de estructuras portantes. Com-

prendemos sus reglas estructurales pero no su función. Una construcción no lleva implícita una situación, organiza su estabilidad y explica su capacidad representativa respecto a las demás situaciones a través de ejes, simetrías, órdenes o mediante la construcción de un sistema de límites específico, pero en ningún momento nos habla de usos.

No parecerá difícil, para quien esté familiarizado con el dibujo de arquitectura más reciente, encontrar similitudes entre las maneras de representar que venimos comentando y algunos trabajos actuales. Los dibujos de Carlo Scarpa para la tienda Gavina en Bolonia, los de Jorn Utzon para las casas Kingo en Elsinor o los de Louis Kahn para el edificio de Investigaciones Médicas en Filadelfia, por citar sólo ejemplos que aparecen reseñados en el texto de Moneo y Cortés, son fácilmente asimilables, tanto en calidad gráfica cuanto a intención con los dibujos sumerios, egipcios y romanos que hemos analizado.

Incluso ese factor matérico que relaciona el soporte del dibujo con el material de construc-

ción lo hallamos presente en algunas propuestas recientes de Rem Koolhaas o de Herzog y de Meuron.

No es objeto de estas notas, sin embargo, establecer ningún tipo de paralelismo entre dibujos antiguos y actuales, sino mas bien constatar la continuidad de energía entre dibujo y construcción a lo largo del tiempo, siempre desde la especificidad de cada situación, pero también siempre dejando establecido como la arquitectura, en lo que son sus intenciones, queda presa en el dibujo.

1. José Rafael MONEO y Juan Antonio CORTÉS, *Comentarios sobre dibujos de veinte arquitectos actuales*, Barcelona 1976, p. 2.

2. Véase el artículo en este catálogo de Béatrice André-Salvini, p. 75.

3. Gudea, *Cilindro A*, Musée du Louvre, París. Adaptación de la traducción de M. Lambert y R. Tournay.

4. Sin firma, "Définitions", *Internationale Situationniste*, núm. 1, París 1958.

5. Sin firma, "Problèmes préliminaires à la construction d'une situation", *Internationale Situationniste*, núm. 1, París 1958.

SIGNOS DE ABSTRACCIÓN E IMÁGENES INVARIANTES

Carlos Guri Harth

La extrema simplicidad y pureza de formas de la mayoría de las maquetas aquí presentadas, plantea un interrogante que este texto tratará de responder. ¿Existe un substrato morfológico invariante, que constituya una raíz común dentro de la multiplicidad de formas de la arquitectura occidental?

Estas miniaturas presentan una imagen de la arquitectura muy distinta de la que dibujan los grandes monumentos del pasado. Despiertan en quien las contempla otro tipo de emoción, tal vez menos sublime, pero profundamente más íntima que aquéllos. Establecen con nosotros una relación de complicidad muy difícil de ser percibida ante las toneladas de piedra de una pirámide egipcia o de un templo griego. Se nos ofrecen delicadamente para que nuestra imaginación se atreva a habitarlas. Nos hacen partícipes de los espacios que albergan.

La simplicidad del material con el que han sido confeccionadas, barro en la mayoría de los casos, ha registrado cada ligera presión de los dedos de quien las realizó. Son la traducción inmediata de la arquitectura deseada por su propietario. Contienen toda la sabiduría constructiva tradicional depurada a lo largo de siglos.

Lo que nos atrae poderosamente de estos objetos es su imagen atemporal.

Es indudable que la formulación de la estética arquitectónica moderna, consistente en una determinada tendencia a la abstracción y al purismo formal, fue paralela a la recupera-

ción del interés por el arte primitivo en general y al redescubrimiento de la arquitectura mediterránea como heredera de la gran arquitectura del pasado.

El objetivo de este escrito no es otro que el de trazar, ante los ojos del espectador contemporáneo, la posibilidad de establecer vínculos interpretativos entre formas similares pertenecientes a momentos históricos tan alejados, tratando de dar significado a lo que en principio son simples paralelismos formales.

CERCA DEL ORIGEN.

DENTRO Y EN TORNO DEL CÍRCULO

Las grandes civilizaciones de la Antigüedad alcanzaron un amplio conocimiento de las estructuras celestes. Regían sus vidas y orientaban su destino siguiendo los dictados del cielo. Construían sus edificios conforme a leyes deducidas del orden y el movimiento de los astros. Muchos pueblos creían en la existencia real de una bóveda o cúpula que el cielo formaba sobre la tierra. En un estado primitivo, el hombre tradujo literalmente esta percepción del mundo a la construcción de su entorno físico: la choza y el poblado.

El recinto de planta circular formaliza simbólicamente una cierta idea de condensación centrípeta del universo.

Varias maquetas de esta publicación representan recintos de planta circular y tipología ovo-

dal: la maqueta de un granero egipcio (núm. cat. 16) o las impresionantes maquetas de cabañas procedentes de Ra's Samra (Ugarit) de mediados del segundo milenio a.C. (núms. cat. 37 y 38)

El techo astronómico de la tumba del arquitecto Senmut, en el templo por él construido para la reina Hatsepsut en Deir el-Bahari, representa el universo entero. El techo está poblado de delicados trazos que dibujan el firmamento egipcio ocupado por infinidad de estrellas que organizan su estructura en forma de calendario.

“Una constelación de cuatro estrellas goza de una posición especial. La estrella central está enmarcada por tres extrañas líneas de contorno ovoidal”. “El dibujo indica un huevo representado a la manera egipcia, con un triple contorno en posición oblicua [...] Recuerda el huevo del mundo, el origen de la tierra” (fig. 1).¹

Esta condensación del universo, del cielo y del mundo, ha sido escenificada en innumerables ocasiones a lo largo de toda la historia y concretada arquitectónicamente en otras tantas.

Tal debe ser el argumento para interpretar edificios tan dispares como el templo de Apolo destinado a proteger la piedra cónica “ónfalos” u “ombligo del mundo” en Delfos;² el Panteón romano, cuya cúpula ha tenido siempre una interpretación cósmica;³ el templete circular de San Pietro in Montorio de

Bramante en Roma, el cenotafio de Newton de Boulleé, o la capilla del bosque en el cementerio de Estocolmo de Asplund,⁴ cuya cúpula azul acoge la reconciliación del alma del muerto con el universo.

Para el historiador de la arquitectura, tal vez un penúltimo escenario para tal representación fue el que la Unión Soviética significó en los años veinte. Heredada de la tradición de cortejos populares callejeros, I. Zakharov y I. Agapeva diseñaron los festejos para la celebración en Moscú del primer aniversario de la Revolución, en la que incluyeron una esfera de tamaño descomunal que debía ser desplazada con las manos por la multitud.⁵ Esta esfera fue la imagen que los arquitectos constructivistas adoptaron como modelo para la construcción, de edificios que debían plasmar símbolos de un nuevo mundo en plena constitución. La preocupación por la representación simbólica es



fig. 1

Techo astronómico de la tumba del arquitecto Senmut, detalle (Metropolitan Museum, Nueva York).

particularmente significativa en este momento del formalismo constructivista.

No debe extrañar que dentro del repertorio de esferas, conos, cúpulas esféricas, espirales y cilindros que pueblan la iconografía de las vanguardias soviéticas, descubramos un paralelo formal entre la propia casa del arquitecto más emblemático del período, K. Melnikov (fig. 2).⁶ y una pequeña maqueta procedente de Susa (fig. 3) que representa un recinto cercado por un muro perimetral definido por dos cilindros que se intersecan. La vivienda de Melnikov fue interpretada por sus propios colegas como una traición a los ideales de construcción de vivienda urbana social-proletaria. Veían en ella la expresión de un mundo particular, cerrado, segregado de la comunidad, que parecía exaltar la propiedad privada. Pertenece, junto con el recinto de Susa, a una variante de las tipologías de planta circular que ya materializa formalmente la especialización del trabajo y del espacio, pero que sigue siendo la expresión de un concepto de individualidad y autonomía vinculado al círculo.

Las maquetas de graneros egipcios (núm. cat. 17) que representan la agrupación en serie de varios cilindros, no deben ser sólo analizadas simbólicamente, ya que nos informan acerca del desarrollo de una conciencia plenamente industrial cuya lógica estructural y formal ha llegado intacta hasta nuestros días, y que constituyó una referencia fundamental en la afirmación de la estética arquitectónica moderna (fig. 4).⁷

Esta publicación confirma al espectador que la existencia de un tipo arquitectónico de habitación basado en el recinto cubierto de planta circular de un sólo espacio puede reconocerse en el origen de todas las grandes culturas de la antigüedad.

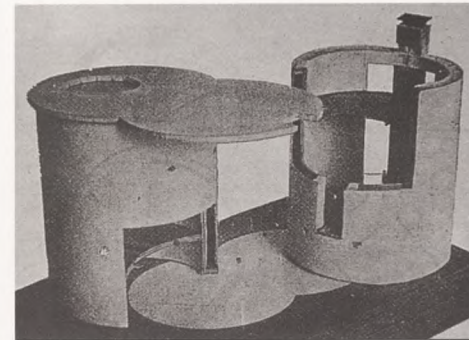


fig. 2

Maqueta de la casa del arquitecto K. Melnikov, mostrando el método de intersección de cilindros (archivo familiar de Melnikov, Moscú).

MARI TELL HARIRI. CASA, TEMPLO Y CIUDAD

No obstante, entre los objetos aquí presentados hay uno cuya enigmática forma y extrema precisión geométrica despierta en el espectador interrogantes difíciles de responder desde el estricto análisis del tipo: la Casa de Mari (núm. cat. 33).

El trazado de la planta del recinto está compuesto por un muro perimetral circular en el que se inscribe una cruz formada a partir de cuatro muros que se intersecan ortogonalmente, siguiendo la orientación marcada por el eje de la puerta de acceso.

Si bien se conocen restos arqueológicos de construcciones que reproducen una planta similar,⁸ lo que no tiene fácil respuesta es qué tipo de interpretación podemos establecer sobre el verdadero alcance y significado de su forma.

Esta composición constituye uno de los signos que han representado con más fuerza la idea de ciudad a lo largo de toda la historia de las grandes civilizaciones.

Nos será más fácil reconocer esta noción si recordamos que este signo aparece invariablemente en todos los planos de arquitectura, urbanismo y cartografía como indicación de la orientación respecto de los puntos cardinales.

“Los términos utilizados para designar las más antiguas ciudades parecen asociados a la idea de orientación y ortogonalidad”.⁹

El jeroglífico egipcio de “ciudad” *nywt* (fig. 5),¹⁰ “representa el diseño de la cruz inscrita en un círculo”.

“Este mismo concepto puede muy bien subyacer al signo cuneiforme sumerio *er, ur*, ciudad”.¹¹

“El relieve de la sala del trono del palacio de Assurbanipal en Nemrod muestra el campamento, o ciudad-portátil del rey representado como dos calles que se cruzan ortogonalmente dentro de un recinto circular fortificado”.

Joseph Rykwert, en su estudio sobre el origen de nuestra ciudad,¹² la ciudad romana, ha tratado la analogía que para los fundadores de las primeras ciudades itálicas existía entre el lugar sagrado o “*templum*”¹³ y el lugar de la ciudad.



fig. 3

Maqueta de recinto procedente de Susa (Musée du Louvre, núm. inv. sb2829, París).

El signo de la cruz inscrita en una circunferencia es la concreción formal de un rito de fundación de la ciudad que se basa de nuevo en la observación atenta y adivinatoria del cielo.

La Casa de Mari podría tener multiplicidad de interpretaciones y tal vez contenerlas todas. Tipológicamente, representaría la casa de los antepasados,¹⁴ o incluso una variante de la casa con patio sumeria,¹⁵ mientras que desde el punto de vista simbólico podría ser entendida como la representación del recinto sagrado de la comunidad o la ciudad entera.

HACIA EL ÁNGULO RECTO

Algunas de las piezas expuestas ilustran eslabones intermedios de una evolución lenta de los tipos edificatorios iniciales hacia la planta rectangular. Es bien conocido que esta evolución fue paralela al desarrollo de nuevas técnicas constructivas, tales como el descubrimiento del ladrillo cerámico, y a la consolidación y racionalización de los trazados de las agrupaciones urbanas. El inicio del desarrollo de una conciencia del espacio definido por planos ortogonales horizontales y verticales, tiene lugar en el momento en que el universo pasa a ser percibido en relación con el plano definido por la superficie de la tierra.

Para ilustrar con qué fuerza ha llegado esta concepción del espacio hasta nuestros días, basta con acercarnos a los planteamientos que Le Corbusier expresa sobre la cuestión en dos obras en las que su esfuerzo de síntesis haya sido tal vez mayor.

En 1955 se publica *El Poema del Ángulo Recto*, una obra en la que el arquitecto expresa con absoluta libertad sus ideas acerca de la relación del hombre con su entorno físico.

El ángulo recto es un concepto tratado por Le Corbusier desde los años veinte, y el *Poema* es la celebración de una conclusión sobre el valor inmutable de dicha ley vista a través y más allá de su obra construida.

El sentido ortogonal pone de manifiesto las leyes estructurales de las cosas, lo que es invariante y duradero a lo largo del tiempo. En el texto *El Espíritu Nuevo en arquitectura*, polemiza



fig. 4

za con el argumento propuesto por Paul Valéry en *Eupalinos o el Arquitecto*.¹⁶ Para Le Corbusier, el signo resultante de un gesto inicial, fundador, no puede ser otro que la cruz, compuesta de cuatro ángulos rectos. La litografía que

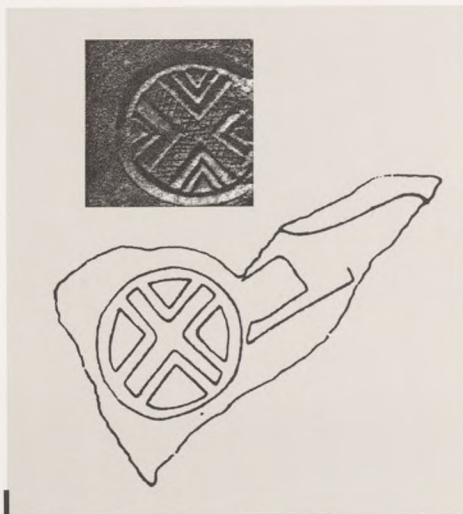


fig. 5

Jeroglífico egipcio de "ciudad", relieve y dibujo (de: G. Seé, *Naissance de l'urbanisme dans le vallée du Nil*, Éditions Serg, 1973, p. 62).

acompaña y cierra el final del *Poema* muestra una figura conmovedora: la mano del arquitecto trazando una cruz dentro de un recinto que pretende conciliar el rectángulo y el círculo, acompañado y tal vez sancionado por los signos > y + de ángulo recto, en una más que coincidente alusión a los signos cuneiforme y jeroglífico (fig. 6).

Para Le Corbusier el ángulo recto es la expresión directa de la voluntad de creación de orden sobre la naturaleza. Podemos reconocer esta ley en la construcción pura de volúmenes elementales y abstractos. Sin embargo, el ángulo recto no es sólo geometría, sino que representa un mecanismo sistemático de composición arquitectónica con el que se pueden provocar sensaciones fisio-psicológicas inviables en el espectador.

Es aquí dónde nuestro análisis exige volver a la Casa de Mari, examinándola desde un punto

de vista volumétrico. Más allá del significado de la planta, el volumen de la maqueta no puede ser más claro: la volumetría del conjunto describe un cubo contenido en un cilindro y ocho cámaras perimetrales que apenas se expresan hacia el exterior. El diálogo que se establece entre el cilindro exterior y el volumen cúbico interior no debe entenderse sólo como una necesidad funcional del objeto, sino que revela la voluntad de producir un efecto plástico por contraposición de formas geométricas puras, que es característico de muchas de las maquetas que se conservan y que parecen participar de un recurso expresivo que Le Corbusier explotó al máximo en todas sus propuestas.

El proyecto de casa-taller para artesanos recurre a este principio de oposición de contrarios como único argumento compositivo. Lo que aparentemente se reduce a un volumen puro y estable, se descubre violentado en su compartimentación interior mediante la utilización de la diagonal máxima para producir el efecto plástico menos esperado.

Le Corbusier no conoció la pequeña maqueta de casa con panel curvado de finales del tercer milenio a.C. (núm. cat. 34), pero a través de las casas de alma que descubrió Petrie pudo corroborar la hipótesis de que la vivienda del mundo arcaico se regía por criterios formales y funcionales muy similares a las construcciones populares tradicionales mediterráneas que tanto sirvieron de inspiración a la arquitectura moderna.

EL MEDITERRÁNEO EN LA GÉNESIS DE LA ARQUITECTURA MODERNA. ABSTRACCIÓN Y GEOMETRÍA

Pocas veces se ha estudiado en profundidad en qué justa medida influyó la arquitectura tradi-

cional mediterránea en la génesis del lenguaje moderno. En el caso de la obra de Adolf Loos, tal vez haya sido debido al esfuerzo que él mismo empleó en negarlo, o tal vez sea justamente por lo evidente de dicha influencia. Loos dedicó la practica totalidad de los años 1910 a 1912 a viajar con sus alumnos al encuentro de la arquitectura clásica y en busca de los mármoles de las más conocidas canteras. Ello le llevó por toda Italia, los Balcanes, a Skyros y Tynos en Grecia, a Argel, a Marruecos e incluso a España y Portugal. Cada viaje puede ser reconocido en sus proyectos.

Fue a partir de la construcción de la Villa Steiner, y más tarde de la Villa Scheu,¹⁷ cuando sufrió duramente las consecuencias de su atracción por esta arquitectura. En un ambiente todavía más hostil, y más alejado de la innovación estética de la vanguardia parisina, Loos se anticipó a Le Corbusier al proponer los volúmenes puros y abstractos y la cubierta plana transitable, como modelo de vivienda urbana.

La diferencia fundamental que separa a Loos de Le Corbusier, radica en su opuesto concepto de espacio interior y de cómo la técnica

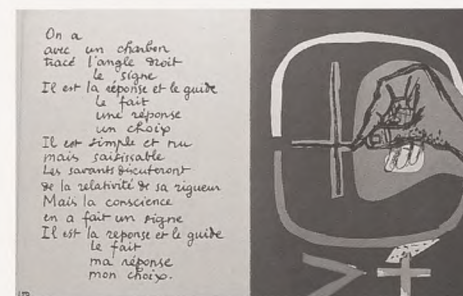


fig. 6

Litografía y texto de las páginas 150 y 151 del *Poema del ángulo recto* de Le Corbusier (© Le Corbusier, Vegap, Barcelona 1997)

ca debe servir para expresar esta idea. Le Corbusier propone la planta libre de manera que la piel del edificio se convierte en un elemento no estructural, ligero. El concepto loosiano de composición de los espacios interiores *Raumplan* es posible justamente en la medida en que se confía en el almacén exterior del edificio como elemento estructural. Esta concepción del espacio interior segregado y protegido de la intemperie, se traduce en una imagen exterior del edificio introvertida, en el que la complejidad de la distribución interior apenas se expresa. Esta imagen coincide exactamente con la configuración del espacio y el volumen en la construcción tradicional de clima mediterráneo.

Dentro del repertorio de temas mediterráneos que Loos interpreta, destaca el recurso del volumen escalonado de la casa Scheu, y su aplicación a escala urbana en la propuesta de veinte chalets con terraza en la Costa Azul, de 1923. La maqueta de casa de Selemiyé constituye uno de los mejores testimonios del dominio de este tipo de construcción a partir de volúmenes prismáticos con cubierta plana escalonada en el Oriente arcaico (núm. cat. 35). El mismo recurso es empleado en una referencia directa a la arquitectura monumental del pasado en proyectos como el edificio para grandes almacenes en Alejandría de 1910, el Mausoleo de Max Dvorak de 1921 y, por supuesto, en el Grand Hotel Babylon.

La composición de las fachadas de casas minoicas (núm. cat. 48) representadas en pequeñas placas de loza de 3500 años de antigüedad es-

tán en la raíz de una técnica expresiva que invade toda la tradición constructiva mediterránea, desde Córdoba hasta las fachadas e interiores de innumerables catedrales toscanas medievales.¹⁸ El uso de la bicromía revela el hábil empleo de materiales y procedimientos constructivos como recurso pictórico-ornamental. Su descubridor, Evans, ya sugirió a principios de siglo que el efecto producido por estas fachadas era “sorprendentemente moderno”.

Loos recupera este recurso compositivo en la fachada de la casa que nunca construyó para Josephine Baker (fig. 8). Utiliza la bicromía de las franjas horizontales como mecanismo para alterar las leyes de percepción de planos y volúmenes, consiguiendo un característico efecto en el que la vista queda poderosamente atraída, atrapada y a la vez suspendida en un estado de desorientación por el cual el muro parece desvanecerse. Utiliza una técnica tradicional para escenificar la desmaterialización del edificio, que ha quedado reducido a una composición “abstracta” de líneas geométricas.

En el breve espacio de estas páginas se han convocado alianzas imposibles entre algunas de las maquetas que aparecen en esta publica-

ción y otras obras emblemáticas de la arquitectura moderna. Otras muchas quedan por establecer. La confrontación con estos objetos nos transporta por un instante a un escenario original, en el que cada forma es significativa y paradigmática y nos permite intuir la vigencia de una importante herencia cultural, espacial y arquitectónica.

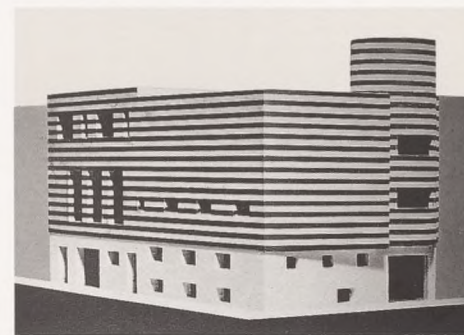


fig. 8

Maqueta de la casa de Adolf Loos para Josephine Baker (Albertina, L.A, núm inv. 2034, Viena).



fig. 7

Fotografía de la Villa para Gustav y Helene Scheu (Johanna Fiegl, Viena).

1. G. RÖDER, “Eine neue Darstellung des gestirnten Himmels in Ägypten aus der Zeit um 1500 v. Chr.”, *Das Weltall* (Berlín), XXVIII, 1928 en S. GIEDION, *El Presente Eterno*, Alianza Editorial, Madrid 1988, p. 151.

2. V. SCULLY, *The Earth, the Temple and the Gods*, New Haven, Londres 1962 y P. AZARA, “El ombligo del mundo”, publicación del Departament de Projectes d'Arquitectura, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona abril 1994.

3. Los últimos estudios confirman la impresión que siempre tuvieron los visitantes del monumento. La cúpula del Panteón es la plasmación del cielo.

4. La capilla del bosque del cementerio de Estocolmo produce una impresión sobrecogedora debido al contraste entre la imagen de cabaña primitiva que se percibe desde la espesura del bosque y la serenidad, clásica que se percibe en el interior del edificio. Constituye un ejemplo

de sutil interpretación del templo entendido como evolución de la cabaña primigenia.

5. El tema de la celebración en Moscú y San Petersburgo de los aniversarios de la Revolución está ilustrado en Vladimir TOLSTOY, Irina BIBIKOVA, Catherine COOKE, *Street Art of the Revolution, Festivals and Celebrations in Russia 1918-33*, Thames and Hudson, Londres 1990.

6. E. Frederick STARR, *Melnikov Solo Architect in a Mass Society*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1978.

7. En relación con este tema es especialmente interesante el debate que se produjo en los años veinte entre Le Corbusier y K. Teige sobre el grado en que el arquitecto se considera implicado en un proceso de producción estandarizada. Mientras que Teige considera que la arquitectura ha encontrado su lugar preciso en la producción racional mecanizada, Le Corbusier no ve en la técnica nada más que un instrumento para enderezar el curso que la arquitectura siguió hasta el momento y un mecanismo para la expresión de nuevas formas y significados. Para Le Corbusier, las grandes obras de arquitectura del pasado contienen principios y enseñanzas cuyo valor es permanente y como tales pueden ser instrumentos activos en la definición de la arquitectura moderna. Es precisamente esta alineación de Le Corbusier en relación con la tradición la que nos permite interpretar y descubrir analogías entre una y otra arquitectura.

C. MARTÍ y X. MONTEYS, "La línea dura", *2a construcción de la ciudad*, abril 1985, Barcelona, pp. 6-11.

8. Por ejemplo, la conocida Maison Ronde descubierta en las excavaciones de Tepe Gawra.

9. J. RYKWERT, *La Idea de Ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, Blume, Madrid 1985, p. 245.

10. Otras formas, tanto más como menos evolucionadas del mismo signo, representan un recinto dividido por una retícula ortogonal, o únicamente la trama de líneas ortogonales formando una red. El jeroglífico reúne en un mismo signo las dos tendencias del urbanismo de todos los tiempos. Por ejemplo en Genevieve SEÉ, *Naissance de l'urbanisme dans le vallée du Nil*, Editions Serg, París 1973

11. J. RYKWERT, *op. cit.*, p. 245.

12. *Ibid.*

13. El "templum" deriva etimológicamente del griego "temenos", cuyo significado más genérico viene a ser cualquier trozo de tierra definido por unos límites y consagrado a un fin, religioso e incluso civil. Desde su versión más literal como choza fija de madera, hasta el campamento militar o la ciudad entera. J. RYKWERT, *op. cit.*, pp. 37-42.

14. Se ha constatado que la aparición de maquetas en forma de casas representando tipos más primitivos que los del período histórico al que corresponde la excavación debe ser entendido como la costumbre de congeniar con los antepasados y fundadores del lugar.

15. La casa unifamiliar con patio de Ur descrita por Woolley se caracteriza por la distribución ortogonal de habitaciones organizadas en torno a un patio central.

16. Según Le Corbusier, Valéry sigue un razonamiento bastante desconcertante al plantear como respuesta a la pregunta sobre el gesto inicial la figura de una línea on-

dulante y azarosa. Le Corbusier contesta: "No se admitirá sin extrañeza que tal sea el gesto inicial de un hombre. Para mí, que no soy filósofo, que soy simplemente un ser activo, me parece que este gesto primero no puede ser vago, que en el mismo nacimiento, en el momento cuando los ojos se abren a la luz, surge inmediatamente una voluntad: si me hubiesen dicho que trazase algo sobre la pared, me parece que habría trazado una cruz, que está hecha de cuatro ángulos rectos, que es una perfección que lleva en sí algo divino y que es, al mismo tiempo, una toma de posesión de mi universo, porque en los cuatro ángulos rectos tengo los dos ejes, apoyo de las coordenadas con las que puedo representar el espacio y medirlo". LE CORBUSIER, *El Espíritu Nuevo en arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos. Librería Yerba, Murcia 1993, pp. 21-22.

17. "Hace ya años construí la villa del Dr. Gustav Scheu, que fue objeto de una desaprobación general. Se opinaba que una construcción de este tipo sería apropiada en Argel, pero no en Viena. En el proyecto de esta casa no había pensado ni remotamente en Oriente. Tan sólo pensé que sería de gran comodidad poder tener acceso desde los dormitorios del primer piso a una gran terraza común. Pues bien, esta terraza, que se volvía a repetir en el segundo piso, era lo insólito y extraordinario. Alguien fue al ayuntamiento a solicitar que la ley prohibiera este tipo de edificios." A. LOOS, "Das Grand-Hotel Babylon", *Die neue Wirtschaft*, Jahrg. 1, Viena 20-12-1923, en Benedetto GRAVAGNUOLO, *Adolf Loos*, Ed. Nerea, Madrid 1988, p. 146.

18. Por ejemplo, en el interior de la catedral de Siena o en las fachadas de San Miniato al Monte y Santa María Novella en Florencia.

JEAN-PIERRE ADAM (PARÍS, 1937)

Diploma de arquitectura DESA.

Diploma de la École Pratique des Hautes Études en Archéologie griega.

Curso de técnicas de restauración en la École de Chaillot. Desde 1972 dirige la oficina de París del Institut de Recherche sur l'Architecture Antique (CNRS).

Principales temas de investigación: la obra y técnicas de construcción en la Antigüedad; la arquitectura militar en Grecia y Roma; la construcción y los programas religiosos del Egipto faraónico; las termas romanas.

Ha colaborado en programas de investigación y de museografía de los museos nacionales (Louvre, Musée du Moyen-Âge) y ha impartido clases en las universidades de París I, París IV, Tours, en el Centre d'Études Supérieures d'Histoire et de Conservation des Monuments Anciens y en la École des Architectes et Urbanistes de l'État.

Es autor de una setentena de artículos, y recientemente ha publicado, entre otros, los siguientes volúmenes:

La construction romaine, Picard, París 1984 (reed. 1989 y 1995; ed. italiana *L'arte di costruire presso i Romani*, Longanesi, Milán 1988; ed. inglesa *Roman building*, Batsford, Londres 1994; ed. española *La construcción romana. Materiales y Técnicas*, Editorial de los Oficios, 1995.)

Le temple de Portunus au Forum Boarium, École Française de Rome, de Boccard, 1995.

J.-P. ADAM, L. SAULNIER-PERNUIT, P. PINON, *La Motte du Ciar à Sens: le dossier de F. Thiollet*, Sens 1994.

J.-P. ADAM, H. DELHUMEAU, *Les thermes antiques de Lutèce*, RMN, París 1996.

BÉATRICE ANDRÉ-SALVINI

Es conservadora en jefe y encargada de inscripciones en el Département des Antiquités Orientales del Musée du Louvre,

Tras finalizar sus estudios de arqueología oriental en la Universidad de París I, se inclinó por la epigrafía y particularmente por la escritura y las lenguas cuneiformes. Incorporada al Musée du Louvre en 1978, organizó du-

rante 1982 la exposición "Naissance de l'écriture", presentada en París en el Grand Palais y cuyo comisariado, por lo que respecta a la parte egipcia, fue compartido con Christiane Ziegler.

A parte de las actividades relacionadas con la museografía y, sobre todo, del estudio de las colecciones de documentos cuneiformes del Louvre, participa como epigrafista y filóloga en diversos proyectos de estudio y en misiones de excavación francesas y de otros países.

PEDRO AZARA

Doctor arquitecto. Profesor titular de Estética en la Escuela Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.

Ha publicado, entre otros, los siguientes volúmenes:

Imagen de lo invisible, Anagrama, Barcelona 1992

La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón, Siruela, Madrid 1995.

Junto con Manuel Arenas y Aurelio Santos ha sido comisario de las exposiciones "El diseño en España", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1986. "Dura realidad", Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona 1992.

GILDA BARTOLONI (ROMA, 1944)

Ha sido profesora en la Universidad de Lecce y en la Universidad de Siena y actualmente es profesora de Etruscología y Arqueología Itálica en la Universidad La Sapienza de Roma, donde ocupa el cargo de directora del Museo Universitario di Antichità Etrusche ed Italiche. Ha dirigido excavaciones en Veyes, Castel di Decima, Monteriggioni y preparado diversas exposiciones en el Lacio y en la Toscana. Está particularmente interesada en la protohistoria del Lacio y etrusca. Ha publicado, a parte de más de un centenar de ensayos, los volúmenes: *Le tombe di Poggio Buco nel Museo Archeologico di Firenze*, Leo S.Olschki, Florencia 1972.

Die Etrusker. Kunst und Geschichte, Hirmer Verlag, Múnich 1977.

Veio I. Introduzione allo studio delle necropoli arcaiche di Veio.

Il sepolcreto di Valle la Fata, Monumenti Antichi dei Lincei, serie monográfica I, Roma 1979.

Le urne a capanna rinvenute in Italia, Giorgio Bretschneider editore, Roma 1987.

La cultura villanoviana. All'inizio della storia etrusca, Studio NIS archeologia, Roma 1989.

JOACHIM BRETSCHNEIDER (ERLANGEN 1961)

Ha estudiado las siguientes especialidades: arqueología y filología del Oriente antiguo, arqueología clásica y arquitectura. Se doctora en 1991 en Münster con la tesis: *Architekturmodelle in Vorderasien und der Östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend*.

Es director de la expedición arqueológica alemana en las excavaciones euro-sirias de Tell Beydar en Siria desde 1992.

Ha sido profesor en las Universidades de Hamburgo y de Leuven (Bélgica) y actualmente es profesor en el Alt-orientalisches Seminar de la Universidad de Münster. Es autor, además de su tesis doctoral publicada, de: "Götter in Schreinen. Eine Untersuchung zu den syrischen und levantinischen Tempelmodellen, ihrer Bauplastik und ihren Götterbildern", en Manfred DIETRICH y Oswald LORETZ (eds.), *Ugarit-Forschungen. Internationales Jahrbuch für die Altertumskunde Syrien-Palästinas*, 23, Buzon y Bercker Kevelaer, Neukirchen-Vluyn 1991.

OLIVIER CALLOT (1944)

Ingeniero de investigación en el CNRS.

Arquitecto DPLG (1972).

Doctor de tercer ciclo, Universidad de Lión II (1979).

Ha participado en las misiones arqueológicas de Siria del norte, Meskéné/Emar (Siria), Salamina (Chipre), Kition (Chipre), Delfos (Grecia), Failaka (Kuwait), Ra's Samra-Ugarit (Siria) Sharfah (Emiratos Árabes Unidos) y Alejandría (Egipto).

Ha publicado, entre otros, los siguientes volúmenes:

Les huileries antiques de la Syrie du Nord, París 1984.
Une maison à Ougarit; étude d'architecture domestique, París 1983.

La tranchée "Ville Sud" (Ras Shamra-Ougarit), étude d'architecture domestique, París 1994; y una sesentena de artículos sobre arquitectura, arqueología y numismática.

JEAN-CLAUDE GOLVIN

Director de Investigación en el CNRS, Institut de Recherche sur l'Antiquité et le Moyen Âge (IRAM), Maison de l'Archéologie; Universidad de Burdeos III. Arquitecto DPLG, urbanista DIUP, doctor.

1976-1979, director del Bureau d'Architecture Antique du Sud-Ouest (Institut de Recherche sur l'Architecture Antique del CNRS).

1979-1989, director del Centre Franco-Égyptien de Karnak y de la Maison Permanente del CNRS en Egipto. 1989-1992, miembro de la unidad de investigación 1064 del CNRS (investigaciones dedicadas al Ramaseum). 1992-1996, miembro del IRAM (Universidad de Burdeos III), consejero de la Agence Nationale du Patrimoine de Túnez.

Especialista en Arquitectura antigua.

J.C. GOLVIN, *L'amphithéâtre romain. Essai de théorisation de la forme et de ses fonctions* (tesis doctoral), Éd. de Boccard, París 1987.

J.C. GOLVIN y J.C. GOYON, *Les bâtisseurs de Karnak*, CNRS-Éditions, París 1989.

S. AUFRÈRE, J.C. GOLVIN y J.C. GOYON, *L'Égypte restituée*, Éd. Errance, vol. I (París 1991), vol. II (París 1993), vol. III (en preparación).

ROBERT VERGNIEUX

Ingeniero de Investigación en el CNRS y doctor en Egiptología por la Universidad de Lión. Antiguo miembro del Centre Franco-Égyptien de Karnak y responsable del laboratorio informático del IRAM (CNRS), Universidad de Burdeos III.

Recherche sur les édifices d'Aménophis IV (tesis doctoral).

CARLOS GURI HARTH

Arquitecto (1996).

Becas:

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB) e International Laboratory of Architecture and

Urban Design (ILAUD) en San Marino (1994); Ministerio de Educación y Ciencia, en el Departamento de Composición de la ETSAB (1994-1995).

LOTHAR HASELBERGER

Dirige la cátedra de Arquitectura romana Morris Russell y Josephine Chidsey, recientemente establecida en la Universidad de Pennsylvania, Filadelfia. Formado en la Universidad Técnica de Munich y en la Universidad de Harvard, trabaja principalmente en el templo de Apolo en Dídima, Turquía, de cuya restauración, un proyecto del Instituto Alemán de Arqueología de Berlín, es el director.

MARK WILSON JONES

Arquitecto y historiador de la arquitectura, habitualmente ejerce y enseña en Roma y Londres. Licenciado por la Universidad de Cambridge y diplomado por la Polytechnic of Central London, se capacitó como arquitecto tras su experiencia laboral en Londres y Sri Lanka. Tras obtener una beca de arquitectura en la British School de Roma y ocuparla durante dos años a fin de estudiar temas relacionados con el Renacimiento, desarrolló su interés por las antigüedades, realizando una serie de artículos en publicaciones especializadas sobre arquitectura romana y dictando conferencias en Inglaterra, Italia y Estados Unidos. Los frutos de este trabajo aparecerán en breve en un libro sobre arquitectura antigua publicado por la Yale University Press. Como arquitecto ha realizado proyectos en Inglaterra, Portugal, Italia y Polonia.

DARÍO LÓPEZ MORALES (BARCELONA, 1962)

Licenciado con premio extraordinario (1985) y doctor en Filología clásica (1995) por la Universitat de Barcelona. Ha publicado trabajos sobre paleografía latina ("Dos fragmentos de manuscritos a Berga", *L'Erol*, 27, 1989, pp. 7-10, junto con A. Pladevall), neoplatonismo ("Intento de clasificación cronológica de la obra conservada de Porfirio", en L. FERRERES (ed.), *Treballs en honor de Virgilio Bejarano*, Barcelona, 1991, pp. 647-51), mitología griega ("Un joc de nines russes": *Eumèrides 94-161*", *Auriga*, 14, 1995, pp. 15-17) y medicina hipocrática ("Observaciones sobre la racionalización de la terapia en algunos textos hipocráticos", en D. MANETTI y A. ROSELLI (eds.), *Aspetti*

della terapia nel Corpus Hippocraticum, de próxima aparición). Ha colaborado con el Dr. Marc Domingo, de la Universidad de Tübinga, en el estudio de inscripciones griegas de la Licia helenística.

JEAN-CLAUDE MARGUERON (MADRID, 1934)

Ha realizado estudios de geografía e historia en la Sorbona. Catedrático de Historia en 1961. Doctor con una tesis sobre la arquitectura de los palacios mesopotámicos en 1978.

Profesor de enseñanza secundaria (1961-1964). Agregado de investigaciones en el CNRS (1964-65). Profesor invitado en el Institut Français d'Archéologie de Beirut (1965-1969). Profesor de Arqueología del Oriente antiguo en la Universidad de Estrasburgo (1969-1985). Director de estudios en la École Pratique des Hautes Études desde 1985.

Director de las misiones arqueológicas de Senkeré/Larsa (Irak) (1969-1971); Meskéné/Emar, desde 1972; Ra's Samra/Ugarit (1974-1976) y Tell Hariri/Mari desde 1979.

Ha publicado, entre otros, los siguientes volúmenes:

Mésopotamie, Nagel, 1965.

Recherches sur les palais mésopotamiques de l'âge du bronze, 2 vol., Geuthner, 1982.

Les Mésopotamiens, 2 vol., A. Colin, 1992.

Le Proche-Orient et l'Égypte antiques, en colaboración con L. Pfirsich, en prensa.

BÉATRICE MULLER

Licenciada en Literatura clásica, ha sido profesora durante quince años en colegios e institutos y actualmente es encargada de Investigación en el CNRS, Estrasburgo. Ha realizado su tesis doctoral sobre *Recherches sur les "maquettes architecturales" du Proche-Orient ancien (Mésopotamie, Syrie, Palestine, du III^e au début du I^{er} millénaire av. J.C.)* y ha sido miembro de las misiones arqueológicas francesas en Meskéné/Emar y Mari.

ANDRZEJ NIWINSKI (VARSOVIA, 1948)

En 1971 obtuvo el título de maestro de artes en la Universidad de Varsovia, dirigido por el catedrático Kazimierz Michalowski (el tema era, precisamente, platos de ofrenda de cerámica y "casas de alma"). Durante los años

1972-75 formó parte de la misión arqueológica polaca a Deir el-Rahari. En 1979 obtuvo, con el mismo profesor, el doctorado por la Universidad de Varsovia sobre el tema de los fétretos de la XXI dinastía. Durante los años 1981-84 fue miembro de la Fundación Alexander von Humboldt, residiendo en el Instituto de Egiptología de la Universidad de Heidelberg, en Alemania. En 1989 obtuvo el título de doctor por su estudio sobre los papiros funerarios de la XXI dinastía. Desde 1979 hasta 1991 trabajó en el Museo Arqueológico Estatal de Varsovia, y desde entonces trabaja en el Instituto Arqueológico de la Universidad de Varsovia. Ha publicado ocho libros y cuarenta y dos artículos, ha participado en diversas conferencias internacionales y ha sido profesor invitado en la Universidad de la Sorbona, París, en 1992 y en la Universidad de Turín, en 1996.

PATRIZIO PENSABENE

Realizó sus estudios arqueológicos en la Universidad La Sapienza de Roma, donde se doctoró en 1968 con una tesis doctoral sobre la arqueología romana de la Ostia antigua. En 1973 se convirtió en profesor asistente en el Istituto di Archeologia de La Sapienza. Ha desarrollado su actividad didáctica y de investigación como profesor de Arqueología clásica en la Università degli Studi de Lecce y de Roma (1979-1981, desde 1983 en Roma), donde también ha enseñado historia de la arqueología clásica y metodología y técnica de las excavaciones. Desde 1992-1993 y hasta la actualidad es profesor titular de arqueología de las provincias romanas en la Universidad La Sapienza de Roma.

Su trabajo de investigación se ha desarrollado en dos direcciones principales: la arquitectura romana y la topografía sacra del área sudoeste del Palatino, sobre las que ha publicado diversos ensayos y artículos. Ha escrito numerosos estudios sobre la decoración arquitectónica y el uso y el comercio del mármol en la Antigüedad.

Sus intereses científicos abarcan también Egipto, que ha tomado como base para sus trabajos sobre el expolio de los monumentos antiguos y la utilización de su material en la arquitectura medieval (mezquita de El Cairo, etc.) y las técnicas de reutilización y los significados simbólicos inherentes a esta práctica. Ha dedicado también un trabajo a los *spolia* en la arquitectura normanda y escrito diversos artículos sobre los materiales antiguos en las iglesias medievales romanas. En su última publicación, *Le vie del Marmo* (Roma 1995), estudia el aprovisionamiento de mármol en la Roma imperial.

EMILIO RODRÍGUEZ-ALMEIDA (MADRIGAL DE LAS ALTAS TORRES, ÁVILA)

Doctor en Arqueología cristiana (Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Roma) con una tesis sobre la *Nueva epigrafía de la Catacumba de Priscila* (1968), se ha dedicado preferentemente a la investigación. Lector en diversas universidades europeas y americanas y profesor visitante en la de Berkeley, California (1983), ha dedicado su carrera investigadora a temas estrechamente ligados a Roma y España. Sus campos de actuación son la topografía urbana de Roma (especialmente sobre la base filológica de los poetas clásicos —entre los que destaca Marcial, la más rica fuente de información topográfica para la Roma del siglo I a.C.—, y de los mármoles de la *Forma marmorea severiana*); la epigrafía anforaria (especialmente por lo que respecta al Monte Testaccio de Roma, una acumulación de “envases sin retorno” del aceite español de la Bética, donde se han proyectado y promovido las primeras campañas de excavación modernas); y los poetas latinos de la llamada “edad de plata” (Persio, Marcial y Juvenal, especialmente).

En el primer campo, además de numerosos artículos, ha publicado el doble volumen *Forma Urbis Marmorea: aggiornamento generale 1980*, Roma 1981; actualmente está en prensa en Madrid (CSIC) su volumen *Roma, saggi brevi di topografia urbana*. En el segundo, además de numerosos artículos, ha publicado la monografía (única en su género) *Il Monte Testaccio*, Roma 1984 y *Los tituli picti de las ánforas olearias de la Bética*, I, Madrid 1989. En el tercero están en prensa tres trabajos de muy diversa índole: *M. Valerio Marziale a Roma: un poeta e la sua città*, Roma, 1996-1997; *D. Giunio Giovenale, satire I-IV*, Florencia 1997; *A Persio Flaco, las sátiras*, Ávila 1997. Es también autor de una monografía sobre la Ávila Romana, Ávila 1981.

JOAN ROIG DURAN

Nació en Barcelona el 20 de septiembre de 1954. Los otros hechos de mi vida, como decía alguien, son de descripción más incierta y más difíciles de fechar. Mi padre era albañil y mi madre, modista, enseñaba aquello llamado “corte y confección”. Estudié bachillerato en los Maristas de Sants y Arte en la Llotja. Yo quería ser escultor y mi padre quería que fuera ingeniero. Acabé estudiando arquitectura y todos contentos. El último año de carrera tuve de profesores a Rafael Moneo y a Elies Torres, en cuyo despacho trabajé durante dos años. Todo esto pasaba durante los setenta, que fueron unos años bonitos, si

se era joven. Después empecé a trabajar con Enric Batlle y juntos ganamos algunos concursos. Esto nos permitió construir jardines, parques, puentes, carreteras, edificios... Fuimos muy afortunados, pues no todos tienen la suerte de poder trabajar en cosas tan diversas. Los ochenta fueron buenos años para los arquitectos. Los noventa me han cogido dando clases de arquitectura en la misma escuela en la que estudié. Ésta y la de escribir son ocupaciones que me gustan mucho. En cuanto a la práctica de la arquitectura, cada vez me es más difícil y me cuesta más mantener mi actitud moral. El papel del arquitecto en la sociedad se está redefiniendo. Los tiempos han cambiado y a mí todo esto me coge ya un poco mayor. A veces me miro y pienso: qué hace un chico de los setenta como tú trabajando en una década tan mediocre como ésta.

JOSEP MARIA ROVIRA (BARCELONA, 1947)

Arquitecto (1969), es profesor de Historia del arte y de la arquitectura en la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.

Además de su actividad como arquitecto, por la que ha sido finalista tres veces del premio FAD de arquitectura, y de su trabajo docente e investigador, ha publicado *La arquitectura catalana de la modernidad*, Barcelona 1987, así como otros dos libros dedicados al arquitecto renacentista Leon Battista Alberti.

Ha sido miembro de la Comisión de Defensa del Patrimonio Arquitectónico del COAC y fundador del SERPAC, miembro del consejo de redacción de la revista *Carer de la Ciutat* y fundador y redactor de la revista *3ZU*. Ha finalizado recientemente un largo trabajo de investigación sobre la arquitectura civil del Renacimiento en Cataluña (1580-1620), en prensa, y está trabajando en una extensa monografía sobre el arquitecto Josep Lluís Sert.

Ha publicado obras, proyectos y artículos en revistas especializadas de arquitectura e historia.

JOAQUÍN SANMARTÍN ASCASO

Ha estudiado filología semítica, asiriología y egiptología en las universidades de Roma, Innsbruck y Münster. Es autor de varias obras sobre el Oriente antiguo, como *Mitología y Religión Mesopotámicas*, AUSA, Sabadell 1993, coeditor (con M. Dietrich y O. Loretz) de *The Cuneiform Alphabetic Texts from Ugarit (KTU: enlarged Edition)*, *Abhandlungen zur Literatur Alt-Syrien-Palastinas und Mesopotamiens* 8, Münster 1995, y (con G. del Olmo) del *Dicio-*

nario de la Lengua Ugarítica, *Aula Orientalis Supplementa* 7, AUSA, Sabadell.

Ha sido investigador científico en el Institut für Ugarit-Forschungen de la Universidad de Münster.

Actualmente es profesor titular del departamento de Filología semítica de la Universidad de Barcelona y coordina la sección de Asiriología del Instituto Interuniversitario de Estudios del Próximo Oriente Antiguo (IPOA), Universidad de Barcelona.

THOMAS G. SCHATTNER

Director científico del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid y gerente de la delegación en Portugal. Doctorado por la Universidad de Maguncia con un tema sobre maquetas arquitectónicas griegas. Ha investigado y publicado sobre varios temas de la arquitectura griega, itálica e ibérica, sobre cerámica jónica y ciudades romanas.

ILSE SCHOEP (AALST, 1969)

Licenciada en Arqueología por la Universidad Católica de Lovaina; M.A. (*Representaciones de arquitectura prehelénica*) en Arqueología e Historia del arte por la Universidad Católica de Lovaina; Ph.D. (*Administración Minoica en Creta. Una aproximación interdisciplinaria a documentos en Lineal A y en jeroglíficos cretenses*, Lovaina, 1996) en Arqueología por la Universidad Católica de Lovaina, 1996.

Becas:

Beca Erasmus en la Universidad Aristóteles de Tesalónica (1-2-92/3-4-91); beca de Intercambio cultural del Gobierno Griego (4-11-91/1-9-92); Junior Research Fellowship de la Fundación Nacional Belga para la Investigación (NFWO) (1-10-92/30-9-96).

Trabajos de campo:

1989: participa en la excavación de la villa romana en Erps-Kwerps, Bélgica (Universidad Católica de Lovaina); 1990-1993: participa en excavaciones en Malia (Creta) (Escuela Francesa de Arqueología en Atenas); 1992: estudios arquitectónicos y de planificación de la villa minoica en Vathípetro (Creta); 1992: participa en excavaciones en Monastiraki (Creta) (Universidad de Creta); 1993: participa en excavaciones en Cnosos (Escuela Británica de Arqueología en Atenas); 1994: participa en excavaciones en Myrtos-Pyrgos (Escuela Británica de Arqueología en Atenas); 1994: Participa en excavaciones en Palaikastro (Escuela Británica de Arqueología en Atenas); 1995: trabajos de limpieza de la cripta hipóstila de Malia (Escuela Francesa de Arqueología de Atenas).

JACQUES WUNENBURGER (1946)

Profesor agregado de Filosofía. Doctor en Letras.

Profesor de Filosofía general en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Borgoña desde 1983.

Director del Centre Gaston Bachelard de investigación sobre el imaginario y la racionalidad.

Director de la revista *Figures* (de la que han aparecido quince números) y de la colección *Figures Libres* (Éditions Universitaires de Dijon).

Director del *Bulletin de liaison des Centres de recherche sur l'imaginaire*.

Ha publicado, entre otros, los siguientes volúmenes:

La fête, le jeu et le sacré, Éditions Universitaires, 1977.

L'utopie ou la crise de l'imaginaire, Éditions Universitaires, 1979.

Le sacré, PUF, Que-sais-je?, 1981 (2ª ed. 1990).

Freud, Balland, 1985.

La Raison contradictoire, Albin Michel, 1990.

L'imagination, PUF, Que-sais-je?, 1991 (2ª ed. 1993).

Questions d'éthique, PUF, Premier Cycle, 1993.

La vie des images, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

Philosophie des images, Presses Universitaires de France, 1996.

Estas obras desarrollan esencialmente una aproximación a las estructuras y las funciones de las imágenes, los símbolos y los mitos, estudiados en relación con la racionalidad filosófica, científica y cultural.

Es también editor de numerosas obras colectivas que tratan de aproximarse a las categorías originarias de la representación del mundo (formas, colores, ritmos, espacio, tiempo) y sus consecuencias en el pensamiento filosófico, en las ciencias y las artes.

— | —

LAS CASAS DEL ALMA

CATALOGACIÓN



La catalogación de las piezas se ha realizado según el siguiente esquema:

1. Nombre / tipo de pieza
2. Datación (época o cultura)
3. Técnica y material
4. Medidas
5. Colección actual y número de inventario
6. Procedencia y estado de conservación
7. Comentario
8. Bibliografía



XX dinastía (c. 1150 a.C.).

Escritura y pintura en negro, rojo, amarillo y rosa.

Altura: 33 cm; anchura: 120 cm máx. (en origen, c. 45 x 150 cm).

Museo Egizio, Turín, colección Drovetti, núm. inv. 1885.

Zona tebana: Dayr al-Madina.

1

Enrichetta Leospo

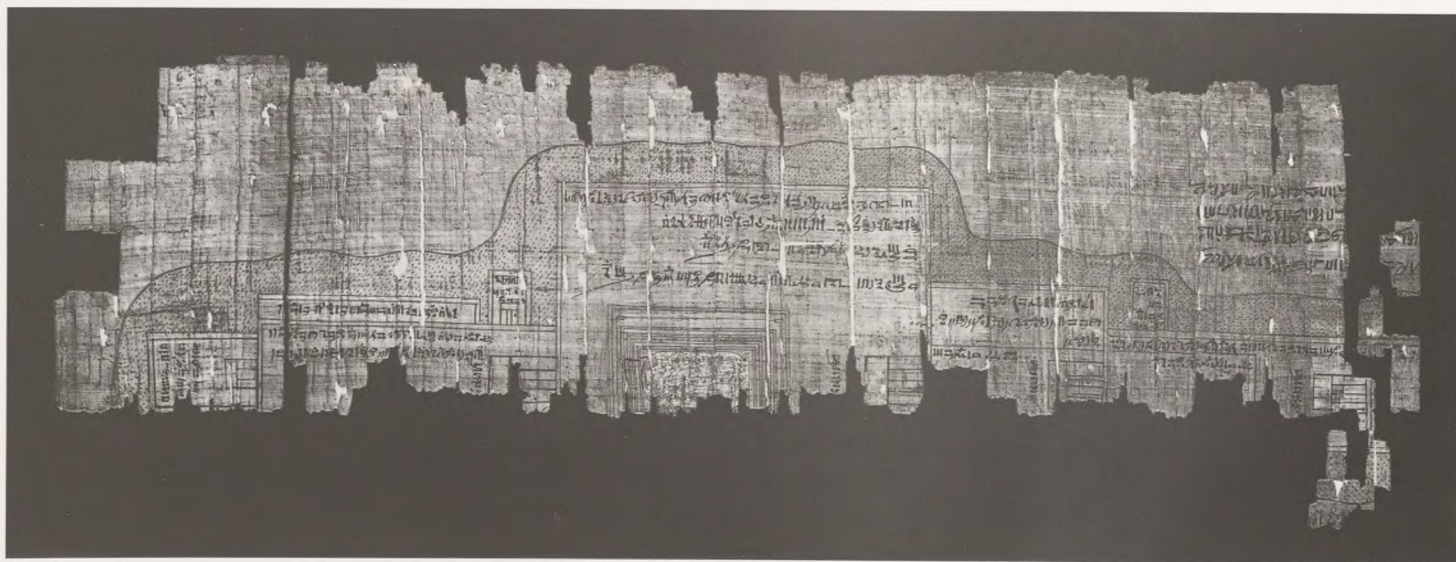
El papiro reproduce en el *recto* la planimetría de una tumba que Lepsius identificó como la de Ramsés IV en el Valle de los Reyes (LEPSIUS, 1867). Se trata, probablemente, de un dibujo que debía servir como plano acotado durante la ejecución del proyecto: es un ejemplo análogo al esbozo del plano de la tumba de Ramsés IX en el *óstrakon* de piedra calcárea del Museo Egipcio de El Cairo (DARESSY, 1901, 25184, tabla 32).

Falta casi toda la mitad inferior del papiro, por debajo del eje longitudinal de la tumba, así como la parte inicial, correspondiente a los tres primeros corredores. La roca en la que está excavada la tumba aparece indicada como una superficie irregular de color amarillo rosado contorneada de rojo, con una serie de líneas cruzadas oblicuas paralelas alternativamente rojas y amarillas, según la forma de repre-

sentar la roca sedimentaria típica de la pintura egipcia (BADAWY, 1948, p. 280 (b) (c); CURTO, 1959, p. 273). La representación en plano del conjunto de la sepultura se acompaña con la del alzado de las puertas, siguiendo las convenciones al uso en el dibujo arquitectónico egipcio; éstas están pintadas de amarillo, dado que debían ser de madera, y casi todas están provistas de cerradura. La doble línea de contorno de los ambientes indica, por lo general, el grosor de los muros, aunque así se utiliza de forma impropia, ya que se trata de habitaciones excavadas en la roca. El plano, a escala 1:28 (de acuerdo con la unidad de medida egipcia, 1 dedo: 1 codo), sigue la sucesión exacta de pasillos y estancias, con una buena aproximación a las medidas, forma y proporciones (BADAWY, 1948, pp. 235-241).

Inscripciones hieráticas describen cada parte de la tumba, proporcionando las medidas en codos y las relativas subdivisiones, precisando además si los ambientes están decorados.

Desde el cuarto corredor, el primero que ha quedado en el dibujo del papiro, flanqueado por un anexo (al que, en realidad, le corresponde otro en el lado opuesto), se accede a la “sala de espera”, así definida en las inscripciones explicativas adjuntas, según una terminología propia del palacio, en las que se indica el ambiente en el que familiares, cortesanos y súbditos esperaban ser admitidos, en presencia del faraón, en la sepultura real, tal vez en alusión a un momento concreto del



ritual funerario. Así, sirve como vestíbulo a la gran habitación del sarcófago, definida en la didascalia relativa como “la casa del oro... provista con el ajuar de Su Majestad, ¡vida, fuerza y salud! (esta expresión augural significa que el faraón todavía estaba vivo), a cada uno de sus lados, junto a la Enéade divina que está en la Duat (más allá)”. La definición de “casa del oro” puede referirse al ajuar funerario depositado, un auténtico tesoro, o al color amarillo oro del fondo de las paredes y de los *naoi* laminados en oro que contenían el sarcófago (CARTER-GARDINER, 1917, p. 139). Probablemente, la mención de la Enéade puede referirse a las numerosas representaciones de las divinidades en las paredes, extraídas del Libro de las Puertas, o a las estatuillas de divinidades típicas de las sepulturas reales. En el centro hay dibujado un sarcófago de granito rosa con forma de etiqueta oval, con la representación en la cubierta del rey difunto asimilado a Osiris entre las diosas Isis y Neftis. El dibujo corresponde exactamente al sarcófago aún *in situ* en la tumba. Las líneas que forman seis rectángulos concéntricos alrededor de éste podrían indicar una gradería de madera construida provisionalmente para la ceremonia de la sepultura; en los cuatro ángulos tal vez se marcan los soportes para los postes que debían sostener el baldaquino. La rampa para el desplazamiento del sarcófago se indica con las dos líneas que forman un rectángulo partiendo del centro del cuarto corredor. El último pasillo, que cierra la sucesión de ambientes de la tumba, se define como un “lugar de los *ushabt*i (estatuillas de servidores del difunto)” y está flanqueado por anexos destinados a contener, además de los *ushabt*i, las imágenes divinas, cuya sede se define como un “lugar de reposo de los dioses”, los vasos canopios y el mobiliario funerario más preciado, dispuestos en la habitación al final del pasillo, el “tesoro del lugar de la perfección”.

El verso del papiro contiene tres textos hieráticos diferentes, de los que sólo el primero pertenece a la tumba de Ramsés IV, mientras que los otros dos son de naturaleza legal y administrativa. En siete líneas, el texto informa de las medidas de una tumba real, identificable con la misma que se reproduce en el *recto*: también se alude a los tres corredores, empezando por el tramo a cielo abierto denominado “pasaje del Sol”, en referencia al inicio del viaje nocturno del dios sol al más allá, en analogía con el del faraón, ambos destinados a la regeneración; la estancia del sarcófago, por su parte, se define como “sala del carro”, expresión alternativa a la de “casa del oro”.

Bruyère encontró pequeños fragmentos del mismo papiro en Dayr al-Madina, en la sala funeraria de Amennakht, que por lo tanto podría ser el autor del dibujo (BRUYÈRE, 1937, pp. 3 y 79-80).

R. LEPSIUS, “Grundplan des Grabes Ramses IV in einem Turiner Papyrus”, en *Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1867, pp. 1-21, con 1 tabla (*recto*).

W. PLEYTE y F. ROSSI, *Papyrus de Turin*, Leiden 1869-1876, pp. 100-102 y tablas 71-72.

F. CHABAS, “Sur un plan égyptien d'un tombeau royal à Thèbes”, en *Mélanges Égyptologiques*, III serie, II, 1873, pp. 175-202.

A. FABRETTI, F. ROSSI y R.V. LANZONE, *Regio Museo di Torino. Antichità Egizie*, I, Turín 1882, p. 242, núm. 1885 (erróneamente definido como “plano coloreado de una mina de oro”, a pesar de citar a LEPSIUS, 1867 y PLEYTE-ROSSI, 1869-1876).

R. LEPSIUS, “Über die Masse im Falsengrabe Ramses IV”, *Zeitschrift für ägyptische Spätsache (ZAS)*, XXII, 1884, pp. 1-5.

A. WIEDEMANN, *Ägyptische Geschichte*, Gotha 1884, p. 514.

G. DARESSY, “Ostraca n. 25001-25385”, *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire (CGC)*, El Cairo 1901, p. 35, núm. 25184 y tabla XXXII.

H. HARTLEBEN, *Champollion. Sein Leben und sein Werk*, I, Berlín 1906, pp. 525-526.

—, *Lettres de Champollion le Jeune, recueillies et annotées par H. Hartleben, I. Lettres écrites d'Italie. Bibliothèque d'Égyptologie*, XXX, París 1909, pp. 82-83 (carta al hermano de Turín, 30 de octubre de 1824: atribuye la tumba a “Ramsés-Meiamoun”, es decir, Ramsés III).

H. CARTER y A.H. GARDINER, “The tomb of Ramesses IV and the Turin plan of royal tomb”, *Journal of Egyptian Archaeology (JEA)*, IV, 1917, pp. 130-158.

B. BRUYÈRE, *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1933-34), Ière partie: La nécropole de l'Ouest. Fouilles de l'Institut Français d'Archéologie Orientale (IFAO)*, XIV, El Cairo 1937, pp. 3 y 79-80.

A. BADAWY, *Le dessin architectural chez les anciens Égyptiens*, El Cairo 1948, pp. 235-241 y *passim*.

S. CURTO, “Ricerche sulla natura e significato dei caratteri geroglifici di forma circolare”, *Aegyptus*, XXXIX, 1959, p. 273.

E. SCAMUZZI, *Museo Egizio di Torino*, Turín 1964, tabla LXXXVII.

S. CURTO, *L'antico Egitto nel Museo Egizio di Torino*, Turín 1984, pp. 163-164.

A.M. DONADONI ROVERI, “Storia del Museo Egizio di Torino”, en AUTORES VARIOS, *Il Museo Egizio di Torino. Guida alla lettura di una civiltà*, Novara 1988, p. 21 y fig. en pp. 22-23.

S. CURTO, “Spazio reale e simbolico: l'architettura rituale”, en A.M. DONADONI ROVERI (ed.), *Civiltà degli Egizi. Le arti della celebrazione*, Milán 1989, pp. 94, 97 y figs. 134-135.

XVIII Dinastía (c.1500 a.C.).

Madera, yeso de molde, tinta negra y roja.

Altura: 35,2 cm; anchura: 23,5 cm; grosor: 1 cm.

Metropolitan Museum of Art, Nueva York, núm. inv. 14.108.

Donación de N. de Garis Davies, 1914.

Tebas.

2

James P. Allen

Este dibujo pertenece a un plano de arquitecto para la entrada de una finca. Originariamente, el plano estaba dibujado en dos tablas de la misma medida, unidas por detrás por una chapa horizontal (con dos clavijas en cada tabla); la tabla de la izquierda se ha perdido. La escala es aproximadamente 1:225.

El plano muestra una banda de agua, seguramente un canal, y el plano de los edificios en la parte superior. Una fina línea vertical en el lado izquierdo de la tabla marca el eje central del complejo. Encima del canal el arquitecto ha diseñado un edificio de entrada o cercado, seguramente de piedra, con una rampa central; la medida escrita dentro de esta estructura muestra que mide “21 cúbitos, 4 palmos” de profundidad (11,33 m). Desde la parte posterior, seis escaleras conducen a un segundo edificio o cercado, también de piedra, de 12,26 m de anchura y 15,23 m de profundidad; cinco escaleras más conducen hacia el interior de la finca desde la parte posterior de esta segunda estructura.

Rodeando la estructura central y las escaleras hay un cercado de 10 cúbitos (5,25 m) de anchura, con árboles plantados. Las paredes están pintadas de color negro, seguramente para indicar baldosas de barro. En la pared derecha hay dos puertas que conducen a los dos lados de una inmensa pared de baldosas de barro. Junto al canal de esta pared hay un camino de 32 cúbitos de profundidad (16,8 m), con una doble hilera de árboles.

Presumiblemente, detrás de esta entrada elaborada se encontraba la finca propiamente dicha. A causa de su datación y origen probables, se ha sugerido que esta plano fue diseñado para la entrada oriental del templo mortuorio de la reina Hatseput (c. 1473-1458 a.C.) en Deir el-Bahri, en la necrópolis occidental de Tebas.



N. de Garis, DAVIES, “An Architect’s Plan from Thebes”, *Journal of Egyptian Archaeology*, núm. 4, 1917, pp. 194-199.

H.E. WINLOCK, “The Publication of Objects in the Egyptian Collection”, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, núm. 14, 1919, pp. 146-47 y fig. 2.

A. ERMAN, *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum*, 2ª ed., Ed. H. Ranke, Tübingen 1923, pp. 422-423 y fig. 178.

S. CLARKE y R. ENGELBACH, *Ancient Egyptian Masonry*, Londres 1930, pp. 56-57 y fig. 57.

W.C. HAYES, *The Scepter of Egypt*, vol. 2, Nueva York 1959, p. 176 y fig. 97.

D. ARNOLD, *Building in Egypt*, Nueva York 1991, pp. 8-9 y fig. 1.3.

CASA DE ALMA

XII Dinastía, hasta el reinado de Sesostri II (1991-1897 a.C.).
Sedimentos del Nilo, rojos (10 R 4/6). Hecha a mano, modelada con los dedos y herramientas.

Altura: 28,5 cm; anchura: 38,5 cm; profundidad: 33,0 cm.

Fitzwilliam Museum, Cambridge, núm. inv. E.47.1907.

Donación de la British School of Archaeology in Egypt.

Deir el-Rifeh, Egipto.

3

La combinación de habitáculo para el alma del difunto y mesa de ofrendas alcanza en este ejemplo su forma más elaborada. La casa se ha construido reduciendo el patio, aunque a pesar de ello contiene todas las ofrendas de comida necesarias –rebanadas de pan triangula-



res y circulares, una lechuga y una cabeza de buey. La casa tiene dos plantas con la típica escalera abierta hasta la azotea, aunque el ceramista incluyó detalles de la estructura interna, una pared divisoria en la planta baja y una viga que sostiene la azotea en la primera planta. Presumiblemente lo hizo por gusto, puesto que los detalles son casi invisibles desde fuera.

Artículo extraído de Janine D. BOURRIAU, *Pottery from the Nile Valley before the Arab Conquest*, (catálogo de exposición), Fitzwilliam Museum, Cambridge University Press, Cambridge 1981, p. 119, ficha 239.

W. M. FLINDERS PETRIE, *Gizeh and Rifeh*, British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account, 13, Londres 1907, p. 18, lám. XVIII A.

CASA DE ALMA

Finales del Imperio Medio (c. 1750 a.C.).

Cerámica

Altura: 17 cm; anchura: 27 cm; profundidad: 27 cm.

Metropolitan Museum of Art, Nueva York, núms. inv. MMA 07.231.11.

Donación del Egyptian Research Account, 1907.

Deir el-Rifeh, Egipto.

4

James P. Allen

Objetos como éstos (véase también el núm. cat. 12) son descendientes de las pequeñas mesas de ofrendas de cerámica con ofrendas amoldadas de rebanadas de pan, pedazos de carne y jarras de agua y cerveza. Adornadas a veces con la maqueta de una pequeña capilla de ofrenda, se utilizaban en los cementerios más pobres del Imperio Medio como sustitutos de las capillas de piedra de tamaño normal y de las losas de ofrenda de las tumbas más elaboradas.

En estas dos maquetas, la capilla de ofrenda ha sido sustituida por la maqueta de una casa. La mesa de ofrendas y su contenido se han convertido en el patio de la casa. Un canal en el suelo del patio (roto en la maqueta de mayor tamaño) servía para desaguar las libaciones que se podían verter sobre las ofrendas.

El diseño de estas maquetas se basa en las casas reales de ladrillos de barro en las que vivían la mayoría de los antiguos egipcios. Normal-



mente (como en este caso), se accedía a través de un patio que conducía a un pórtico, detrás del cual se encontraba la casa propiamente dicha, dotada con una o más salas. Una escalera situada en el patio conducía hasta la azotea. La maqueta más grande muestra también una linterna, típica de los recibidores centrales, y una ventana ciega al lado.

W.M.F. PETRIE, *Gizeh and Rifeh*, British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account, 13, Londres 1907, láms. 15, núm. 86 (MMA 07.231.11) y 18A núm. 71 (MMA 07.231.10).

W.C. HAYES, *The Scepter of Egypt*, vol. 1, Nueva York 1953, p. 256 y fig. 162.

CASA DE ALMA

Primer periodo intermedio (c. 2150-1950 a.C.).

Terracota.

Altura: 17,5 cm; anchura: 32 cm; profundidad: 39 cm.

Museo Egizio, Turín, núm. inv. S. 16030.

Scavi Schiaparelli, 1914. Gebelein.

Enrichetta Leospo

La expresión “casa de alma” define las maquetas que reproducen la vivienda del difunto, depositadas en las tumbas desde finales del Imperio Antiguo y el Imperio Medio (Niwinski, 1975 y 1984).

Este ejemplo permite documentar el tipo común de vivienda rural egipcia, caracterizada por un amplio patio cercado con entrada en el centro del lado anterior, ambientes que se abren al fondo, en un sólo piso, y azotea; en la fachada hay dos bancos adosados con un respaldo alto, mientras que en el lado izquierdo del muro de cierre hay un ánfora sobre un soporte.



Las ofrendas alimentarias depositadas en el patio subrayan el destino funerario del objeto: panes, mazos de verduras (en el lado izquierdo) y trozos de carne (dos muslos de buey en el centro y un bucranio en el lado derecho), reproducidos esquemáticamente. La forma de la maqueta recuerda la del signo jeroglífico *hetep*, que indica la ofrenda ritual.

A. NIWINSKI, "Plateaux d'offrandes et 'maisons à âmes'", en *Études et Travaux*, VIII, 1975, pp. 73-112.

—, "Seelenhaus", en *Lexikon der Ägyptologie*, V, 1984, col. 806-813.

S. CURTO, *L'antico Egitto nel Museo Egizio di Torino*, Turín 1984, pp. 82-83.

E. LEOSPO, en A.M. DONADONI ROVERI (ed.), *Civiltà degli Egizi. La vita quotidiana*, Milán 1987, fig. 164.

A.M. DONADONI ROVERI, E. D'AMICONE y E. LEOSPO, "Gebelein. Il villaggio e la necropoli", en *Quaderni del Museo Egizio*, Turín 1994, fig. 71.

CASA DE ALMA

Imperio Medio (c. 1900 a.C.).

Ladrillos de barro.

Altura: 17,5 cm; anchura: 40,5 cm; profundidad: 40,5 cm; peso: 800 gr.

British Museum, Londres, núm. inv. EA 32610.

6

M. L. Bierbrier

Algunas tumbas provinciales de finales del Imperio Medio contenían casas de cerámica con alimentos dispuestos en el suelo, que actuaban como ayudas mágicas para la vida de ultratumba de las personas allí enterradas. Esta maqueta muestra una casa típica de un pequeño propietario rural, hecha de ladrillos de barro en un recinto reducido. Tiene una ventana primitiva y unas escaleras que conducen a la azotea, donde la familia dormía cuando hacía calor. Hay un canalón para aprovechar el agua de la lluvia que caía sobre el tejado.

PUCH, *Magic in Ancient Egypt*, 1994, p. 153, fig. 82.

J. PUTNAM, *Egyptology: An introduction to the History, Culture and Art of Ancient Egypt*, p. 73.

S. QUIRKE & J. SPENCER (eds.), *The B.M. Book of Ancient Egypt*, B.M. Publ., 1992, fig. 90.

ROIK, *Das Altegyptische Wohnhaus*, Francfort del Main 1988, 2a parte, p. 45, fig. 76.

E. STROUHAL, *Life in Ancient Egypt*, 1992, p. 67, fig. 70.

WILSON, *Egyptian Food & Drink*, Aylesbury, 1988, p. 54.



XI Dinastía (2134-2040 a.C.).

Cerámica.

Altura: 17 cm; anchura: 31 cm; profundidad: 37 cm.

Petrie Museum of Egyptian Archaeology, University College, Londres, núm. inv. UC. 10711.

Donado originariamente al Royal Scottish Museum, Edimburgo, por la British School of Archaeology in Egypt, adquirida por la University College of London en 1953.

Deir el-Rifeh, Egipto.

7

Barbara Adams

Casa de alma de cerámica con una galería de cuatro columnas; dos depresiones de depósitos que desembocan en un pitorro a través de un canal en forma de V; estancia posterior con dos puertas abiertas; *sítah* y *mulquafs* superiores restaurados con yeso.



W.M. FLINDERS PETRIE, *Gizeh and Rifeh*, British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account, 13, Londres 1907, lám. XVIII, 121, p.17.

Comentario general de los núms. cat. 8 a 11 y 19

Estas maquetas reproducen de modo muy detallado la arquitectura civil, casi siempre de carácter rural, del Imperio Medio. Las piezas procedentes del fondo del Ägyptisches Museum de Berlín constituyen sencillos refugios de sombra en patios circulares, cercados por un muro. Reproducen también casas de varios pisos con escaleras interiores y otras exteriores que conducen a las azoteas en las que se podía disfrutar del aire fresco de la noche; éstas probablemente representan viviendas urbanas. La maqueta de un almacén de grano con cúpula y bóveda de cañón tiene su paralelismo real, por ejemplo, en la lujosa vivienda de Achet-Aton (Tell el-Amarna), residencia de Akenaton y Nefertiti (c. 1350 a.C.). Este almacén también debió servir para el abastecimiento de la población.

Un ejemplar con columnas recuerda los hipogeos del Imperio Medio, a los que se accede a través de un vestíbulo con columnas.

La diversidad formal y funcional de los tipos de casas (escalas 1:50 a 1:10) se debe en realidad a motivos religiosos. Por una parte, responden al deseo del difunto de poseer una casa en el Más Allá, hecho que se encuentra expresado en los textos del sarcófago del 2000 a.C. y posteriormente en el Libro de los Muertos (c. 1500 a.C.). Por otra parte, representan una forma evolucionada de los altares de ofrendas de arcilla del Imperio Medio, especialmente los de la XII Dinastía (1938-1759 a.C.). La utilización de estas maquetas de casas como altares de ofrendas queda limitada a este período de tiempo. Fueron halladas en las necrópolis más pobres del Imperio Medio y se extienden geográficamente por todo Egipto. Suelen constituir el único ajuar de las sencillas tumbas de fosa excavadas en la tierra. Las maquetas de casas se colocaban encima de las sepulturas y, presumiblemente, constituían un sustituto barato de los magníficos altares de ofrendas de piedra y de las capillas dedicadas al culto a los muertos de las capas sociales media y alta. El material de estas maquetas es la terracota y fue escogido intencionadamente porque la arcilla era el material utilizado para las vasijas y se sabía, de forma probada, que mantenía fresco su contenido por el frío de la evaporación. De este modo, el agua, como principal elemento de la libación, debía permanecer fresca. Las restantes ofrendas de alimentos –pan, cabeza y pierna de buey, un buey de sacrificio entero, aves y verduras–, colocadas sobre las maquetas de arcilla también debían refrescar el alma del difunto. Los de-

sagües, de formas variadas, eliminaban el agua de la libación. El hecho de denominar “casas de alma” a estos legados del antiguo Egipto no procede del vocabulario de esta época.

Para el conjunto de piezas, véase:

A. NIWINSKI, *Études et Travaux. Travaux du centre d'archéologie méditerranéenne de l'Académie polonaise des sciences*, Varsovia 1975, núm. 8, pp. 75-85.

Lexikon der Ägyptologie. vol. V, Wiesbaden 1984, p. 80 y ss.

ALTAR DE OFRENDAS: MAQUETA DE UNA CASA DE DOS PISOS

Imperio Medio, XII Dinastía (1938-1759 a.C.)

Terracota.

Altura: 19,6 cm; anchura: 25,4 cm; profundidad: 37,5 cm.

Ägyptisches Museum, Berlín, núm. inv. 12549.

Adquirida por mediación de Reinhardt en 1895.

Probablemente procedente del Alto Egipto.

8

Hannelore Kischkewitz

En este caso una puerta y un escalera representan los elementos arquitectónicos principales de una vivienda. Esta casa de dos pisos está rodeada por un patio y en la parte inferior se aprecian dos estancias con una entrada única. Desde el patio una escalera sube a la cubierta, ahora rota, de la habitación de la derecha. Una puerta permite el acceso desde esa cubierta a la habitación superior izquierda. Otra escalera conduce a la cubierta que se conserva. En el patio se encuentran un buey sacrificado junto a diversas representaciones de alimentos difíciles de identificar. Delante se observa el desagüe del agua para las libaciones.

SCHÄFER-ANDRAE, *Propyläen-Kunstgeschichte*, Berlín 1925, p. 59, 655, fig. 279, 1.

A. ERMAN, *Ausführliches Verzeichnis der Berliner Altertümer und Gipsabgüsse*, Berlín 1899, p. 97.

Katalog des Ägyptischen Museums Berlin, Berlín 1967, núm. 441.



ALTAR DE OFRENDAS: MAQUETA DE UNA SALA CON COLUMNAS*

Imperio Medio, XII Dinastía (1938-1759 a.C.).

Terracota.

Altura: 16,4 cm; anchura: 27,8 cm; profundidad: 41,5 cm.

Ägyptisches Museum, Berlín, núm. inv. 14690.

Adquirida por Borchardt, Acc. 5 de 1900.

9

Hannelore Kischkewitz

Salas con columnas de este tipo se encontraban y se encuentran en las entradas de los hipogeos del Imperio Medio. Son típicas de esta época.

En el patio de esta maqueta aparece un toro con manchas blancas, sacrificado. La puerta del patio servía de desagüe de las ofrendas líquidas. En toda la pieza se observan restos de coloración blanca.



SCHÄFER-ANDRAE, *Propiläen-Kunstgeschichte*, Berlín 1925, p. 59; 655; fig. 279, 2.

Katalog des Ägyptischen Museums Berlin, Berlín 1967, núm. 439.

* Véase también la explicación general sobre el conjunto de piezas entre los núms. cat. 7 y 8 de este volumen.

ALTAR DE OFRENDAS: MAQUETA DE UNA CAPILLA ABOVEDADA DEDICADA AL CULTO A LOS MUERTOS, CON UN ASIENTO*

Imperio Medio, XII Dinastía (1938-1759 a.C.).

Terracota.

Altura: 10,5 cm; anchura: 20,5 cm; profundidad: 31 cm.

Ägyptisches Museum, Berlín, núm. inv. 14357.

Donativo de Mh. Todrus en 1899.

Probablemente procedente de Tebas.

10

Hannelore Kischkewitz

En el patio se encuentran un buey sacrificado, una cabeza y una piera de buey, pan y verduras; a la derecha, un soporte para una vasija. Delante, un canal para el desagüe del agua para las libaciones.



La forma de esta construcción, como la pieza de núm. cat. 11, se basa en las de tipo rural.

SCHÄFER-ANDRAE, *Propyläen-Kunstgeschichte*, Berlín 1925, p. 59; 655-656, fig. 279, 6.

* Véase también la explicación general sobre el conjunto de piezas entre los núms. cat. 7 y 8 de este volumen.

ALTAR DE OFRENDAS: MAQUETA DE UNA CAPILLA ABOVEDADA DEDICADA AL CULTO A LOS MUERTOS, CON UN ASIENTO*

Imperio Medio, XII Dinastía (1938-1759 a.C.).

Terracota.

Altura: 14,5 cm; anchura: 38,5 cm; profundidad: 48 cm.

Ägyptisches Museum, Berlín, núm. inv. 14619

Adquirida por mediación de Reinhardt en 1899.

11

Hannelore Kischkewitz

Este tipo de maqueta corresponde a la de núm. cat. 10, ya comentada. Presenta una variante en cuanto al número y características de los animales que se representan como ofrendas: junto a la cabeza y a la pierna de buey se observan tres aves sacrificadas. Desde el asiento de la capilla se abre un amplio canal de desagüe para el agua de las libaciones, que se prolonga hasta el borde del soporte.

* Véase también la explicación general sobre el conjunto de piezas entre los núms. cat. 7 y 8 de este volumen.



CASA DE ALMA*

Imperio Medio tardío (c. 1750 a.C.).

Cerámica.

Altura: 34 cm; anchura: 54 cm; profundidad: 40 cm.

Metropolitan Museum of Art, Nueva York, núm. inv. 07.231.10

Donación del Egyptian Research Account, 1907.

Deir el-Rifeh.

12

James P. Allen

* Véase el núm. cat. 4

W.M. FLINDERS PETRIE, *Gizeh and Rifeh*, British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account, 13, Londres 1907, láms. 15 núm. 86 (MMA 07.231.11) y 18A núm. 71 (MMA 07.231.10).

W.C HAYES, *The Scepter of Egypt*, vol. 1, Nueva York 1953, p. 256 y fig. 162.



MAQUETA DE CASA

Finales del Imperio Nuevo (después del 1000 a.C.).

Piedra calcárea.

Altura: 21 cm; anchura: 8,5 cm; profundidad: 11 cm; peso: 280 gr.

British Museum, Londres, núm. inv. EA 2462.

13

M.L. Bierbrier

Aparentemente, la construcción estaba hecha, sobre todo, de ladrillos de barro, tenía portales de piedra y ventanas enrejadas.

N. de G. DAVIES, "Theban house in ancient Egypt", *Metropolitan Museum Studies*, I, 1929, p. 250, fig. 14 (descrita como del periodo romano; Y. ENGELBACH, *ASAE*, XXXI, 1931, pp. 129-130; véase también Chr. DESROCHEN NOLLEEUST, *Revue d'Égyptologie*, núm. 3, 1938, pp.17-25, láms. I-II y la maqueta de Bersheh, *ASAE*, II, 1901, p. 31).

Compárese con *Ashmolean Museum Report of the Visitors*, 1972-1973, lám. II.

S. NICHOLSON, "B.M.Dictionary", *B.M. Publ.*, p. 293.

E. STROUHAL, "Life in Ancient Egypt", 1992, p. 73, fig. 76.



Imperio Nuevo o posterior.

Piedra calcárea.

Altura: 7,5 cm; anchura: 7,1 cm; profundidad: 4,4 cm.

Kestner-Museum, Hannover, núm. inv. 1935.200.168. Previamente, en la von Bissing Collection.

Procedencia desconocida.

Esta maqueta de piedra calcárea, sin soporte, de una casa de pueblo parece tener cuatro niveles. La pequeña lonja situada en un extremo tiene una ventana a cada uno de los dos lados y se abre hacia una azotea rodeada por una barandilla con almenas. Debajo de la lonja hay un nivel representado por una ventana pequeña, algo parecida a las que se han encontrado en una casa real¹ en Karanis, y un respiradero. Debajo hay un nivel principal, iluminado por cinco ventanas, que tienen un parteluz vertical en la mitad superior, y láminas en la mitad inferior, presumiblemente para preservar la intimidad sin impedir el paso de las brisas. Las dos incisiones horizontales de este nivel pueden representar las vigas de madera colocadas por encima y por debajo de una serie de pequeñas ventanas, como las que se han hallado en Karanis. La altura de la entrada lateral de la casa puede indicar que se ha roto una parte considerable de la base de la maqueta,² o bien que la maqueta puede ser una representación poco cuidadosa por parte del constructor de la maqueta. Por otro lado, los portales egipcios eran, normalmente, bastante bajos.³ Los cuatro respiraderos dispuestos en diagonal alrededor de la esquina de la casa en la que se encuentra la lonja sugieren la existencia de una escalera que conducía a la azotea.

Se ha planteado una datación de la maqueta del Imperio Nuevo⁴ aunque, basándose en una comparación con las casas de Karanis, también hay quien ha propuesto una datación de los siglos III o IV a.C.⁵ Entre otros factores, la planta, el hecho de que la maqueta carezca de soporte, la presencia de ventanas en todos los lados y las vigas de madera que delinean las pequeñas ventanas, se parecen al resto de casas de los pueblos grecorromanos. Las ventanas con el parteluz vertical y las láminas en la mitad inferior se encuentran también en las maquetas de casas grecorromanas, como es el caso de dos de Náucratis.⁶



1. Número de excavación de la casa: C 42.

2. RICKE, 1966, lám. 7.

3. E.G. WOOLLEY, 1992, lám. 11; Desroches-Noblecourt, 1938, p. 18, núm. 2.

4. KESTNER MUSEUM, 1958, p. 73, fig. 46.

5. RICKE, 1966, pp. 119-123.

6. PETRIE, 1886, lám. 18.3; ENGELBACH, 1931, pp. 131-132, fig. 5.

Bibliografía

KESTNER MUSEUM 1958, p. 73, fig. 46.

RICKE, 1966, pp. 119-123, lám. 7.

EL-NADOURY y VERCOUTTER, 1979, p. 51, fig. 3.

MAQUETA DE UN EDIFICIO SIN IDENTIFICAR

Fecha incierta.

Piedra calcárea.

Altura: 8 cm; anchura: 17 cm; profundidad: 26 cm; peso: 380 gr.

British Museum, Londres, núm. inv. EA 36903.

Athribis.

15

M.L. Bierbrier

Consiste en un cercado de pared con puertas y almenas. En su interior, unas escaleras conducen a una plataforma o a una torre rinconera; el resto de la zona cercada parece que era un jardín con un es-



tanque, un pozo y agujeros en los que meter los árboles de la maqueta.

ARNOLD, "Der Pyramidenbezirk des Königs Amenemhet III in Dahschur", I, *Ma-guncia*, 1987, p. 87, núm. 216.

J. HUGONOT, "Le jardin dans l'Egypte Ancienne", *PUE*, núm. 38, vol. 28, *Peter Lang*, 1989, p. 196.

MAQUETA DE UN GRANERO

Segundo periodo intermedio egipcio.

Terracota.

Altura: 21 cm; diámetro: 13,9 cm.

Ashmolean Museum, University of Oxford, núm. inv. AN 1896-1908 E.2006.

Tumba Y518, en Hu. Excavada por W.F. Petrie durante 1898-1899.

16

Helen Whitehouse

La maqueta tiene forma de colmena con un agujero al lado y una puerta separada (reparada). Está hecha al torno, es de color ante y tiene líneas grabadas alrededor de la parte superior. La puerta y su contorno están pintados de rojo.

W.F. PETRIE, *Diospolis Parva: the Cemeteries of Abadiyeh and Hu*, Londres 1901, p. 82, lám. 25.



MAQUETA DE CUATRO SILOS DISPUESTOS EN LÍNEA

Egipto, época saíta (664-525 a.C.).

Cerámica silícica vitrificada ("fayenza egipcia"), vitrificación verde claro erosionada.

Altura: 3,9 cm; anchura: 8,6 cm; profundidad: 2,8 cm.

Musée du Louvre, París, núm. inv. N 1018.

Procedencia desconocida.

17

Geneviève Pierrat

Hay dos tipos principales de graneros egipcios. Los más elaborados son edificios rectangulares —sin duda, en adobe— con obertura superior o dispuesta en terraza, como los que han inmortalizado las maquetas reducidas de escenas de la vida económica (Imperio Medio, c. 2000 a.C.; por ejemplo, la maqueta de la tumba de Hapijefa, en el Museo de Turín, o la de la tumba de Nakhti, en el Louvre). El segundo tipo, quizás más simple de aplicar, es de planta circular con el extremo superior redondeado, en tierra sin cocer; la obertura es de una altura relativa, vertical o superior. Se conocen numerosas representaciones de éste último, tanto en los ataúdes de madera pintada del Imperio Medio como en las paredes de las capillas de las tumbas (como en el caso de la tumba de Iti, de Gebelein, conservada en el Museo de Turín). En el atrio del templo de Tôd, se han interpretado

como silos los vestigios de estructuras circulares de entre 70 y 120 cm de diámetro, y con paredes de tierra sin cocer de 4-5 cm de grosor revestidas por dentro de arcilla alisada, instaladas probablemente para asegurar el avituallamiento de los peones de la obra en construcción de renovación del templo, a finales del siglo III a.C.

Es sabida la importancia que la ofrenda alimentaria tenía en las prácticas funerarias de los egipcios; por tanto, es lógico hallar este motivo en los maquetas reducidas de arquitecturas que acompañan al muerto. En el Imperio Antiguo se conocen agrupaciones de tinajas o de silos, de talla reducida, en zócalos comunes. Esta clase de objetos reaparece en la época saíta, en la que se recupera el gusto por las viejas fórmulas. Están realizados en miniatura y en "fayenza egipcia" (una cerámica silícica con vitrificación), y reagrupan en zócalos comunes vasos, jarras, tinajas o, como en este caso, silos. En el caso que tratamos, las oberturas son muy reducidas, y las amplias bases en el suelo no arrojan dudas sobre esta interpretación.

En la tumba intacta de Tchaenhebou, que vivió bajo Amasis (570-526 a.C.), dos pequeños grupos de este tipo, uno con cuatro tinajas y otro con cuatro silos, enmarcaban un cetro de consagración de ofrenda, y acompañaban a los objetos del ritual de reanimación del muerto, depositados piadosamente entre la puerta y el sarcófago: es la demostración de que estas agrupaciones en miniatura simbolizan por sí solas la ofrenda alimentaria que acompañaba a estos rituales.



MAQUETA DE CUATRO SILOS DISPUESTOS EN CUADRADO*

Egipto, época saíta (664-525 a.C.).

Cerámica silícica vitrificada ("fayenza egípcia"), vitrificación azul vivo muy brillante.

Altura: 4,2 cm; anchura: 4,3 cm; profundidad: 5,6 cm.

Musée du Louvre, París, núm. inv. E 1860.

Procedencia desconocida.

18

Geneviève Pierrat

* Véase el comentario del núm. cat. 17.



ALTAR DE OFRENDAS: MAQUETA DE UN ALMACÉN DE TRIGO*

Imperio Medio, XII Dinastía (1938-1759 a.C.).

Terracota.

Altura: 13,4 cm, anchura: 23 cm, grosor: 14 cm.

Ägyptisches Museum, Berlín, núm. inv. 15090.

Adquirida en Luxor por mediación de Schäfer, Acc. 17 de 1900.

19

Hannelore Kischkewitz

En este caso se escogió una construcción adyacente a una vivienda para colocar las ofrendas que debían acompañar al difunto a la eternidad.

Este almacén de trigo se compone de tres estancias con cúpula; delante de la central se encuentra un gran saco, una pequeña escalera y dos vasijas redondas; en el patio, varias ofrendas. El desagüe para el agua de las libaciones se encontraba en la parte delantera del patio.

En la superficie de las cúpulas se observan unas pequeñas hendiduras en las que se colocaban ramitas verdes como ornamento.

SCHÄFER-ANDRAE, *Propyläen-Kunstgeschichte*, Berlín 1925, p. 59, 655, fig. 279, 5.

Katalog des Ägyptischen Museums Berlin, Berlín 1967, núm. 438.

* Véase también la explicación general sobre el conjunto de piezas entre los núms. cat. 7 y 8 de este volumen.



Tello, antigua Girsu, baja Mesopotamia (Irak); excavaciones E. de Sarzec, 1895.

la denominación de la pieza (D), a la zona privada del sacerdote encargado del culto. Esta asociación se produce en templos más recientes, como el de Abu en Tell Asmar y el de Sin en Khafadje, situados más al norte de Mesopotamia; sin embargo, en estos dos casos la parte privada está claramente separada de la parte cultual.¹ Una disposición semejante de las piezas destinadas a vivienda, accesibles únicamente desde la celda, sería un caso único, y parece un tanto improbable. Por tanto, sería más razonable considerar que este plano es el de una casa privada, verosíblemente el de un personaje importante.

H. Lenzen,² primero, y E. Heinrich y U. Seidl,³ después, han propuesto ciertas restituciones del plano, rectificándolo a partir de las medidas escritas en cada pieza. Para poder respetar el aspecto general del dibujo original, hay que tener en cuenta que el dibujante atribuyó siempre la dimensión mayor a la profundidad de las piezas y la menor a la anchura, aunque escribió después una y otra sin tener en cuenta este parámetro. Esto puede significar que el dibujo y las inscripciones fueron realizadas por dos personas distintas. Una restitución establecida según las proporciones e indicaciones de profundidad y anchura indicadas ya no correspondería en modo alguno al dibujo de la tablilla, sino que daría un edificio todo él en profundidad, con desajustes muy poco verosímiles.

Este documento forma parte de un gran conjunto cartográfico, establecido quizá para actualizar el catastro de la región de Girsu, la capital del estado de Lagash. Además de los mapas topográficos que incluyen pueblos, parcelas de tierra, caminos y, principalmente, los canales de riego que había que mantener,⁴ formaban parte de este hallazgo una quincena de planos o fragmentos de planos de edificios y murallas fortificadas, trazados en tablillas de arcilla, con o sin leyenda.

1. Cf. LENZEN, 1955, p. 25.

2. LENZEN, 1955, tabla. 3, fig. 33a.

3. HEINRICH y SEIDL, 1968, p. 28.

4. Cf. THUREAU-DANGIN, 1897, p. 20; Béatrice ANDRÉ-SALVINI: "Une carte topographique des environs de la ville de Girsu (Pays de Sumer)", *Geographia Antiqua*, 1, 1992, pp. 57-66.

Bibliografía

François THUREAU-DANGIN, "Plans de l'époque de Sargon l'Ancien et de Naram-Sin", *Revue d'Assyriologie*, vol. 4, 1897, p. 23 (dibujo).
 —, *Recueil de tablettes chaldéennes*, París, 1903, núm. 145, p. 66 (dibujo).

—, "Le Cylindre A de GU-DE-A", *Zeitschrift für Assyriologie*, 18, 1904-1905, nota 1, p. 131.

Ernest de SARZEC y Léon HEUZEY, *Découvertes en Chaldée*, París, 1884-1912, vol. II: *Partie épigraphique et planches*, lám. 32 bis, núm. 7.

Heinrich J. LENZEN, "Mesopotamische Tempelanlagen von der Frühzeit bis zum zweiten Jahrtausend", *Zeitschrift für Assyriologie*, vol. 51, 1955, pp. 24-25 y tabla 3: fig. 33, 33a.

Ernest HEINRICH y Ursula SEIDL, "Grundrisszeichnungen aus dem Alten Orient", *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin*, 98, 1967, pp. 25-29 (dibujo y restitución p. 28; véase la bibliografía de la p. 27).

—, "Grundrisszeichnungen", *Reallexikon der Assyriologie*, vol. III, 1957-1971, pp. 664 y 666 (dibujo y restitución p. 664).

Béatrice ANDRÉ, "Plan coté d'une maison", en el catálogo de exposición *Naissance de l'écriture, cunéiformes et hiéroglyphes*, (B. André-Salvini y Ch. Ziegler ed.), París, 1982, núm. 53, p. 213 (fotografía).

Catálogo de la exposición *Il disegno del mondo*, Turín, 1983, p. 284.

TABLILLA DE ARCILLA CON LA REPRESENTACIÓN DE LA PLANTA DE UN EDIFICIO (PARTE POSTERIOR FRAGMENTADA)

Neobabilónica (c. siglos VII-VI a.C.)

Terracota: incisión.

Altura: 10,2 cm; anchura: 11,5; longitud: 2,2 cm.

Vorderasiatisches Museum, Berlín, núm. inv. VAT 413.

Procedencia desconocida; adquisición: Bagdad 1887.

Esta tablilla se compone de tres fragmentos. Presenta la planta de un edificio de grandes dimensiones, según se deduce de las cifras que aparecen en ella. La cifra 225 que consta en la calle (parte superior) equivale, según la unidad de medida del "pie babilónico", a una longitud de 76,5 m. para la fachada de la casa (!). Destacan claramente varios grupos de estancias con entradas y pasillos, uno de ellos añadido. Las diferentes partes de la construcción se estructuran alineándose alrededor de un patio central. También se incluyen unas estancias sagradas (zona inferior izquierda) como las que se han descubierto en las excavaciones de casas del antiguo Próximo Oriente asiático. Las proporciones a escala de la representación dejan mucho que desear.



L. BORCHARDT, "Ein babylonisches Grundrissfragment", *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlín 1888, p. 129 y ss.

E. HEINRICH y U. SEIDL, "Grundrisszeichnungen aus dem Alten Orient", *MDOG*, núm. 98, 1967, p. 37 y ss, lám. 15.

TABLILLA DE ARCILLA CON LA REPRESENTACIÓN DE LA PLANTA DE UN EDIFICIO

Neosumeria, época de la tercera dinastía de Ur (siglo XXI a.C.)
Terracota; incisión.
Altura: 11,4 cm; anchura: 12,2 cm; longitud: 2,6 cm.
Vorderasiatisches Museum, Berlín, núm. inv. VAT 7031.
Umma, al Sur de Mesopotamia; adquisición: París 1911.
Parte posterior no descrita, líneas de la planta borradas.



tos diseños aparecen incisos sobre los soportes usuales de la escritura, las tablillas de arcilla. Se trata de dibujos esquemáticos más que de planimetría, hecho que se puede constatar por la ausencia de escalas. La intención bien podría haber sido precisamente la de presentar esquemas, confeccionados quizás para la venta de casas o terrenos. Sin embargo, la planta que aquí se presenta es la de una casa sencilla con una sala central posiblemente cubierta, a escala 1:200. Únicamente no se señala el grosor de los muros; los restantes datos se representan según la medida de longitud "codo".

N. SCHNEIDER, "Die Geschäftsurkunden aus Drehem und Djoha in den Staatlichen Museen (VAT) zu Berlin", *Orientalia Series Prior*, núm. 47-49, 1930, lám. CXXVI.

E. HEINRICH y U. SEIDL, "Grundrisszeichnungen aus dem Alten Orient", *MDOG*, núm. 98, 1967, p. 33 y ss, lám. 8.

No se han conservado muchas representaciones de plantas de construcciones del Antiguo Oriente, pero es de suponer que los arquitectos de aquella época, por lo general, no debían trabajar sin planos. Es-

Neobabilónico (siglo VI a.C.).

Grabado e inscrito sobre arcilla, posteriormente cocido.

Altura: 30 cm; anchura: 22,5 cm; grosor: 2 cm.

British Museum, Londres, núm. inv. WA 68840+68842+83002 (92-9-18, 8839+9672+83-1-21, 165) (+) 68841+68843+68845 (92-9-18, 8849+8842+8844).

Probablemente, Sippar (sur de Irak).

23

Christopher Walker

Es el único plano constructivo babilónico que proporciona detalles del embaldosado del edificio. La inscripción de las paredes más largas indica que pertenecen al lado norte y sur del edificio, mientras que las paredes más cortas son los lados este y oeste. Este hecho, así como las relaciones escritas en el plano de las dimensiones interiores de cada habitación y la anchura de cada puerta, demuestran que se consideraba que cada baldosa entera medía $2/3$ cúbito cuadrado (1 cúbito = c. 0,45 m). Las dimensiones inscritas y los principios que conocemos de la arquitectura de los templos babilónicos durante el periodo neobabilónico nos permiten realizar una reconstrucción de todo el plano, lo que nos da un templo con unas dimensiones totales de $56 \times 42,5$ baldosas (c. $16,8 \times 12,75$ m), con un vestíbulo, un patio, dos antecorridos, dos santuarios (ocupados por la deidad principal o el consorte), y un almacén largo doble en el lado norte. El grosor de las paredes sugiere que el edificio debía tener un piso superior. Las fachadas exteriores con nichos y los portales son típicos de la arquitectura de los templos. Probablemente, la puerta de entrada del lado oeste contó con nichos triples.

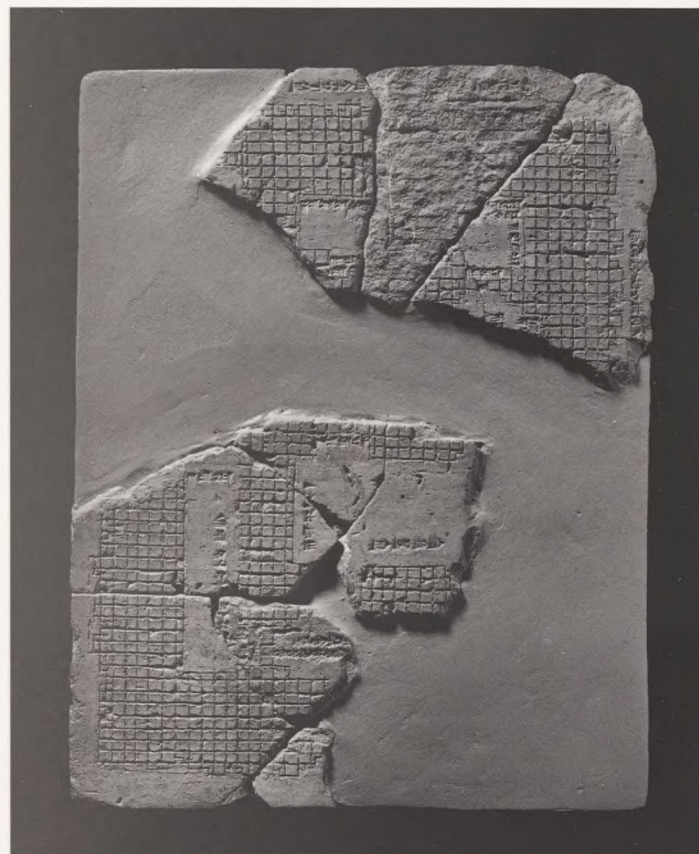
R. CAMPBELL THOMPSON, *Cuneiform Texts from Babylonian Tablets in the British Museum*, part 22, Londres 1922, lám. 50.

E.D. VAN BUREN, *Clay Figurines of Babylonia and Assyria*, New Haven 1930, p. 275, núm. 1319.

E. HEINRICH y U. SEIDL, "Grundrisszeichnungen aus dem Alten Orient", *Mitteilungen der deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin*, 98, Berlín 1967, pp. 24-25 (especialmente pp. 40-44 y figs. 16-17 "Nr. 19").

E. CROFT-MURRAY (ed.), *The Art of Drawing*, British Museum 1972, p. 17, núm. 35.

J. GOODNICK WESTENHOLZ (ed.), *Royal Cities of the Biblical World*, Bible Lands Museum, Jerusalem 1996, pp. ii y 334.



MAQUETA DE TORRE

Datación supuesta: bronce reciente (1600-1200 a.C.).

Terracota.

Altura: 59,4 cm; anchura (base): 42,6; profundidad: 35,5 cm.

Musée du Louvre, París, núm. inv. AO 29884.

Éufrates, Siria Central.

24

Béatrice Muller

Esta maqueta escasamente estilizada, cuyo material es de calidad basta y la ejecución exenta de elegancia, presenta sin embargo las características de esta serie, limitada en el tiempo y el espacio: cuerpo levemente ensanchado en la parte inferior, ángulos rebajados, ausencia de puerta y diversidad en las ventanas, protuberancias estriadas, y sobre todo remate en voladizo (aquí doble, en otros casos simple), cu-



yos bordes elevados dan la impresión de que los ángulos forman cuernos. Ventanas y decoración son los elementos que jerarquizan las caras: la fachada con una ventana con el bastidor en relieve, parteluz y travesero, y la parte inferior maciza; en general, las caras laterales son simétricas, aunque en este caso no es así, y la cara de atrás todavía es más simple que las laterales: posee una abertura circular simplemente subrayada por una incisión. El ensanchamiento del borde del remate no es idéntico en todos los puntos, pero es similar en las caras opuestas. El objeto está cerrado al nivel del saliente superior, aunque con un abombamiento en la parte superior: una restauración anterior a su adquisición por parte del Musée du Louvre explica, quizás, algunas de estas anomalías.

En efecto, en tanto que la maqueta de Tell Fray (núm. cat. 25) es, sin discusión, una especie de palangana encima de un soporte y está considerada una suerte de pebetero, la función de este ejemplar resulta, en función de su cierre abombado, más hipotética.

B. MULLER-PIERRE, "Un Modèle de Tour en Terre Cuite du Moyen-Euphrate", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, París 1992, pp. 35-41.

INCENSARIO ("MAQUETA" DE TORRE)

Bronce reciente (1400-1300 a.C.).

Terracota.

Altura: 30 cm; anchura: 19 cm.

Museo de Alepo (Siria), núm. inv. M 10542.

Tell Fray.

25

Shaoki Shaat

El incensario de terracota tiene unas hendiduras profundas, así como una base cuadrada; rota y restaurada.

P. MATTHIAE a O. ROUAULT y M.G. MASETTI (eds.), *L'Eufate e il tempo. La civiltà del medio Eufate e della Gezira siriana*, Electa, Milán 1993, núm. 333, p. 354 (foto n.b.), p. 464.

(Bibliografía Béatrice Muller)



MAQUETA DE UNA TORRE FORTIFICADA

Iraní; finales de la Edad del Hierro (c. siglo VIII a.C.).

Moldeada a mano; alfarería de arcilla gris.

Altura: 30 cm; anchura: 25,5 cm; profundidad: 20,0 cm.

British Museum, Londres, núm. inv. WA 135480 (1970-11-5, 1).

Irán occidental

26

Christopher Walker

Maqueta en forma de torre cilíndrica con tres escaraguaitas en el exterior, situadas asimétricamente; todos los muros y las torres están coronados por almenas. Hay unas oberturas rectangulares en la torre y las escaraguaitas, con excepción de las oberturas superiores de las caras exteriores de las torres triangulares, así como una obertura lateral situada encima de la obertura mayor de la torre central provista de al-



menas en la parte más baja. La falta de información sobre el método iraní de fortificación de la época nos impide establecer de forma inequívoca si estas oberturas son puertas o ventanas. En el tejado de la maqueta hay tres agujeros.

Gazette des Beaux Arts: La Chronique des Arts, 46, febrero 1972, p. 125.

R.D. BARNETT y J.E. CURTIS, "A review of acquisitions 1963-70 of Western Asiatic Antiquities (2)", *British Museum Quarterly*, 37, pp. 119-137 (especialmente p. 132 y lám. LXIII.b.)

MAQUETA DE UNA CIUDAD

Cultura de Ur (siglo VIII a.C.).

Moldeada; aleación de cobre.

Altura: 30 cm; anchura: 36 cm; profundidad: 1,5 cm.

British Museum, Londres, núm. inv. WA 91177 (77-12-18, 1).

Toprakkale, Van, Turquía oriental.

27

Christopher Walker

La ciudad tiene una entrada alta y arqueada, flanqueada por torres. Había como mínimo tres pisos superiores, y dos más en las escaraguitas. Sobre los parapetos decorados hay unas almenas espaciadas. La



parte inferior de las paredes y la puerta, así como los marcos de las ventanas, habrían sido bloques de piedra encajados y cortados bellamente, con la pared superior de ladrillo de barro y los parapetos apoyados sobre pares de vigas de fusta sobresalientes. Las almenas espaciadas y el patrón de doble zig-zag de la cornisa son características típicas de la arquitectura pública de la cultura de Ur. El descubrimiento en excavaciones arqueológicas de bloques de piedra de ventanas “ciegas” demuestra que muchas “ventanas” de esta maqueta deberían ser interpretadas como ventanas ciegas. La función de esta maqueta es desconocida. Podría servir para asegurar la protección de la deidad del templo, o haber sido donada por una ciudad vasalla. Los relieves asirios muestran escenas de vasallos llevando maquetas de ciudades al rey asirio como parte de su tributo.

Estas dos piezas, adquiridas a través del arqueólogo Sir Austen Henry Layard, formaban parte de un tesoro recuperado en el pueblo urartiano de Rusahinilu (actualmente, Toprakkale), en el lugar en el que había habido un templo importante del dios urartiano Haldi, en las afueras de la ciudad de Tushpa (actualmente, Van).

H.T. BOSSERT, *Altanatolien: Kunst und Handwerk in Kleinasien*, Berlín 1942, p. 300.

R.D. BARNETT, “The Excavations of the British Museum at Toprak Kale near Van”, *Iraq*, 12, 1950, pp. 1-43 (especialmente pp. 5-6, y lám. 1 [1-2]).

B.B. PIOTROVSKII, *Vanskoe tsarstvo (Urartu)*, Moscú 1959, p. 204, fig. 5.

T. TALBOT RICE, *Ancient Arts of Central Asia*, Londres 1964, p. 59, fig. 45.

M.N. VAN LOON, *Urartian art: its distinctive traits in the light of new excavations*, Estambul 1966, lám. XX.

S. LLOYD, *Early highland peoples of Anatolia*, Londres 1967, fig. 118.

J. BOARDMAN (ed.), *The Cambridge Ancient History, Plates to Volume III*, nueva edición, Cambridge 1984, lám. 91.

R. MERHAV (ed.), *Urartu, a metalworking center in the First Millennium B.C.E.*, Jerusalén 1991, pp. 302-3 y 306-7, núms. 3-4.

MAQUETA DE UNA CIUDAD*

Cultura de Ur (siglo VIII a.C.).

Moldeada; aleación de cobre.

Altura: 16,5 cm; anchura: 6,5 cm; profundidad: 6 cm.

British Museum, Londres, núm. inv. WA 91250 (77-12-18, 2).

Toprakkale, Van, Turquía oriental.

28

Christopher Walker

* Véase el comentario y la bibliografía del núm. cat. 27.



VASO DE CULTO EN FORMA DE “TORRE” CON UN HOMBRE
AGARRADO A DOS LEONES

Principios del segundo milenio a.C.

Arcilla.

Altura: 31,4 cm; anchura: 9,0 cm (base), 12,7 cm (arriba); profundidad: 8,3 cm.

Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Rogers Fund, 1968, núm. inv. 68.155.

Norte de Siria.

29

Joan Aruz

Este objeto,¹ hecho en una arcilla bastante basta con muchas concreciones, combina la forma de un vaso (u objeto de culto vacío), con un borde acampanado y una base abierta, y una maqueta arquitectónica de una estructura rectangular de dos pisos acabada con una escena figurativa de un “señor de las bestias” dominando dos leones. Originariamente, la pieza estaba formada por un cilindro de pared gruesa, y después se aplastó para darle la forma rectangular, añadiéndole elementos adicionales que se mezclaron con la arcilla.² En la fachada central, hay dos tiras verticales en el borde y unas tiras horizontales para marcar las divisiones del piso superior e inferior. Se aplicaron cuatro discos circulares en relieve a la tira horizontal superior y tres a la inferior, imitando probablemente los extremos de las vigas de madera de una techumbre. Hay oberturas rectangulares para una puerta en el nivel inferior y una ventana en el piso superior. Hay también unos diseños lineales grabados a cada lado de estas oberturas y en las tiras que sirven de marco. Las caras restantes carecen tanto de decoración como de oberturas, aunque tienen unos marcos en relieve y unos pomos ahuecados similares.³ Vista desde atrás, se aprecia que los bordes superiores se elevan ligeramente para sugerir el perfil cornudo que resulta tan prominente en otras torres de arcilla. En su forma externa, la pieza del Metropolitan Museum of Art se puede relacionar estrechamente con una estructura rectangular de arcilla con puertas y ventanas, algunos de cuyos fragmentos fueron hallados, junto con un altar, en el Templo F en Nuzi (c. 2000 a.C.). Esta pieza tiene divisiones horizontales para indicar más de un piso y también está vacía; su interior es más rectangular que cilíndrico.⁴ Las torres de arcilla de Emar-Meskene, de finales del segundo milenio a.C., carecen también de bases sólidas, aunque cuentan con dos hileras de protuberancias que podrían indicar los extremos de las vigas.⁵ Coronando la maqueta de arcilla del Metropolitan Museum of Art, hay una extensión en



forma de vaso del cilindro que comprende la parte central del objeto. Está rodeada por el grupo del “señor de las bestias” —modelada con trozos de arcilla redondeada, unidos por separado. El macho tiene una cabeza/toca cónica, ojos con círculos, una nariz prominente y labios (actualmente deteriorados) que hacen que se parezca a las cabezas de arcilla de emplazamientos del noroeste de Siria y el sureste de Anatolia, datados como originarios de finales del tercer o principios del segundo milenio a.C.⁶ El cuerpo está representado en forma tubular y está unido al borde posterior de la torre en una diagonal; los brazos se extienden hacia delante, a partir de unos hombros redondeados para aguantar las colas o las grupas de dos leones erguidos. Los leones tienen orejas grandes y redondeadas, ojos circulares vacíos, incisiones a lo largo de la nariz, que está provista de agujeros, bocas abiertas y líneas grabadas que se curvan por debajo del cuello para indicar las cabelleras. En ciertos detalles, se parecen a los leones que originariamente estaban sentados sobre uno de los altares de dos pisos y con aberturas de la sala de culto del templo de Istar en Asur.⁷ Los grupos figurativos de Biblos que representan escenas de pastores y sus rebaños son también un poco parecidos.⁸

Las patas delanteras de los leones de la maqueta del Metropolitan Museum of Art no son visibles frontalmente; en esta zona hay dos impresiones del mismo sello cilíndrico, que fue impreso dos veces más, diagonalmente, en los lados de las patas delanteras (véase el dibujo adjunto).⁹ Representada en este sello hay una versión de la escena de la ofrenda próximo oriental con una deidad sentada que sostiene una planta ante un adorador, así como una divinidad con falda y cuernos, con una serpiente en una mano y la otra levantada en actitud amenazante, con un arma. En la escena aparecen un mono agachado y un disco solar. En la glíptica del estilo siríaco antiguo de principios del segundo milenio a.C. pueden hallarse paralelismos de detalles estilísticos e iconográficos.¹⁰ El uso de un sello para marcar un objeto de ritual es poco frecuente, aunque no único, y tal vez tuvo implicaciones que sobrepasan las funciones usuales de la glíptica en documentos, contenedores y despensas.¹¹

Las representaciones en relieve de figuras divinas, atributos y símbolos son imágenes recurrentes en maquetas de arcilla de templos o reliquiarios, y pueden estar relacionados con su función específica.¹² La combinación de vaso y reliquiario en el ejemplo del Metropolitan Museum of Art sugiere que este objeto se utilizaba en el ritual de libación. Un objeto de ritual semejante puede estar representado en un fragmento de estela de Gudea de Tello, que consiste, a pesar de ello,

en un vaso sobre un soporte, situado encima de un altar con elementos verticales similares y, posiblemente, una hilera de extremos de viga, en cuyo interior se vierte una libación.¹³ Las ofrendas se ponen sobre lo parece un segundo altar-torre más alto, y no tanto en el segundo piso de un único altar del tipo Asur.¹⁴



1. Para publicaciones previas de este objeto, véase IMAI, 1983, lám. 7, *Mesopotamia and Syria*, núm. 7, lám. 7; Crawford, 1969, p. 57.

2. Quiero agradecer a Jean-François de Lapérouse, ayudante de conservación del Metropolitan Museum of Art, sus comentarios sobre la técnica de manufactura.

3. A la parte derecha de la torre le falta el montante horizontal, aunque una mancha oscura de fuego en la superficie denuncia su posición original.

4. Starr, 1939, lám. 61; véase también BRETSCHEIDER, 1991, lám. 44-45, para los altares rectangulares de Shemshara, algunos de ellos con formas de vaso cilíndrico encima.

5. MULLER-PIERRE, 1992, 35:1; para la relación de maquetas de arcilla cananea y arquitectura de templo, véase Kempinski, 1989, Epstein, 1989, Beck, 1994.

6. BADRE, 1980, pp. 162, 202-4, 260, 403-4, lám. I:5, XII:3-7, XXIV:2, LXVI:65-66.

7. BRETSCHEIDER, 1991, lám. 21, fig. 20.

8. BADRE, 1980, lám. LII: 24, pp. 366: 24; Dunand, 1954, pp. 271, 429, lám. CLXVII.

9. Jo Ann Wood preparó un dibujo compuesto de las impresiones del cilindro.

10. Véase TEISSIER, 1996, p. 167 (mono); PORADA, 1948, núms. 929 (adorador), 948 (formato general, asiento); WILLIAMS-FORTE, 1976, núm. 35 (dios amenazante); para el que lleva faldas (sirio), dios del tiempo con la serpiente en la mano, véase WILLIAMS-FORTE, 1983, pp. 40-41; para un ejemplo del estilo asirio antiguo de Kültepe, véase TEISSIER, 1994, p. 214:72.

11. Para una mesa de culto con impresiones de sello (de fecha anterior) de la Rosen Collection, véase MAZZONI, 1992, p. 220, lám. xl, 1-2; para maquetas de carros con impresiones de sello véase MAZZONI, 1992, pp. 219-221, MEYER y ORTHMANN, 1983, p. 104, fig. 4.

12. Véase BECK, 1994, pp. 352 y ss.; EPSTEIN, 1989.

13. BÖRKER-KLAHN, 1982, p. 152, figs. 81-84.

14. Para una representación de esta clase en un sello de cilindro, véase KLENGEL-BRANDT, 1995, p. 35, fig. 9.

Bibliografía

Leila BADRE, *Les Figurines Anthropomorphes en Terre Cuite à L'Age du Bronze en Syrie*, París 1980.

Pirhiye BECK, "The Cult-Stands from Taanach: Aspects of the Iconographic Tradition of Early Iron Age Cult Objects in Palestine", en FINKELSTEIN y NA'AMAN (eds.), *From Nomadism to Monarchy. Archaeological and Historical Aspects of Early Israel*, Jerusalén 1994, pp. 352-381.

Jutta BÖRKER-KLÄHN, *Alt Vorderasiatische Bildstelen und Vergleichbare Felsreliefs*, Maguncia 1982.

Joachim BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend (Alter Orient und Altes Testament, vol. 229)*, Darmstadt 1991.

Vaughn E. CRAWFORD, "Ancient Near Eastern Art", *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York 1969, pp. 57-58.

Maurice DUNAND, *Fouilles de Byblos, 1933-1938*, vol. II, París 1954.

Claire EPSTEIN, "Temple Models and their Symbolism", *Eretz-Israel*, 20, 1989, pp. 23-30, 193-194.

Ayako IMAI, en *The Metropolitan Museum. Selections from the Collection of the Ancient Near East Department*, Toquio 1983.

Aaron KEMPINSKI, "Reconstructing the Canaanite Tower-Temple", *Eretz-Israel*, 20, 1989, pp. 82-85, 196-7.

Evelyn KLENGEL-BRANDT, en HARPER, KLENGEL-BRANDT, ARUZ, BENZEL (eds.), *Discoveries at Ashur on the Tigris. Antiquities in the Vorderasiatisches Museum, Berlin*, Nueva York 1995.

Stefania MAZZONI, *Le Impronte su Giara Eblaite e Siriane nel Bronzo Antico*, Missione Archeologica Italiana in Siria, Roma 1992.

J.-W. MEYER and W. ORTHMANN, "Halawa 1980-1982" en *Les annales archéologiques arabes syriennes*, XXXIII, 1983, pp. 93-110.

Béatrice MULLER-PIERRE, "Un Modèle de Tour en Terre Cuite du Moyen-Euphrate", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, París 1992, pp. 35-41.

Edith PORADA, *Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections. The Collection of the Pierpont Morgan Library*, Washington D.C. 1948.

Richard F.S. STARR, *Nuzi*. Informe sobre las excavaciones en el Yorgan Tapa cerca de Kirkuk, Iraq, dirigidas por la Harvard University conjuntamente con las American Schools of Oriental Research y la University Museum de Filadelfia, 1927-1931, Cambridge, Mass. 1939.

Béatrice TEISSIER, *Sealings and Seals on Texts from Kültepe Karum Level 2*, Leiden 1994.

—, *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age*, Gotinga 1996.

Elizabeth WILLIAMS-FORTE, *The Metropolitan Museum of Art. Ancient Near Eastern Seals. A Selection of Stamp and Cylinder Seals from the Collection of Mrs. William H. Moore*, Nueva York 1976.

—, "The Snake and the Tree in the Iconography and Texts of Syria during the Bronze Age", en GORELICK y WILLIAMS-FORTE (eds.), *Ancient Seals and the Bible*, Malibú 1983.

CAPILLA ("NAÍSKOS") CON FIGURILLA EN SU INTERIOR

Datación estilística: primer tercio del segundo milenio a.C.

Terracota modelada.

Altura: 6 cm; anchura: 5 cm; profundidad: 4,5 cm.

Musée du Louvre, París, núm inv. AO 9007.

Adquisición en Oriente en 1923-1924.

Procedencia supuesta: Uhaimir, cerca de Kish.

30

Béatrice Muller

En esta pequeña construcción, de puerta relativamente angosta enmarcada por líneas incisas, hay esbozados numerosos elementos de tendencia arquitectónica: un frontón, una cúpula e incluso, quizás, una trampilla algo desproporcionada: las dos pequeñas perforaciones cerca del ángulo superior derecho del frontón, ¿no podrían, en vez de ser un punto de suspensión que desequilibraría el objeto, contribuir a fijar un batiente que cerraría esta puerta? Así, la figurilla —divina, según M.-Th. Barrelet— podría estar a la vista u oculta. Objetos de este tipo, vinculados a la práctica religiosa de la misma época, han sido hallados en Nippur y en Tello. En el siglo VI a.C. fueron muy abundantes en Chipre.

M.-TH. BARRELET, *Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique. Potiers, termes de métier, procédés de fabrication et production*, núm. 739, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, París 1968, pp. 379-380 y lám. XX.



MAQUETA DE SANTUARIO MOABÍTICO (PALESTINA)

Moabítica (c. 800 a.C.)

Terracota, policromía.

Altura: 34,9 cm; anchura: 32,6 cm; profundidad: 18,6 cm; altura del nicho: 17 cm.

Colección particular.

Monte Nebo, Jordania.

31

Mark A. Brandes

Tenemos ante nosotros una reproducción arquitectónica a escala reducida, y por tanto simplificada, de terracota y profusamente pintada en su cara anterior. Se trata de una maqueta de templo o santuario cuyos elementos principales son las columnas frontales y la cámara de culto o nicho para la imagen de la divinidad.

Las columnas, circulares y sin base, se levantan en los extremos de una superficie plana antepuesta, a modo de suelo. Ambas, del mis-



mo grosor, se amplían en la parte superior formando un potente capitel rectangular que supone aproximadamente la cuarta parte de la altura total de las columnas. Sobre ellas descansa la gruesa zona de la cubierta que también sobresale por ambos lados. Entre las columnas se observa la parte central de la pared. Una puerta amplia, con umbral elevado y con intradoses ligeramente oblicuos, da acceso a una cámara pequeña y cerrada o nicho. Sobre el dintel se aplicó una media luna en cuarto creciente con un disco solar a modo de decoración y probablemente como elemento indicativo del “propietario” del santuario, cuya figura en miniatura se colocaría en el interior. La rica policromía de la fachada, en rojo y negro sobre fondo de color crema, estructura, vivifica y decora la construcción. A pesar de la pérdida progresiva de la pintura, es posible destacar algunos aspectos concretos de la decoración. Así, por ejemplo, en la superficie de la entrada se observan bandas rojas bordeadas de negro que se extienden desde el borde hasta la puerta. Este elemento básico de líneas cruzadas, las horizontales largas y las verticales cortas, se repite en la zona de la armadura de la cubierta, donde se subdivide en dos sectores ajedrezados. Los espacios vacíos se alternan con los que presentan una retícula oblicua en negro y rojo, decoración que también se encuentra en la parte superior de los capiteles. Tres líneas horizontales separan los capiteles de la viguería; en el centro se aprecia un reticulado entre líneas rojas y negras. La zona de estrechamiento de los capiteles parece que también presenta esta decoración. Resulta más dificultoso determinar la de las columnas, en las que podrían combinarse alternativamente aros negros y anchos tambores rojos delimitados por franjas negras. La puerta debió tener un marco rojo. Entre el dintel y la media luna existe una retícula en rojo y negro, rodeada de líneas rojas. Si la vista no engaña, la superficie alrededor de la media luna (roja) debía dividirse en pequeños rectángulos de líneas rojas y negras, mientras que unos “rayos solares” en rojo rodearían el disco solar (¿negro?). Al parecer, también se conservan restos de color en el nicho interior.

La utilización uniforme y poco variada de elementos decorativos básicos otorga una característica única a este santuario de terracota. Templos en miniatura como éste, junto a las denominadas “maquetas” de casas, se encuentran por todo el Próximo Oriente y Asia Menor, hasta Grecia. En las casas particulares probablemente se consideraban como el “rincón del Señor”, como altares domésticos. Así pues, son testigos externos de la vida religiosa fuera del ámbito del palacio.

Texto extraído del catálogo: Mark A. Brandes, *Vom Euphrat zum Nil*, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartaue Ittingen 1985, pp. 96-97, lám. 50.

SAUL S. WEINBERG, "A Moabite Shrine Group", *Muse, Annual of the Museum of Art and Archaeology*, University of Missouri, Columbia 1969, núm. 3, pp. 40-41, fig. 15.

JOACHIM BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle in Vorderasien und der Östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend*, Verlag Butzon & Bercker, Neukirchen 1991, p. 235. il.94.

Nota: Saul S. Weinberg identifica la media luna central como el símbolo de Astarté, la diosa ugarítica de la guerra y del amor, equivalente a la mesopotámica Istar. El frontón escalonado podría ser de influencia asiria.

MAQUETA DE CAPILLA CON FIGURA FEMENINA EN LA VENTANA DE IDALION

Datación estilística a partir de la figurilla: siglo VI a.C.
Terracota.

Altura: 27 cm; diámetro: 21 cm.

Musée du Louvre, París, núm. inv. N 3293

Adquisición en Chipre a finales del siglo XIX por G. Colonna Cec-caldi.

Procedencia supuesta: tumba de Idalion.

32

Béatrice Muller

La forma pseudocircular resulta, como sucede a menudo, de la sencilla unión de cuatro placas de arcilla hechas a mano. Tres cordones en relieve ritman la parte superior del objeto; uno de ellos forma una especie de cornisa sobre una abertura aproximadamente cuadrada, enmarcada por una ancha banda de poco relieve y situada a media altura entre el cordón inferior y la base. No hay ni fondo ni cerramiento superior. Cinco hileras de perforaciones (hechas de adentro hacia afuera) puntúan la zona superior. En la ventana hay un busto humano, modelado y colocado en el interior: el tema de la dama en la ventana, célebre gracias a los marfiles fenicios. Por comparación con otras figurillas del período chipro-arcaico, la maqueta puede ser datada en el siglo VI a.C. Las características arquitectónicas se reducen en este caso a la ventana, pero otro ejemplar del mismo origen y asimismo conservado en el Musée du Louvre, presenta una puerta rematada por un voladizo sostenido por un par de columnas con capiteles de péta-



los y puede ser también relacionado con la serie de los *náoi* (capillas) transjordanos (siglos X-IX a.C.), o incluso con los de Kamid el-Loz (siglo XIII a.C.), que tienen como referencia la arquitectura religiosa. Difícilmente se puede suponer otra función que la de soporte.

J. BOARDMAN, *RDAC*, 1971, pp. 37-42 y lám. XVII.

V. KARAGEORGHIS, *Kition*, Londres 1976.

A. CAUBET, "Les maquettes architecturales d'Idalion", en *Studies presented in Memory of Porphyrios Dikaos*, Nicosia (Chipre) 1979, pp. 94-118.

OHNEFALSCH-RICHTER, *Kypros, die Bibel und Homer*, Berlín 1893, lám. 199-1.

MAQUETA DE UNA CASA DE ARCILLA SECA

2900-2460 a.C.

Arcilla seca.

Altura: 30 cm; diámetro: 61,5 cm.

Museo Nacional de Damasco, núm. inv. 2351.

Excavación de Mari. Tell al Hariri. 1954.

33

Measar Yabroudi

La importancia de la maqueta reside básicamente en el hecho de que se trata de un diseño geométrico insólito y bello, así como de un estilo arquitectónico de una casa de Mari que está rodeada por una pared exterior circular y una entrada alta. La casa está formada por ocho habitaciones; cada habitación tiene una puerta que conduce a un patio central con cuatro puertas que conducen a otras cuatro habitaciones marginales (laterales). Una de las habitaciones tiene techo. Hay un



agujero en el centro del techo (para que salga el polvo y el hollín), mientras que las demás habitaciones carecen de techo. El patio tiene un horno en forma de uña y un escalón elevado en cada esquina. La

maqueta está recubierta con una capa de cal blanca, y está compuesta por piezas unidas entre sí. La maqueta fue descubierta en medio de la calle que discurre entre el templo de Shamash y el de Ninni-Zaza durante la excavación de Mari de la misión arqueológica encabezada por André Parrot en 1954.

André PARROT, "Maquettes architecturales", en *Mission Archéologique de Mari, III: les temples d'Ishtar et de Ninni-Zaza*, Institut Français d'Archéologie de Beyrouth, BAH, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris 1967, vol. LXXXVI, pp. 305-306, figs. 318-319, láms. LXXXIII y LXXXIV.

K. KOHLMAYER, E. STROMMINGER, *Land des Baal. Syrien*, Forum des Völker und Kulturen, Philipp von Zabern, Maguncia 1982, núm. 48, pp. 63-64.

J. MARGUERON, "Prolégomènes à une étude portant sur l'organisation de l'espace sacré en Orient", *Temples et Sanctuaires*, seminario de investigación 1981-1983 bajo la dirección de G. ROUX, Travaux de la Maison de l'Orient, GIS-Maison de l'Orient, Lión 1984, núm. 7, pp. 33-35.

(Bibliografía Béatrice Muller)

VASO COMPARTIMENTADO EN FORMA DE CASA DINTEL DE PUERTA CURVADA

Finales del tercer milenio-principios del segundo a.C.

Terracota beis.

Altura: 8,7 cm; anchura: 11,1 cm; profundidad: 11,1 cm.

Musée du Louvre, París, núm. inv. AO 26103.

Bactriana (antiguo nombre de una región que comprendía Uzbekistán y el norte de Afganistán).

34

Agnès Benoît

Este vaso cuadrado con compartimentación interna es una maqueta muy estilizada de caseta que únicamente conserva como elemento arquitectónico el dintel de puerta curvada. No se representa detalle alguno de ventana, techo u ordenación interna. El uso de este vaso es incierto, aunque el tipo de hábitat al que se refiere experimentó una gran difusión en todo Oriente Medio y Asia Central durante el tercer milenio y principios del segundo a.C.

En efecto, entre el 2600 y el 2200 a.C., este tipo de casa con dinteles de puerta y, en ocasiones, de ventana curvados, fue una de las decoraciones dominantes grabadas en la superficie de los vasos de clorita, piedra blanda que varía de color, del verde claro al verde oscuro, y

que a veces recibe el nombre de esteatita o serpentina. Los países de este artesanado se situaban principalmente en el Irán del sureste, sobre todo en Tepe Yahya. El Musée du Louvre posee, procedente de Susa, un vaso doble constituido por dos partes cilíndricas (núm. inv. AO 2829) donde se ha labrado con taladro de arco, y en tres ocasiones, una casa con puerta y ventanas con dinteles curvados, yuxtapuesta a una decoración de cestería.

Las producciones de clorita originarias del trans-Elam circularon por todo el Próximo Oriente, y esta decoración vuelve a encontrarse en numerosos yacimientos: un fragmento proveniente de Tello (Musée du Louvre, núm. inv. AO 18224); también se le conocen imitaciones en betún (Musée du Louvre, núm. inv. Sb 9416).

A continuación, durante una fase más reciente (2200-1700 a.C.), la casa con dintel curvado se convirtió en un objeto de tres dimensiones, caja compartimentada con tapa coronada por una serpiente enroscada¹ o soporte de un pequeño vaso; el yacimiento de Shahdad, nuevo gran centro de trabajo de la clorita, nos proporciona tres ejemplares: dos con el dintel curvado y otro con el dintel recto. El Musée du Louvre posee igualmente un objeto de este tipo (núm. inv. Sb 13833). Por otro lado, el motivo de la casa con dintel curvado se extiende de forma sorprendente a otros materiales distintos de la clorita: se puede encontrar en recipientes de cerámica gris en forma de garrafa del valle de Bampur; sirve en Bactriana como marco de cabeza agujereada de una aguja de cobre arsenical para albergar una escena galante (Musée du Louvre, núm. inv. AO 26068).

Cuando este motivo se proyecta en tres dimensiones, a menudo se reduce a lo esencial: una base cuadrada y cuatro curvadas en la parte superior. Es nuestro caso; es el caso del soporte de cobre arsenical (Musée du Louvre, núm. inv. Sb 9635). Y también el de otro vaso de arcilla compartimentado, de procedencia bactriana (Musée du Louvre, núm. inv. AO 26104).

El inventario de esta variedad de usos del motivo arquitectónico de la casa con dintel curvado, desgraciadamente no nos aclara nada sobre su significado, que sólo se puede calificar de simbólico, dada la frecuencia, duración y versatilidad de su uso.

Algunos autores se han preguntado si se podía considerar una correspondencia entre esta representación y la realidad. Según Pierre de Miroschedji,³ la casa con dintel curvado sería el resultado de una evo-



lución: las casas cuentan con dinteles rectos de madera en el momento de su construcción, que se van curvando a continuación por la presión del piso. Pero esto no indica la razón que permitió privilegiar este motivo. Es difícil, a falta de pruebas, afirmar que se trate de un templo.

Sin embargo, sobre el objeto que nos ocupa podemos destacar una separación interna, como si se pretendiera aislar algo, tal vez una ofrenda. La forma curvada de esta separación, que no se da en el otro vaso de Bactriana del Musée du Louvre, evoca el cuarto creciente lunar representado en el ángulo superior de la cabeza de aguja agujereada de Bactriana mencionado anteriormente.

Por tanto, podría pensarse que se trata de un objeto votivo que sirve para un culto doméstico y que, tal vez, acompañó a su propietario al más allá. En el cementerio A de Shahdad se han hallado innumerables maquetas de arcilla de construcciones cúbicas con dintel curvado y las paredes decoradas con motivos geométricos negros y amarillos; en algunos casos, aparecían dibujadas una puerta abierta hacia el este y una ventana.⁴ Esta variedad de maquetas indican que el difunto de-

seaba asegurarse una casa en la vida futura. Por otro lado, en la fase precedente, los vasos de clorita con decoración de casa eran frecuentes en medios funerarios.

Las distintas excavaciones realizadas en Bactriana no han confirmado esta costumbre, lo que tampoco la excluye, dado que la mayoría de objetos de esta región, y también éste, han llegado hasta nosotros al margen de su contexto arqueológico.

1. A. HAKEMI, "Shahdad excavations in the context of oases civilization", en *Bactria*, op. cit., p. 149, fig. 6.
2. A. HAKEMI, *Catalogue de l'exposition LUT. Xabis (Shahdad)*, Teherán, 1982, lám. XV, A, B, D, y pp. 12-13.
3. P. de MIROSCHEDJI, "Vases et objets en stéatite susiens du Musée du Louvre", *Cahiers de la DAFI*, 3, 1973, p. 17.
4. A. HAKEMI: "Shahdad excavations in the context of oases civilization", en *Bactria*, op. cit., pp. 146-147.

Bibliografía

- P. AMIET, "Bactriane proto-historique", *Syria*, LIV, 1977, p. 96, fig. 6 izquierda.
- , "Antiquities of Bactria and outer Iran in the Louvre collection", en *Bactria, an ancient oasis civilization from the sands of Afghanistan*, ed. Ligabue, Venecia, 1989, p. 160, fig. 2 (a).

MAQUETA DE CASA

Tercer milenio.

Terracota.

Altura: 42 cm; anchura: 27 cm; profundidad: 54 cm.

Museo de Alepo (Siria), núm. inv. 6538.

Salamiyya, cerca de Hama.

35

Measar Yabroudi

Aunque parece que tiene dos pisos, el interior de esta pieza carece de techo divisorio. En la fachada se aprecian unas hileras de pájaros, tal vez palomas. El piso inferior cuenta con cuatro ventanas en cada lado largo, aunque el superior tiene dos ventanas en cada uno de los lados. Cada piso tiene también una puerta en la pared corta. La casa está en perfecto estado de conservación.



R. MESNIL DU BOISSON (Conde de), "Modèle de maison syrienne en terre cuite", *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires*, 1938, p. 93.

W. KHAYATA, "Ein Altar in Form eines Tönhäuschens in Museum Aleppo", *Acta Praehistorica et Archaeologica*, 1974-1975, núm. 5-6, pp.171-174.

W. KHAYATA, "Autel en terre cuite au Musée d'Alep", *A.A.A.S.*, 1976, núm. 26, pp. 347-256.

J. MARGUERON, "Maquettes architecturales de Meskéné-Emar", *Syria*, LIII, 1976, p. 193-232, en particular pp. 226-227 y fig. 4.

A. CAUBET, "Les maquettes architecturales d'Idalion", *Studies presented in Memory of Porphyrios Dikaos*, 1979-a, Nicosia (Chipre), pp. 94-118, en particular pp.100-102 y fig. 2-c.

K. KOHLMAYER, E. Strommenger, *Land des Baal. Syrien*. Forum des Völker und Kulturen, Philipp von Zabern, Maguncia 1982, núm. 97, pp. 116 y 335, foto p. 113.

H. SEEDEN, "A small Clay Shrine in the AUB Museum", *Berytus*, XXVII, 1979, pp. 7-25, 19 y 23, lám. VII, fig. 1.

Joachim BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle in Vorderasien und der Östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend*, Butzon und Bercker Kevelaer, Neukirchner Verlag, Neukirchen-Vluyn 1991.

Béatrice MULLER, "Les maquettes en terre-cuite: aux confins de la céramique et de l'architecture", en *Le grand atlas de l'Art, I, Encyclopaedia Universalis*, París 1993, pp. 72-73.

(Bibliografía Béatrice Muller)

ALTAR ARCAICO CON FORMA DE BLOQUE DE PISOS

Protodinástico (c. 2400 a.C.).

Terracota, decorada con aplicaciones figurativas.

Altura: 90 cm; anchura: 48 cm; profundidad: 42 cm.

Vorderasiatisches Museum, Berlín, núm. inv. VAT 8143.

Assur, Norte de Mesopotamia (Irak), hallado en el nivel G del templo de Istar.

36

Joachim Marzhan

Los fragmentos de esta maqueta de casa de varios pisos (altar de varios cuerpos) se hallaron en las excavaciones de la Deutsche Orient-Gesellschaft (Sociedad alemana de Oriente) en 1913, en las ruinas del templo arcaico de Istar en Assur, la antigua capital asiria (véase el texto de J. Bretschneider en este catálogo). Esta maqueta, junto con otros altares de formas similares, constituían el inventario de la principal estancia cultural. Completan este inventario diferentes tipos de pebeteros, vasos y las denominadas estatuillas orantes. Esta pieza servía probablemente de soporte de las ofrendas y constituía un



elemento móvil. La estructura y la fachada remiten a paralelos reales, por lo que hay que pensar en casas en las que únicamente el cuerpo posterior tenía un piso superior. En el Próximo Oriente, aún en la actualidad, se construye siguiendo esta tradición. Corroborar este tipo de estructura la división interior de la maqueta con una estancia anterior y otra principal comunicadas entre sí. Estas formas arquitectónicas tienen su origen en el ámbito sacro, como demuestran las representaciones sobre otros soportes (pequeñas placas de piedra, desarrollos de sellos). Es característica la fachada construida con dife-

rentes tiras que forman espacios intermedios en los que se encuentran aberturas rectangulares y triangulares que recuerdan ventanas. Esta composición en su estructura parece aludir a la utilización del adobe y de la madera para formar una obra de entramado (véase el refuerzo



en la parte posterior). Cabe destacar la profusión de motivos simbólicos representando serpientes y aves.

W. ANDRAE, "Die archaischen Ishtar-Tempel in Assur", *Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft*, núm. 39, Leipzig, 1922, p. 34 y ss.

E. HEINRICH, "Tempel und Heiligtümer im alten Mesopotamien", *Denkmäler antiker Architektur* núm. 14/1 (texto), p. 126 y ss., II (tablas), fig. 191.

J. BRETSCHNEIDER, *Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend*, *Alter Orient und Altes Testament* 229, Kevelaer-Neukirchen-Vluyn 1991, p. 39 y ss. fig. 21a-e.

VASO EN FORMA DE CABAÑA DE RA'S-SHAMRA

Sedimento junto a los cimientos de una habitación del bronce reciente (siglos XV-XIV a.C.).

Terracota cocida torneada, sin barnizar y decoración de barbotina (grumos de arcilla).

Altura: 27 cm; diámetro (base): 16,5 cm.

Musée du Louvre, París, núm. inv. AO 20366.

Ra's-Shamra.

37

Béatrice Muller

Vaso de forma cónica, cuyo cuerpo presenta una gran abertura ligeramente trapezoidal; ésta, como el batiente, también de barro cocido, está dotada de un dispositivo de cierre consistente en unos churros verticales perforados por cuyo interior se desliza una cañita. La única decoración está constituida por un motivo en relieve sinuoso encima de la puerta. Aunque la forma recuerda la de las maquetas circulares cretenses y la de las urnas-cabaña itálicas, ni su filiación ni su función como urna funeraria han sido demostradas. La referencia arquitectónica es vaga (cabaña, panal, acaso la tradicional casa cónica del norte de Siria), pero cabe consignar que silos de tierra actuales con formas análogas, tanto en Burkina Fasso como en el Rajastán, pueden tener cerramientos idénticos.

C.F.A. SCHAEFFER, *Mission de Ras Shamra*, vol. V, *Ugaritica II*, París 1949, pp. 194-195.



MAQUETA DE CABAÑA

Segundo milenio a.C.

Altura: 41 cm; diámetro: 26,5 cm.

Museo Al-Raqqa (Siria), núm. inv. 842.

Núm. de excavación: MBQ-988-26-25-80, Tell-Membaqa.

Réplica moderna moldeada por Chamiran Hassan. Museo Nacional de Damasco.

38

Rabab el-Shaar

Maqueta arquitectónica de terracota. Se trata de una maqueta muy sencilla, que cuenta únicamente con una habitación sin puerta y un agujero en la parte superior. Se hizo con arcilla cremosa y está ennegrecida como resultado de un incendio. Está rota y restaurada. Fue descubierta por una misión alemana en 1988.



Syria: The first discoveries in history, Publications of the Directorate General of Antiquities and Museums, Damascus, Syria, catálogo del pabellón sirio de la Exposición Universal de Sevilla 1992, p. 166.

D. MACHULE ET AL., "Ausgrabungen im Tall Munbaqa", *MDOG*, 1990, núm. 122, pp. 9-44, 18-19, fig. 6, p.18.

B. MULLER, O. ROUAULT, M.G. MASETTI (eds.), *L'Eufriate e il tempo. La civiltà del medio Eufriate e della Gezirasiriana*, Electa, Milán 1993, núm. 356, pp. 370 y 468.

(Bibliografía de Béatrice Muller)

SANTUARIO CON TRES COLUMNAS DEL PALACIO DE CNOSOS

Periodo Protopalacial (2000-1700 a.C.).

Palacio de Cnosos, excavación A. Evans.

Arcilla.

Altura: 27 cm, longitud de la base: 13,5 cm, anchura de la base: 7,2cm.

Museo Arqueológico, Heraclion, núm. inv. 2582.

Unido y reconstruido.

39

Alexandra Karetsu

Tres columnas con pequeñas bases discoidales están situadas en una base rectangular de arcilla. Un capitel cuadrado sostiene en cada columna los extremos de un par de vigas, sobre las que se posa una paloma, símbolo de la aparición de la divinidad (epifanía). La base cuadrada y las basas de las columnas son de color blanco; las columnas, los capiteles y los extremos de las vigas son de color rojo-teja y las palomas, negras.

A. EVANS, *Palace of Minos*, vol. 1, Nueva York 1964, pp. 222-223.

C. ZERVOS, *L'art de la Crète*, París 1956, p. 269, lám. 385.

REPRODUCCIÓN DEL SANTUARIO DE PISCOCÉFALO DE SITIA

Periodo Neopalacial (1700-1400 a.C., época Mesominoica III).

Arcilla.

Altura: 18 cm; anchura: 11 cm; profundidad: 15 cm.

Museo Arqueológico, Heraclion, núm. inv. 9817.

Santuario de Piscocéfalo de Sitia. Excavación N. Platón (1952).

Unido y reconstruido.

40

Alexandra Karetsu

Reproducción de un santuario de forma rectangular, con un frontal grande y dos partes laterales más pequeñas, en cada una de las cuales hay probablemente una ventana (anchura 0,4 cm; altura 0,8 cm). Sobre las ventanas y en la pared interior se observan huellas de algún elemento que estuvo adherido. El coronamiento en los tres lados se hace mediante cuatro cuernos sagrados en total. Con color rojo sobre fondo claro se muestra la construcción de piedra y los detalles arquitectónicos.

N. PLATÓN, "To Ierón Masá ke ta Minoicá Corifis", *Kretiká Chroniká*, 1951, pp. 96-160.

C. ZERVOS, *L'art de la Crète*, París 1956, p. 400, lám. 597.



MAQUETA DE GRANERO

Protoática (c. 700 a.C.).

Arcilla rojiza con una capa de color beis y pintura marrón mate. La tapa de la obertura del contenedor central está rota, el resto se conserva intacto. La pintura está parcialmente descamada.

Altura: 9 cm; profundidad: 12 cm.

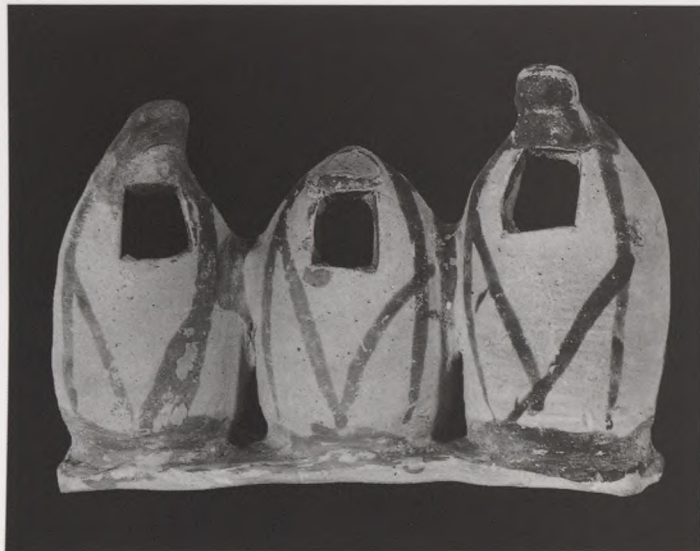
Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung,
núm inv. VI. 4503.

Adquirida en una tienda de objetos de arte de Atenas (hallada posiblemente en Corinto).

41

Volker Kästner

La maqueta pertenece a un grupo de objetos de arcilla con forma de colmena que fueron encontrados como ofrendas en tumbas áticas del siglo VIII a.C. Dada su decoración ornamental, se atribuyen mayoritariamente a la madurez y última fase del estilo geométrico de la pintura de jarros ática. Junto a piezas individuales, se pueden disponer hasta cinco contenedores sobre una misma base. En dos maquetas de Atenas y Adolfseck (castillo de Fasanerie) aparecen, además, escaleras. Por este motivo, es bastante razonable interpretar las maquetas –que también han sido interpretadas como sonajeros infantiles o como colmenas de abejas– como graneros.



En cuanto maquetas de graneros, este tipo de regalos es signo de posesión y, por lo tanto, de un estatus social alto del propietario del sepulcro.

De las doce maquetas que se conocen, el ejemplar de Berlín es el más reciente y pertenece a la época de la pintura de jarros protoática. La maqueta consta de tres contenedores colocados sobre una misma plataforma. Unas oberturas rectangulares con una tapa hacen pensar en trampillas abiertas en el extremo superior. La pintura ya no se ajusta al canon geométrico abstracto, sino que insinúa los apuntalamientos de madera reales de la construcción de los graneros.

F BEHN, *Hausurnen*, 65, Berlín 1924, núm. 5, tabla 29e.

H. DRERUP, *Griechische Baukunst in geometrischer Zeit. Archeologia Homerica*, volumen II, capítulo 0, 75 f. núm. 18 (graneros), Gotinga 1969.

MAQUETA DE UNA CASA NEOLÍTICA

Neolítico Medio (c. 5800–5300 a.C.), fase Sesclo I.

Arcilla roja gruesa, con mezclas. Muy buena cocción. La superficie exterior pulida lleva barniz blanco y decoración geométrica pintada en color rojo característica del Periodo Neolítico Medio (*solid style*). Casi entera, con golpes en bastantes puntos y descamaciones en una gran parte del barnizado y la decoración.

Altura: 7,2 cm; anchura: 7.00 cm; profundidad: 9 cm.

Museo de Volos (Grecia), núm. inv. M 170.

Cranón (lugar llamado Duraki o Calciades), provincia de Larisa (Grecia).

42

Evangelia Skafida

Reproducción en un sólo color de casa cuadrada con tejado de dos vertientes. Un orificio transversal vertical en la mitad del tejado representa la chimenea y otro similar corresponde al suelo. Todo el armazón del tejado está representado en relieve. En los lados estrechos aparecen fachadas con frontón; los extremos de la viga central horizontal aparecen como salientes en la parte superior de los frontones. En los lados largos del tejado, siete extremos dentados muestran los cabezales de las vigas del armazón de madera. En los cuatro lados hay una abertura oval. Las aberturas en las caras de los lados son mayores que las de las fachadas. El número de las aberturas es exagerado para

un edificio de un solo color y se ha expresado la hipótesis de que se trata de la representación de una construcción pública.



La expresión fisiócrata de la representación se acentúa con la decoración pintada. El tejado está decorado con un motivo de ábacos, las esquinas y las aberturas están rodeadas de motivos en forma de llama y de triángulos que recuerdan la decoración de las casas hechas de plintos de la Tesalia agrícola anterior a la mecanización. La mayoría de las representaciones de casas neolíticas, en el mundo griego, provienen de Tesalia y datan del Periodo Neolítico Medio y Tardío.

D. R. THEOKHÂRÊS, *Ê Neolithikê Hellás*, 1973, fig. 8, dib. 24.

G. KHOURMOUZIÂDÊS, *Ena pëlino omoioma neolithikou spitioú*, Arkheion Thessalikôn Meletôn B, 1973, pp. 213-234.

K. GALLÊS, *Neolithikós Politismos stên Helláda*, 1996, p. 64, fig. 14.

G. TOUFEXÊS, *Neolithikós Politismos stên Helláda*, 1996, pp. 161-162.

REPRODUCCIÓN DE UNA PEQUEÑA VIVIENDA O SANTUARIO DEL "CARAVÁN-SERÁI" DE CNOSOS

Reproducción de santuario-vivienda.

Periodo Protogeométrico (siglos X-IX a.C.).

Arcilla.

Museo Arqueológico, Heraclion, núm. inv. 7920.

Cnosos. "Caraván-Serái". Excavación de A. Evans (1924).

Unido y reconstruido.

Alexandra Karetsu

43

Reproducción de una pequeña vivienda del tipo "cabaña", de forma cilíndrica, con un tejado cónico bajo. Presenta dos asas verticales arqueadas de perfil cilíndrico en la unión de las puertas laterales y el tejado. Tiene una puerta rectangular, abierta, a cuya derecha e izquierda hay dos salientes (uno de ellos añadido), con un pequeño orificio para la fijación de la puerta. En el interior del santuario se distingue la estatuilla de una diosa desnuda del tipo "con los brazos levantados". El torso de la diosa, que se muestra hasta la cintura, está unido a la base de la maqueta y presenta manos anchas con marcas negras —probablemente "marcas sagradas" o "manchas"—, pecho con los senos pintados y ojos igualmente pintados, en color negro.



Tenues líneas ondulantes de color castaño oscuro decoran la superficie exterior de fondo claro de la vivienda. Una decoración lineal con bandas verticales o arqueadas enmarca, entre las asas, un motivo que recuerda los tentáculos de un pulpo.

A. EVANS, *Palace of Minos*, vol. II, Nueva York 1964, pp. 128-130.

J. D. S. PENDLEBURY, *The archeology of Crete*, Londres 1939, p. 312.

ST. ALEXIU, *Kretiká Chroniká* 12, 1958, pp. 205-206.

M.S.F. HOOD, *The Minoans. Crete in the Bronze Age*, Londres 1971, p. 153.

R. HÄGG, "The Cretan Hut-Models", *Opuscula Atheniensia* XVIII, 6, 1960, pp. 95-107.

MAQUETA DE CABAÑA

Datación supuesta: minoico reciente III B-C (1300-1100 a.C.).

Ladrillos bastos-arcilla roja con grandes concreciones. Ni engobe ni pintura de ninguna clase. Torneada.

Altura: 11 cm; diámetro: 8 cm (base); diámetro máximo: 12 cm; altura de la puerta: 6,6 cm; anchura de la entrada: 6 cm; altura de la entrada: 6,7 cm; anchura de la entrada: 5,5 cm.

Museo Arqueológico de Chania (Grecia), P 1211.

Kastelli, Chania, 1962. Hallazgo casual (calle Kanevaro, entre los números 35 y 41), entregada al museo por M. Vathylakis.

44

Maria Vlasaki

Maqueta de una cabaña hecha con madera, ramas, paja y, tal vez, barro. Forma bicónica con paredes muy acampanadas. Intacta y completa, excepto un trozo roto debajo de la puerta. Seguramente la puerta se recortó de la pared, aunque después se aplanó de forma que no siguiera la curva de la pared. Antes de que se secase la arcilla, se aseguró la puerta mediante una cuerda o alambre, como demuestra la marca impresa que se extiende horizontalmente por la parte exterior. La entrada es rectangular y está flanqueada por unas finas asas agujereadas. La base de la maqueta es prácticamente plana, ligeramente cóncava; sobresale un poco por fuera de la pared. En el interior, justo en el centro del suelo, hay un área plana circular (de 3 cm de diámetro) ligeramente elevada, seguramente a causa del trabajo del ceramista. Techado cónico. Utilizada para el

culto. Puede pertenecer a los objetos de un reliquiario sencillo de una casa.



R. HÄGG, "The Cretan hut-models", *OA* XVIII, 6, 1990, p. 104, fig. 3a-b.

C. MAVRIYANNAKI, "Modellini fittili de costruzioni circolari dalla Creta minoica", *SMEA*, 15, 1972, pp. 161-163, figs. 1-2.

MAQUETA DE CABAÑA

Minoico reciente III B-C (1300-1100 a.C.).

Arcilla de color ante claro con pequeñas concreciones, mayoritariamente oscuras. Torneada.

Altura: 11 cm; diámetro: 10,5 cm (base); diámetro máximo: 11,5 cm; altura de la entrada: 7,2 cm; anchura de la puerta: 4,3 cm.

Museo Arqueológico de Chania (Grecia), núm. inv. P 3717.

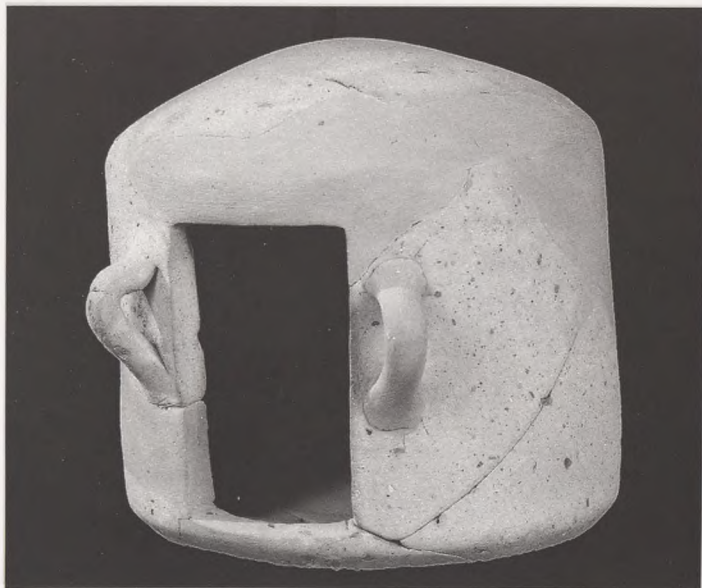
Kastelli, Chania 1973. Hallada por I. Papapostolou en la calle Katre.

45

Maria Vlasaki

Maqueta de una casa hecha con madera, ramas, paja y, tal vez, barro.

Forma cilíndrica. Reconstruida a partir de una docena de piezas, con la parte superior restaurada con yeso. Perfil del techado incierto. Entrada rectangular, bien definida. A uno y otro lado hay un lazo, en forma de asa, para asegurar la puerta. En el interior, el centro del suelo está ligeramente elevado. Utilizada para el culto. Puede pertenecer a los objetos de un reliquiario sencillo de una casa.



R. HÄGG, "The Cretan hut-models", *OA* XVIII, 6, 1990, p. 105, fig. 4. No publicado íntegramente.

MAQUETA DE CABAÑA CRETENSE

Minoico reciente IIIA2.

Arcilla basta. Hecha en el torno.

Altura: 45 cm; diámetro máximo: 49 cm; grosor de la pared: 2,5-3,0 cm.

Museo de Sitia (Grecia), núm. inv. 9273.

Hallada en 1961 en el edificio A al norte del palacio de Zakros.

46

Robin Hägg

Forma cilíndrica, con los lados un poco cóncavos. Tejado cónico con un perfil cóncavo, restaurado con una obertura arriba; base plana; entrada rectangular sin lazos o asas flanqueándola; cuatro molduras en la transición entre la pared y el tejado. Reconstruida a partir de unas cuantas piezas y con una considerable restauración con yeso. Decoración pintada: dos tiras rodean el tejado; tiras horizontales arriba, en el centro y en la base de la pared; los cuatro bordes de la puerta están marcados con pintura.



ERGON, 1961, p. 227, fig. 243.

N. PLATON, *Prakt*, 1961 (pr. 1964), p. 217, lám. 173, *BCH* 86, 1962, p. 892, fig. 9.

L. PRESS, "Architektura w ikonografii przedgreckiej", *Bibliotheca archeologica*, 20, Varsovia 1967, p. 183, fig. 83.

G.S. KORRES, 'Opaion' en "Atti e memoria del 1° Congresso Internazionale di micenologia", *Incunabula Graeca*, 25, Roma, 1968, pp. 81-86, esp. 81, fig. 2.

M.S.F. HOOD, *The Minoans. Crete in the Bronze Age*, Londres 1971, p. 153, n.11 (sugiere una fecha del minoico reciente I).

A. MAVRIYANNAKI, "Modellini fittili de costruzioni circolari dalla Creta minoica", *SMEA*, 15, 1972, p. 163 con fig. 7.

Robin HÄAG, "The Cretans Hut-Models", *OA XVIII*, 6, 1990, p. 105, fig. 4. No publicado íntegramente.

PEQUEÑA PLACA DE CERÁMICA DEL PALACIO DE CNOSOS:
FACHADA DE CASA MINOICA

Periodo Protopalacial (2000-1700 a.C.).

Cerámica.

Altura: 4,3 cm, anchura: 3 cm.

Museo Arqueológico, Heraclion (Grecia), núm. catálogo de loza 1
Palacio de Cnosos. Excavación A. Evans (1902).

Reconstruida.

47

Alexandra Karetsu

La placa de cerámica representa la fachada de una casa de dos pisos, construida en piedra labrada, con un armazón de madera y tejado plano. Presenta una puerta en la planta baja, tres ventanas con rejas en el primer piso y tres ventanas más pequeñas, sin reja, en el segundo.

Se trata de una de las 42 pequeñas placas de cerámica que, en su conjunto, representarían una ciudad. Proviene de la decoración de un cofre de madera y constituyen el denominado "mosaico de la ciudad". El conjunto se completa además con otros fragmentos que representan figuras humanas, animales y plantas, igualmente de cerámica.

A. EVANS, *Palace of Minos*, vol. I, Nueva York 1964, pp. 301-312.

-, *B. S. A.*, vol VIII, 1901-2, pp. 14-22.

C. ZERVOS, *L'Art de la Crète*, París 1956, p. 230, lám. 301.



PLACA REPRESENTANDO UNA FACHADA DE UNA CASA MINOICA

Periodo minoico medio IIb (c. 1750-1700 a.C. -¿o posterior?).

Incrustación de loza, alguna restauración de yeso.

Altura: 31 mm; anchura: 28 mm; grosor: 3 mm.

Ashmolean Museum, University of Oxford,

núm. inv. AN 1936.591.

Donación de Sir Arthur Evans.

Cnosos.

48

Michael Vickers

Las placas de loza fragmentadas fueron encontradas cerca de un contexto del periodo minoico medio IIb, en el subterráneo de las piezas de telar que se halla en el lado este del palacio de Cnosos, de manera que el excavador las tomó por restos de un mosaico de la ciudad. Algunas placas tenían forma de casa de dos o tres plantas de altura. Muchas estaban dotadas de un ático en el tejado (probablemente torres de ventilación), así como ventanas con dos, cuatro o seis vidrios. Las bandas horizontales de las placas representan, supuestamente, la construcción isodómica, y los distintos intersticios que hay entre las filas de piedras, la práctica minoica de colocar bloques de piedra calcárea sobre una base de mortero de arcilla. En 1921, Evans escribió que el efecto producido por las fachadas de estas casas minoicas era de

una sorprendente modernidad. Por otro lado, podemos compararlas con el estilo de casas que aún hoy pueden verse en San'aa, en Yemen.

A.J. EVANS, *The Palace of Minos at Knossos*, vol. 1, Londres 1921, pp. 249, 301-7, figs. 223-6.

REPRODUCCIONES DE PLACAS REPRESENTANDO FACHADAS DE CASAS MINOICAS*

Periodo minoico medio IIb (c. 1750-1700 a.C -¿o posterior?-. Réplica de c.1900-1920).

Yeso pintado.

(c) altura: 43 mm; anchura: 35 mm; grosor: 6 mm; (d) altura: 51 mm; anchura: 43 mm; grosor: 6 mm; (k) altura: 41 mm; anchura: 29 mm; grosor: 5 mm.

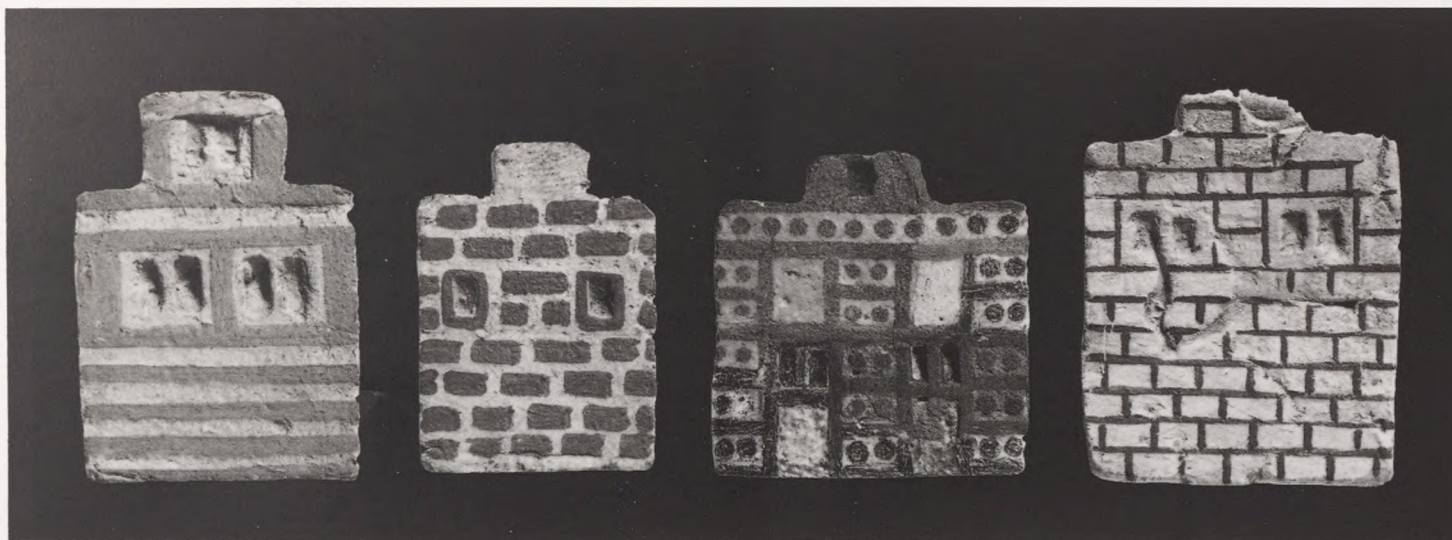
Asmolean Museum, University of Oxford, núm. inv. AN 1923.709 c, d y k.

Donación de Sir Arthur Evans.

49

Michael Vickers

* Véase el comentario y la fotografía del núm. cat. 48.



MAQUETA DE CASA

Siglo VIII a.C.

Piedra caliza margosa.

Altura: 14,00 cm (sin la base); anchura: 11,3 cm; profundidad: 8,9 cm.

Museo Arqueológico de Samos (Grecia), núm. inv. A 538.

Encontrada en 1957 en el Hereon, en la manzana I/XII ("cerca de la base de Ricos").

Se conserva en buen estado. Tiene las esquinas desgastadas y una parte de la base en uno de los lados está rota. La esquina posterior del techo falta en uno de los lados.

50

Vasiliki Yannuli

Vivienda de techo plano en dos niveles de altura diferente. La base sobresale en todos los lados. Un muro lateral converge con el de la puerta y los dos muros restantes se inclinan hacia afuera. La cornisa del techo sobresale de forma irregular. La parte posterior del techo es plana



y sobresale con una leve inclinación. La puerta tiene marco en los tres lados y umbral en la parte ancha. El marco de la puerta, el dintel y el umbral están pulidos. La abertura del espacio interior corresponde a la altura de la puerta, mientras que en los lados es más ancha. El interior está muy trabajado. Hay huellas de cincel, especialmente en el interior del muro posterior. La piedra está muy trabajada.

Inédita.

TH. SCHATTNER, *AM*, suplemento 15, núm. cat. 12, pp. 43-44, fig. 12, cuadro 6, 1.2.

MAQUETA DE CASA

Antes de mediados del siglo VI a.C.

Piedra caliza margosa.

Altura: 24,4 cm; anchura: 13,8 cm; profundidad: 14,4 cm.

Museo Arqueológico de Samos (Grecia), núm. inv. A. 537.

Hallada en el Hereon en 1956 (bajo los cimientos del templo de Ricos, peristilo interior).

Se conserva completa aunque las esquinas están desgastadas y presenta varios desperfectos: golpes en el lado de la puerta y roturas recientes en los dentículos. Faltan los dientes interiores de la fachada.

51

Vasiliki Yannuli

Vivienda en forma de torre con techo plano compuesto por capas desiguales superpuestas. De planta casi cuadrada y de dos pisos. Los muros convergen todos hacia arriba excepto un muro lateral compacto que se desvía hacia afuera. Al nivel del terreno hay una profunda cavidad de una puerta con marco en los tres lados. Las dos hojas de la puerta están marcadas por dos incisiones verticales y paralelas en el centro de la misma. Encima de la puerta, en la parte superior del muro, hay una abertura menor con un marco alrededor. La parte superior de tres de los muros presenta dientes sobre una banda baja. Los dos últimos dientes de cada lado son más anchos que el resto. El tejado es más estrecho que la base y sobre él hay huellas de elaboración. El resto de las superficies están cuidadosamente pulidas.

Inédita.

TH. SCHATTNER, *AM*, suplemento 15, núm. cat. 26, p. 63, fig. 26, cuadro 16, 1.2.

EXVOTO QUE REPRESENTA UNA PEQUEÑA CONSTRUCCIÓN

Periodo arcaico.

Terracota.

Altura: 12,5 cm; anchura: 11 cm; profundidad: 13,7 cm.

Nuevo Museo de Olimpia, núm. inv. P 2553.

Mazi de Escilunte.

52

Olympia Vikatu

Se conserva en bastante buen estado. Tiene golpes en el lado izquierdo del tejado y en las acróteras circulares de los dos lados estrechos. Tiene forma rectangular con el tejado inclinado en ambos lados. En la cima del tejado (a lo largo) hay un saliente semicircular que termina en acróteras circulares. En el lado posterior, una abertura representa la puerta. Debajo de las acróteras hay orificios de suspensión.

Inédita.



EXVOTO QUE REPRESENTA UNA PEQUEÑA CONSTRUCCIÓN

Periodo arcaico.

Terracota.

Altura: 13 cm; anchura: 11 cm; profundidad: 13 cm.

Nuevo Museo de Olimpia, núm. inv. P 2554.

Mazi de Escilunte.

Se conserva íntegra, con tan sólo algunos desperfectos superficiales.

53

Olympia Vikatu

Tiene forma rectangular con el techo ligeramente curvado en ambos lados y con tejas representadas en relieve. En la parte posterior hay una abertura rectangular a modo de puerta.

Presenta restos de color rojo en el tejado.

Inédita.



EXVOTO DE ARCILLA EN FORMA DE PEQUEÑA CONSTRUCCIÓN

Tercer cuarto del siglo VI a.C.

Arcilla de grano fino, amarillenta. Huellas de color negro en la cornisa, en las bocatejas y en el marco de la puerta. Color castaño anaranjado, desvaído, principalmente en el tejado, en las acróteras y en las paredes. Huellas de color rojo en la pared posterior.

Altura: 11,1/11,6 cm; anchura: 8 cm; profundidad: 9,1 cm.

Museo Nacional de Atenas, núm. inv. 11120.

Confiscado en Créstena cerca de la antigua Escilunte de Élide.

54

Elisabet Stasinopulu

Casita rectangular de un solo color y tejado en forma abovedada. En uno de los lados estrechos se abre una puerta rectangular con el marco representado por una incisión. El tejado tiene canales planos, tejas cimeras y cobijas semicirculares que terminan en esbozos de bocatejas en forma de arco que recuerda el tipo lacónico.



Los frontispicios, con los tímpanos cóncavos, están coronados por acróteras semicirculares. En la cima de los tímpanos, dos orificios enfrentados representan aberturas de ventilación y alumbrado o servían de sujeción del exvoto.

G. OIKONÓMOS, *AE*, 1931, pp. 48-49 y 52, fig. 27-29.

A. ANDREN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, 1940, XXIV, núm. 4.

N. YALOYRIS, *AM*, 87, 1972, p. 93, láms. 43, 1-2.

S. STUCCHI, en *Antichità cretensi, Studi in onore di D. Levi II*, 1974, p. 104, figs. 12-13.

I. TRIANTI, *AM*, 99, 1984, p. 115, núm. 10, lám. 2d.

MAQUETA DE CASA

Mediados del siglo VII-VI a.C.

Piedra caliza margosa.

Altura: 14,4 cm; anchura: 9,2 cm; profundidad: 19,8 cm.

Museo Arqueológico de Samos (Grecia), núm. inv. A 539.

Encontrado en el Hereon durante las excavaciones de 1925-1929, en el terraplén del templo de Ricos.

55

Vasiliki Yannuli

Bien conservado: el tercio inferior del lado de la puerta y de uno de los lados estrechos está restaurado. El extremo inferior del techo está ligeramente desgastado.

Vivienda oval. Techo abovedado con superficies redondeadas en los lados estrechos. Muros que convergen hacia arriba. Banda de separación que sobresale entre el muro y el techo. La puerta está muy descentrada en el lado alargado. La viga de la parte superior está aplanada a todo lo largo, el suelo está abierto y los muros interiores muy trabajados. Sólo la parte inferior del dintel está pulida someramente. En el interior hay huellas de cincel, así como en el exterior de los muros abovedados.

Th. SCHATTNER, *AM*, suplemento 15, núm. cat. 38, pp. 78-79, fig. 37, cuadro 21,1.2.



MAQUETA DE VIVIENDA

Registrada como prehistórica.

Piedra porosa.

Altura: 20 cm; anchura: 14 cm; profundidad: 19 cm.

Museo Arqueológico de Melos (Grecia), núm. inv. 39.

Encontrado en la región de Agiasmata, NE de Zefiri.

56

Reproducción de vivienda con tejado abovedado. El paso del tejado a los muros está remarcado con una banda esculpida de 2 cm de espesor. Los muros convergen hacia abajo. En uno de los lados estrechos hay un cuadrado, esculpido sin profundidad, que figura la puerta. En la parte superior hay una cavidad de 5 cm de profundidad, esculpida por la persona que la encontró. Se conserva intacta.



E ZAFIROPOULOU, "Kroniká", *AD*, 20, 1965, p. 514.

-, "A prehistoric House Model from melos", *AAA*, núm. 69, pp. 407-408.

RÉPLICA DE LA MAQUETA RECONSTRUIDA DE UN TEMPLO HALLADO EN PERACHORA

Siglo VIII a.C. (réplica c. 1933).

Yeso pintado.

Altura: 36 cm; anchura: 21 cm; profundidad: 30 cm.

Asmolean Museum, University of Oxford, núm. inv. AN 1935.421 a (el original, muy frágil y restaurado, se halla en el Museo Nacional de Atenas).

Donación de Sir Arthur Evans.

Perachora, Grecia.

57

Michael Vickers

En el santuario de Hera Limeria, en Perachora, se hallaron fragmentos de maquetas de cerámica de casas o templos del periodo geométrico (c. siglo VIII). Uno de ellos estaba intacto, incluido el alero, con una parte de la cubierta lo bastante conservada como para apreciar el ángulo que formaba. La edificación era de planta absidal (compárese la maqueta de Etón, en Itaca, con los templos excavados en Olimpia,



por ejemplo Termus y Eretria), y la puerta está flanqueada por un anta a cada lado. El pórtico se apoya sobre parejas de columnas. En el exterior aparece pintado un gran meandro, sobre el que hay una hilera de pequeños triángulos impresos.

H.G.G. PAYNE, "Archaeology in Greece, 1932-1933", *Journal of Hellenic Studies*, núm. 54, 1934, pp. 190-1, fig. 4.

H. BAGENAL, "Notes on the Perachora models with reference to the construction of early Greek buildings", en H.G.G. PAYNE, *Perachora, the Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia*, Oxford 1940, pp. 42-51, láms. 8-9.

Maqueta d'Aetos: M. ROBERTSON "Excavations in Ithaca, V", *Annual of the British School at Athens*, 43, 1948, pp. 101-2, lám. 45.

RÉPLICA DE LA MAQUETA DE UN TEMPLO HALLADA EN EL SANTUARIO DE HERA EN ARGOS

680 a.C. (réplica c. 1930-1935).

Madera pintada.

Altura: 37 cm; anchura: 25 cm; profundidad: 40 cm.

Asmolean Museum, University of Oxford, núm. inv. AN 1935.420 (el original se halla en el Museo Nacional de Atenas).

Donación de Sir Arthur Evans.

Argive Heraeum, Grecia.

Hacia 1900, unos arqueólogos encontraron en el santuario de Hera en Argos unos fragmentos de arcilla de la maqueta de una casa o de un templo. Estos fragmentos incluían una base, dos paredes laterales y un lado de una cubierta de dos aguas, y fueron reconstruidos por primera vez por K. Müller en 1923. En 1931, G.P. Oikonomos propuso una nueva reconstrucción en el que se basa la maqueta actual. Los fragmentos originales han sido datados en el siglo VIII a.C. sobre la base de unas comparaciones con la pintura geométrica de la cerámica. Podría tratarse de la representación de un templo de Hera y, caso de ser así, podría proporcionar evidencias fundamentales de la arquitectura premonumental de templos en Grecia. La maqueta representa un edificio de un sólo espacio y de planta rectangular, con un techo plano aguantado por dos columnas en la entrada y una cubierta de dos aguas muy inclinada, con una gran obertura delante. En las paredes laterales hay unas oberturas triangulares para la ventilación. Probable-



mente, un edificio actual de este tipo habría sido construido con ladrillos secados al sol sobre una base de piedra y una cubierta de paja.

K. MÜLLER, "Gebäudemodelle spätgeometrischer Zeit", pp. 52-68, láms. 6-7.

G.P. OIKONOMOS, "Ho ek tou Argeiou Heraiou pelinos oikiskos kata nean sumplerosin", *Archaiologike Ephemeris*, 1931, pp. 1-53.

CASA-TESORO VOTIVA

Periodo arcaico.

Mármol.

Altura: 24 cm; anchura: 27 cm (abajo), 25 cm (arriba); profundidad: 40 cm.

Museo Arqueológico de Kavala (Grecia), núm. inv. A12.

Santuario de la *Parthénos*, antigua Neápolis (actual Kavala).

59

Jaido Kukuli Jrisanzaki

Casita en forma de templo, construida en mármol, con frontispicio y abertura en forma de puerta en uno de los lados estrechos. Falta una gran parte de la fachada anterior y algunos sectores de los otros lados. De las posibles acróteras del tejado se conservan sólo las bases. Con un pequeño saliente esculpido se manifiestan las cornisas horizontales y las verticales, así como el voladizo de la construcción. La cavidad esculpida en el mármol macizo del interior de la casita no tiene suelo. Seguramente tenía una base especial, que funcionaba como “tesoro”, para guardar monedas ofrecidas como exvotos a la divinidad del santuario, la *Parthénos*, diosa protectora de la antigua Neápolis.

La casita posiblemente sea una miniatura del antiguo templo-casa de la *Parthénos*, o tesoro del santuario de la *Parthénos*.



G. MPAKALÁKES, “Neápolis-Cristoúpolis-Kabála”, *A.E.*, 1936, p. 28, núm. 16, fig. 38.

Véanse ejemplares similares de casitas-templo de Tasos, que tienen en su interior la estatua de Cibeles:

Ch. PICARD, *Mon Piot*, XX, 1913, p. 48, fig. 4, nota 1.

Como ejemplares de tesoros, véase el del ara de Teágenes en Tasos:

R. MARTIN, *BCH*, 65, 1940-1941, pp. 162-200, figs. 1-3.

F. SALVIAT, *BCH*, 80, 1956, pp. 154-164, fig. 13.

MAQUETA VOTIVA DE TEMPLETE (“NAÍSKOS”)

Finales del siglo VI – mediados del siglo V a.C.

Terracota roja y negra.

Altura: 28,9 cm; anchura: 50 cm; profundidad: 28,5 cm.

Museo Archeologico Nazionale, Reggio Calabria, núm. inv. 2875.

Pian delle Vigne, depósito votivo.

60

Esta maqueta de *naískos* está totalmente recompuesta a partir de fragmentos, con excepción de pequeñas lagunas, algunas de las cuales ahora han sido completadas. Cada una de las fachadas, realizadas por separado y unidas posteriormente, tienen pequeñas aplicaciones ulteriores de terracota. El interior está vacío (FERRI, 1965, fig. 16).

A pesar de tener una correspondencia arquitectónica sustancial, el templete presenta algunos elementos problemáticos que han suscitado perplejidad y han originado arriesgadas interpretaciones. De todos modos, las dudas parecen imputables en gran parte a una ejecución coroplástica que no olvidó, en el plano técnico y práctico, las ventajas de una cómoda simplificación de ciertos detalles estructurales. Por otro lado, la ausencia de otros detalles se puede achacar al desprendimiento y pérdida de las aplicaciones añadidas.

Mientras que un filete rectangular, más bien grueso, proporciona estabilidad y solidez de apoyo a la base, la maqueta pone de manifiesto en alzado una volumetría ligeramente convergente y una asimetría más acentuada, bien visible en el techo, que no es perfectamente horizontal.

La cubierta de doble vertiente está constituida por una triple hilera de *solenes* (tejas cobijas) y de *kalypteres* (tejas canaleras), mientras que en la cúspide están dispuestos los *kalypteres hegemonas* (tejas caballete). Los agujeritos practicados en la serie de tejas terminales tal vez reproduzcan los aleros (ZANCANI MONTUORO, 1940, fig. 5; DANNER, 1992, fig. 10).

Una amplia grieta indica el desprendimiento del acroterio frontal de disco, que representaba un *Gorgonèion* (?) con valor apotropaico. La presencia de la cabeza de la Gorgona parece segura, puesto que se han descubierto dos acroterios de disco del mismo tema junto con maquetas votivas de *naiskoi* en Vibo Valentia, en el área sacra del Confino (DANNER, 1992, fig. 15).

El frontón anterior está adornado con una serie de tríglifos: se conservan cuatro de ellos, mientras que el quinto ha sido restaurado (cf. ZANCANI MONTUORO, 1940, fig. 40, con DANNER, 1992, fig. 6). En el frontón posterior liso, por el contrario, se le practicó una abertura bilobulada, o “en clepsidra”, que algunos estudiosos (FERRI, 1948) han interpretado como respiradero de cocción de la pieza —aunque la hipótesis no es verosímil—, mientras que otros (DEMANGEL, 1946-1948; DANNER, 1992) lo ven como una ventana. Esta última interpretación parece mucho más plausible, aunque únicamente una maqueta votiva de Capua, quizás del siglo V a.C., (STACCIOLI, 1968, pp. 59-60, núm. 53, tablas 68-69; y sobre la datación, DANNER, 1992, p. 43, fig. 26), tiene una ventana “en clepsidra” idéntica, abierta en su lado posterior.

Así, los templete de Medma y de Capua parecen diferenciarse y quedar aislados respecto a las restantes maquetas votivas, que constituyen una serie más bien difusa en la Italia centromeridional. Sin embargo, la escasez de testimonios no debe impedir suponer que la ventana posterior fuera una solución constructiva y arquitectónica adoptada con frecuencia por esta tipología de *naiskoi*, dado que la obertura cerrada de la pequeña celda requería una fuente de iluminación y de ventilación autónoma, además de la entrada. Por lo que respecta a la extraña forma bilobulada o “en clepsidra”, parecida a una aspillera, no puede excluirse que se tratara sólo de la simplificación de una reja (por ejemplo, con barrotes de madera cruzados).

La entrada del edificio tiene dimensiones acentuadas respecto a la realidad arquitectónica, dado que la amplia y alta puerta, de forma tra-

pezoidal, llega hasta la cornisa de base del frontón adornado con tríglifos.

Hay otro tríglifo en posición aislada, hacia la mitad del flanco derecho, encima del filete rectangular que discurre por los tres lados, no muy lejos de la vertiente del techo.



Al igual que con la decoración frontal, el carácter aparentemente atípico de un friso como éste ha sido objeto, especialmente en el pasado, de múltiples y desorientadoras discusiones. De hecho, esta maqueta votiva, así como el Medma, han sido utilizados como prueba para sostener teorías opuestas sobre el origen, la naturaleza y la función arquitectónica del tríglifo: un elemento arquitectónico que, en ocasiones, se ha interpretado como mirilla de una “ventana ciega”, con estructuras líneas portantes y viguetas de ensamblaje (las *trabes compactiles* de la edificatoria romana a las que se refiere Vitrubio, IV, 7, 4). DANNER, 1992, ofrece un cuadro muy sintético sobre este tema; sobre las diversas explicaciones avanzadas ocasionalmente, hay que remitirse a ZANCANI MONTUORO, 1940; DE ANGELIS D’OSSAT, 1941-1942; DEMANGEL, 1942-1943, *idem*, 1946, *idem* 1946-1948, *idem* 1949; LAPALUS, 1947; FERRI, 1948; *idem*, 1962; BEYER, 1972; STUCCHI, 1978; WEICKENMEIER, 1985.

En realidad, este templete parece haber tenido, en origen, simplemente un friso dórico con tríglifos y metopas, que discurría por ambos lados a lo largo de la celda. El elemento decorativo aislado, que ha sobrevivido en una posición excéntrica, indica la pérdida de toda la secuencia de los tríglifos, compuesto cada uno por tres guijarros más bien irregulares y mal aplicados a la pared lisa del fondo.

El depósito votivo de la comarca de Calderazzo permite atribuir con fundamento a ambas maquetas de Medma la denominación de *naískoi* (templetes) y excluir la de *oíkoi* (casas), propuesta en ocasiones para otras reproducciones cerámicas de edificios (véase, para la zona etrusco-italica, STACCIOLI, 1968; ídem, 1989-1990; por lo que respecta a Grecia, TRIANTI, 1984).

Queda abierta la cuestión de la datación, supuesta hasta ahora entre finales del siglo VI y la primera mitad del V a.C. (DANNER, 1992). Se puede circunscribir ulteriormente sólo con la posición estratigráfica y la asociación de las maquetas con los restantes exvotos, en caso de que los indicios útiles a este respecto hayan sido anotados, en el transcurso de la excavación, en los “cuadernos de Orsi” (inéditos hasta el momento).

Artículo extraído de E. LATTANZI, M.T. LANELLI, S. LUPPINO, C. SABBIONE, R. SPANDEA, *I Greci in Occidente. Santuari de la Magna Grecia in Calabria*, Electa, Nápoles 1996.

MAQUETA DE TEMPLO

470 a.C.

Mármol.

Altura: 42 cm; anchura: 51 cm; profundidad: 36 cm.

Museo Archeologico Provinciale, Potenza (Italia), núm. inv. 1. Garaguso.

Planta rectangular *in antis*, techo de doble vertiente, obertura rectangular en el frontispicio enmarcada por dos pilastras coronadas con pequeños capiteles donde se apoya el arquitrabe liso.

El lado posterior es completamente liso.

Se conservan rastros de color rojo en los capiteles, en la base del frontón, en la cornisa superior de la puerta, en los muros laterales (justo después del hallazgo, se sometió a un lavado con ácido muriático que borró casi por completo el color).

61

Adele Bellino

La maqueta de templete y la estatuilla de diosa de mármol, en ademán de sostener un niño (*kourotrophos*) o un animalillo con los brazos extendidos (los agujeros en ambas manos y la falda denuncian la presencia de un atributo), fueron halladas en la ofrenda votiva de la comarca de Filera, a escasa distancia del hábitat, cerca de una fuente, lo que permitiría formular la hipótesis de la presencia de un santuario campesino (falta una implantación sacra, ya que las únicas estructuras descubiertas hasta ahora son las obras de canalización del agua), e invita a considerar los vecinos manantiales de agua como estrecho elemento de conexión, como se ha atestiguado en la localidad de San Biaggio della Venella, en Metaponte. La fecha del hallazgo es incierta, puesto que oscila entre 1906, 1912, 1913 e, incluso, 1922.

S. Ferri ha suscitado la polémica sobre el destino del templete, interpretándolo como una urna cineraria y comparándolo con las de Chiusi y las maquetas de alfarería de Medma, halladas entre los materiales de una necrópolis.

M. Sestieri Bertarelli, por el contrario, ha establecido comparaciones con algunos ejemplares procedentes de Marsella y de Velia, lo que le ha inducido a incluirla en el grupo de pequeñas maquetas sicilianas (pabellón de adobe blanco de la Melóforos de Selinunt), en las áreas sacras campanianas (elaboraciones locales del prototipo griego de Capua, Fratte —véase núm. cat. 76—, Minturno) y etruscas, como testimonio de la costumbre en el mundo itálico de utilizar modelos y es-



tilos griegos en la elaboración, como motivo de ofrenda, del pequeño templo en funciones de exvoto.

Por lo tanto, la maqueta tiene un significado y una función culturales: la estatuilla de mármol del culto de la diosa tenía que estar en su interior, reproduciendo en un formato reducido la estatua del culto del templo. Una vez excluida la producción *in loco* (M. Sestieri Bertarelli, J.P. Morel, P. Orlandini, A. Bottini) en los talleres metaponticos (el área urbana y santuarial se distingue por su riqueza en esculturas de mármol), tanto la maqueta como la estatuilla, interpretados como una ofrenda metapontica, se pueden atribuir a la divinidad local del santuario de Garaguso (A. Bottini), asimilable a Deméter o a Perséfone, y representada en estilo griego (P. Orlandino).

Los ejemplares en cuestión, junto con el material de la arquilla votiva de Filera, Autera y Altiera, documentan un culto desde la época arcaica hasta finales del siglo IV a.C., configurando a Garaguso como un centro relevante en el mundo religioso de la Lucania antigua: la pre-

sencia de cerámicas griegas y de producción colonial (Metaponte), de monedas de las principales ciudades de la Magna Grecia y, sobre todo, de terracotas votivas de tipo griego, no sólo demuestran la adquisición del aparejo de los exvotos por parte del mundo griego, sino también la importancia de esta instalación, ubicada a lo largo de la vía de penetración metapontica que representa un elemento fundamental para la definición de las relaciones entre los griegos y los indígenas, basadas en una “estrategia de relación” vinculada con transacciones de tipo comercial, relaciones matrimoniales y valores religiosos (A. Bottini).

D. ADAMESTEANU, *ACISMG*, 1964, pp. 138-139, 248-250.

—, *La Basilicata antica*, Cava dei Tirreni 1974, pp. 132-133.

A. BELLINO, en G. PUGLIESE CARRATELLI (ed.), *I Greci in Occidente*, Milán 1996, p. 698.

A. BOTTINI, “I popoli indigeni fino al V sec.”, en *Popoli e civiltà dell’Italia antica*, VIII, Roma 1986, p. 210.

—, “La regione delle genti indigene”, en G. PUGLIESE CARRATELLI (ed.), *Magna Grecia*, III, Milán 1986, p. 61.

—, “L’incontro dei coloni greci con le genti anelleniche della Lucania”, en G. PUGLIESE CARRATELLI (ed.), *I Greci in Occidente*, Milán 1996, p. 543.

M.G. CANOSA, *EAA*, Roma 1994, pp. 724-725.

B. D’AGOSTINO, “Le genti della Basilicata antica”, *Italia Parens*, 1989, p. 291.

H. DILTHEY, “Sorgenti, acque e luoghi sacri in Basilicata”, en *Attività archeologica in Basilicata 1964-1977. Scritti in onore di D. Adamesteanu*, p. 553.

S. FERRI, “L’arte magno greca e le influenze italiane”, *Archeologia*, 1956, p. 457.

W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen*, Maguncia 1979, p. 254, figs. 280-281.

M. HANO, R. HANOUNE y J.P. MOREL, *NSc*, 1971, pp. 426, 431.

E. LANGLOTZ y M. HIMER, *L’arte della Magna Grecia*, Roma 1968, p. 264, figs. 52-53.

J.P. MOREL, *ACISMG*, 1971, p. 315.

P. ORLANDINI, “Le arti figurative”, en G. PUGLIESE CARRATELLI (ed.), *Megale Hellas*, Milán 1983, pp. 438-439.

G. PUGLIESE CARRATELLI y P.E. ARIAS, “La scultura”, en G. PUGLIESE CARRATELLI (ed.), *Magna Grecia*, IV, Milán 1988, p. 278.

M. SESTIERI BERTARELLI, *Il Museo Archeologico Provinciale di Potenza*, Roma 1957, pp. 41-43, 73-74.

—, “Il tempio e la stipe votiva di Garaguso”, en *AttiMGrecia*, II, 1958, pp. 67-78, tablas 22-26.

C. VALENTE, *NSc*, 1941, pp. 252-253.

MAQUETA DE TEMPLO

Periodo helenístico a partir de un prototipo arcaico.

Arcilla amarilla rojiza de color claro con gran cantidad de arenilla.

Altura: 47,4 cm; anchura: 39 cm; profundidad: 47,4 cm.

Museo de Chania (Grecia), núm. inv. P 7175.

Falasarna, Creta occidental.

62

Elpida Jatzidaki

Tipo de templo de una sala apoyado en una base en la que figura el zócalo. La nave está cubierta por un tejado de dos vertientes que forma frontispicios en la fachada y en la parte posterior.

En la fachada hay una puerta de 24,8 cm de altura y 17 cm de ancho, cuyas pilastras y dintel están grabados. La puerta tiene como particu-

laridad el escalonamiento del cerco interior, no sólo en el umbral sino también en las pilastras y el dintel. Aunque los extremos del dintel no se distinguen claramente, la línea grabada del extremo izquierdo muestra que se trata de una puerta de tipo dórico.

Los frontispicios de los dos lados están formados claramente con salientes en las cornisas horizontal y vertical. Sólo en la cornisa de la fachada existe un acroterio central de roseta, con una flor entre dos apéndices menores que se corresponden con unas espirales.

La gran simplicidad de la roseta no permite su comparación con otras para su datación exacta. Sin embargo, su forma corresponde en todo al tipo de roseta con espirales bajas en la parte superior desarrolladas en horizontal.

Este tipo estuvo muy extendido en el periodo arcaico.

La reproducción de arcilla está rota y recompuesta de muchos trozos. Fue encontrada en terraplenes helenísticos de superficie en la antigua acrópolis de la ciudad naval de Falasarna, bien conocida en la antigüedad. No procede de una excavación metódica.



INCENSARIO ("THYMIATÉRION") DE TERRACOTA
EN FORMA DE EDIFICIO CIRCULAR

Helenístico (350-150 a.C.).

Terracota pintada.

Altura: 28 cm (incluyendo la base); dimensiones de la base: 21,5 cm².

British Museum, Londres, GR 1907.5-20.79.

Probablemente, Olbia, en Crimea.

63

Peter Higgs

El incensario tiene forma de edificio circular torneado, colocado sobre un plinto modelado, cuadrado y escalonado. La cara externa del escalón superior conserva los restos de un diseño de moldeado de sección curva reproducido con pintura roja. La sección superior tiene forma de cámara columnar, y está rodeada por cuatro medias columnas modeladas con capiteles dóricos, pintados de color amarillo y que originariamente podían haber sido dorados. La cámara central tiene una entrada arqueada y tres ventanas hendidas, practicadas en las paredes del edificio cuando la arcilla todavía estaba húmeda. El suelo que hay entre las dos secciones está pintado de color rojo y tiene toda una serie de agujeros. Toda la maqueta está cubierta con un engobe blanco sobre el que se ha aplicado más color. La mayor parte de la pintura de color azul claro de la cámara superior aún se conserva. Las columnas aguantan el arquitecónico del edificio, que está decorado con dinteles y una cornisa voladiza.

Insertado en la estancia superior, aunque desmontable, hay una maqueta especial de *chytra* (olla) de alfarería tosca, encajada en un círculo amplio y plano que evitaba que resbalase hacia dentro. La superficie superior está decorada con un dibujo grabado de una hoja doble y hay dos asas encajadas. La maqueta debía estar coronada con una tapa o tejado cónico, con una forma que se puede reconstruir comparándola con un incensario similar hallado en Olbia y actualmente en el Ermitage, de San Petersburgo. La tapa de este ejemplo es de forma cónica y la parte superior está agujereada para permitir que salgan los vapores. La pieza del Ermitage es similar, tanto en el diseño como en la forma, al ejemplo del British Museum, aunque es más decorativa. En la sección superior hay una serie de cariátides y máscaras aplicadas en relieve en lugar de columnas, y la sección inferior está decorada con figuras de Atlas y guirnalda.



Los restos de quemadas en la sección circular superior del incensario del British Museum demuestran que se utilizó. Por lo que parece, el combustible se colocaba en la sección superior y las cenizas caían en la cámara superior a través de los agujeros. De este modo, las cenizas podían extraerse con facilidad a través de la puerta de la sección inferior. El incienso o el aceite perfumados se podían colocar en la *chytra* y calentarse después con el combustible de la parte inferior. Así, los vapores aromáticos salían a través de los agujeritos del techo cónico. Estos incensarios podían haber sido utilizados con finalidades domésticas, aunque el relieve de una tumba helenística de Cícos, en la que una muchacha lleva un objeto similar, sugeriría una función funeraria. Que sea capaz de llevarlo implica que el objeto estaba hecho de un material relativamente ligero, posiblemente terracota. El relieve es del tipo *Totenmahl* o de banquete funerario, con la figura masculina tumbada en

la cama, acompañada de su mujer y, probablemente, el banquete tiene lugar en la tumba del difunto. Así pues, la muchacha podría estar fumigando la tumba. Su incensario también tiene forma de edificio circular y, a pesar de que en el mármol no hay indicaciones de entradas ni oberturas, se le podrían haber añadido con pintura. El edificio está coronado con un tejado cónico, como el del ejemplo del Ermitage.

Varios edificios reales tienen una forma similar a la del incensario mostrado en el relieve y a los dos ejemplos de Olbia. El más obvio es Arsinoeon, en Samotracia. Probablemente, este edificio fue construido durante el periodo 289-281 a.C., aunque su función es incierta. Las restantes fuentes arquitectónicas probables de estos incensarios son los monumentos funerarios helenísticos, particularmente los que tienen una cámara columnada sostenida por un podio alto. Esta clase de tumba fue muy común desde finales del periodo clásico hasta principios del periodo helenístico. Es posible que los incensarios de este tipo daten aproximadamente del 350-250 a.C., a pesar de que la representación de uno de los relieves funerarios de Cícicos, que data del siglo II a.C., demuestra que esta forma en concreto pudo haber tenido una vigencia más larga.

Para el ejemplo del British Museum véase:

F.H. MARSHALL, *Recent Acquisitions of the British Museum*, JHS 29, 1989, pp. 164-5, fig. 17. (La figura de terracota de un actor ilustrada con el *thymaterion* no forma parte de la pieza).

H.B. WALTERS, *Catalogue of the Greek and Roman Lamps in the British Museum*, Londres 1914, p. 217, cat. núm. 1432.

S. LOESCHEKE, *Antike Lampen und Lichthäuschen*, Bonner Jahrbücher, 1909, p. 118, lám. 32. vi.

Para el ejemplo del Museo del Ermitage véase:

M. ROSTOWZEW, *Die Hellenistisch-Römische Architekturlandschaft*, RM 26, 1911, fig. 62.

Para el relieve funerario de Cícicos en el Musée du Louvre véase:

S. SCHMIDT, *Hellenistische Grabreliefs*, Viena 1991, fig. 70.

MAQUETA DE CAPILLA ("NÁOS")

Siglo II a.C.

Terracota.

Altura: 23 cm; anchura: 14,5 cm; profundidad: 4 cm.

Musée du Louvre, París, núm. inv. MYR 389 (MYRINA 373).

Mirina (Eolia).

La punta derecha del frontón está pegada; la parte superior de la palmeta izquierda, rota.

El edículo, formando un nicho, está constituido por dos columnas acanaladas a media altura y coronadas por capiteles corintios, una techumbre adornada con dentículos y un frontón con tres acroterios en forma de palmetas.

Vermaseren, basándose en la comparación con numerosos relieves de terracota y mármol que muestran a Cibeles sentada en *náos* de este tipo (el ejemplar más próximo a nuestra maqueta, conservado en el Ermitage de San Petersburgo, procede de la región de Esmirna; véase VERMASEREN, 1987, núm. 570, aunque también se han encontrado en Mirina), supone que había instalada originalmente una figurilla que representaba a la diosa.

Teniendo en cuenta el realismo de su arquitectura, este *náos* es uno de los ejemplares más bellos de estas maquetas arquitectónicas o de mobiliario halladas en un número relativamente importante, entre una cantidad considerable de figurillas de terracota, en la necrópolis de Mirina. Sin embargo, es difícil ver sistemáticamente en este tipo de objetos una referencia precisa a un culto en particular.

E. POTIER y S. REINACH, *Terres cuites trouvées dans la nécropole de Myrina*, 1886, p. 199, núm. 389.

S. BESQUES, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs et romains du Musée du Louvre, II Myrina*, 1963, p. 149, lám. 184a.

M.J. VERMASEREN, *Corpus Cultus Cybelae Attisidique, Asia Minor*, 1987, p. 156, núm. 515.

URNA CINERARIA EN FORMA DE CABAÑA

Cultura lacial (periodo lacial I, siglo X a.C.).

Empaste negro-marrón; superficie bruñida con escoda, decoración incisa.

Recompuesta a partir de fragmentos; integraciones en las dos columnas a la izquierda de la puerta.

Diámetro de la base: 25 x 26 cm.

Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini, Roma, núm. inv. 63393.

Tumba I de la necrópolis de Campofattore (Marino, Roma), descubierta en 1871.

65

Elisabetta Mangani

Urna-cabaña de planta circular, con paredes verticales sobre un zócalo de base. La puerta está rodeada por dos parejas de columnas perfiladas por tres varillajes horizontales equidistantes. El techo, abombado, presenta la punta de la cúspide levantada, mientras que las viguetas radiales están representadas con incisiones, con fajas de rayas cruzadas



oblicuas; también el alero del techo está decorado con incisiones, con una hilera de triángulos con rayas cruzadas. La puerta de la urna se cierra con un batiente móvil, provisto en el centro con un pomo agujereado.

Las urnas en forma de cabaña reproducen la estructura de una habitación real de la primera edad del hierro, de planta circular o elíptica, con estructura portante de palos, paredes de cañas revestidas con una capa de arcilla y techo con doble vertiente; a lo largo del perímetro externo de la cabaña, hay excavado un pequeño canal para la recogida de las aguas pluviales.

En la cultura lacial, los cinerarios en forma de cabaña se reservaban a personajes que hubieran tenido un papel eminente en la comunidad, tanto hombres como mujeres. La urna de Campofattore contenía un huso, que alude al oficio de la hiladura, típico de las mujeres: se trata, pues, de una tumba femenina.

Por su tipología, con paredes rectas y el alero voladizo, además de sus pequeñas dimensiones, la urna pertenece a la variedad C, en particular a la variante II, caracterizada por el batiente frontal y los elementos estructurales incisos.

G. BARTOLONI, F. BURANELLI, V. D'ATRI y A. DE SANTIS, *Le urne a capanna rinvenute in Italia*, Roma 1987, p. 94, núm. 152, fig. 70, tabla XXVIII, c, con bibliografía precedente.

URNA CINERARIA EN FORMA DE CABAÑA

Cultura villanovense (fase I de Bisenzio, siglo IX a.C.).

Empaste marrón; superficie bruñida.

Grieta profunda en una pared; acroterios del techo lagunosos; batiente reemplazado a partir de fragmentos.

Diámetro de base: 23,8 x 23,6 cm.

Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini, Roma, núm. inv. 51753.

Tumba I de la necrópolis de la Polledrara (Bisenzio, Viterbo). Excavaciones de E. y N. Brenciaglia, 1893-1894.

Elisabetta Mangani

66

Urn-cabaña de planta circular, con paredes convexas estrechadas en la parte superior, sobre un zócalo bajo de base decorado con muescas oblicuas. Obertura cuadrilátera con dos agujeros próximos a los ángulos de la derecha y un agujero en el centro del lado izquierdo, que corresponden a otros tantos agujeros practicados en el batiente. Techo alto inclinado de perfil convexo, separado de las paredes por un amplio alero realzado, con borde marcado con muescas oblicuas. La viga caballete, elevada y coronada con acroterios de doble cuerno: los dos centrales, orientados de acuerdo con el eje longitudinal, mientras que los dos laterales están dispuestos ortogonalmente (lagunosos). Los acroterios corresponden a la punta de las viguetas del techo, cruzadas en el centro; en nuestro ejemplar están representadas con cordoncillo, marcado con muescas horizontales, sólo una vigueta en el centro del frontispicio y una por detrás, que se prolonga también en la pared. En los flancos de la urna, así como en los dos lados del techo, se aprecia una ventana ciega cuadrangular representada con un cordón con muescas horizontales.

La urna contenía los restos de la cremación de un/una niño/a de entre cinco y siete años. Forman parte del ajuar de vasos en miniatura de empaste (dos urnillas, una píxide con tapa, una vasija doble, una en barqueta y dos platillos), objetos ornamentales de bronce (botoncillos, un colgante de lámina, anillos, una pequeña hebilla de hilo con marco simétrico, espirales de hilo) y dos abalorios, uno de hueso y otro de pasta de vidrio. La costumbre de acompañar el osario con objetos miniaturizados es insólito en la cultura villanovense: en Bisenzio perdura más que en ningún otro sitio un uso difundido en la cultura lacial del periodo más antiguo y documentada también en la cultura protovillanovense de los Monti della Tolfa.



Las urnas-cabaña de Bisenzio son, por lo general, de calidad ordinaria, con superficies poco bruñidas, formas asimétricas, cocción imperfecta; una característica particular es la predilección por las decoraciones plásticas, que vuelve a encontrarse en Bisenzio también en otros productos artesanales: son famosos el carro de torno y el vaso de bronce decorados con figuras humanas y animales aplicadas (de las tumbas 2 y 22 de la necrópolis del Olmo Bello) y la taza de empaste con asa y con figura humana (de la tumba II de la Polledrara). Las urnas-cabaña de Bisenzio ascienden, en total, a doce; se conocen cinco más a partir de descripciones decimonónicas.

La urna reproduce, como la anterior, el tipo de vivienda real, de planta circular, con paredes de ramas protegidas con rebozado, apoyadas en una estructura de bastones y el techo inclinado con viguetas cruzadas en la viga caballete.

F. DELPINO, en G. BARTOLONI, F. BURANELLI, V. D'ATRI y A. DE SANTIS, *Le urne a capanna rinvenute in Italia*, Roma 1987, p. 44 y ss, núm. 53, fig. 24, tabla XIII b, con bibliografía precedente, p. 124.

URNA CINERARIA EN FORMA DE CABAÑA

Primera edad del hierro (siglo IX-principios del siglo VIII a.C.).

Empaste gris rojizo.

Altura: 33,5 cm; diámetro base: 48 x 38,5 cm.

Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, núm. inv. 64466.

Vulci, necrópolis de Cavalupo. Recuperación en 1954.

Recompuesta de varios fragmentos con compleciones de yeso en las figuras del techo; decoración en gran parte desaparecida.

67

Francesca Boitani

La urna reproduce una cabaña. Tiene algunas particularidades estructurales, como la presencia de un saliente curvilíneo que forma un amplio umbral voladizo, y la representación plástica de tres ventanas enmarcadas en las paredes laterales y la posterior. Encima del techo son visibles, además de las dos aberturas ovales para la ventilación del ambiente y el tiro de la chimenea, nueve parejas de vigas laterales, representadas en relieve sólo en la parte más alta del techo, con terminaciones de estilizadas cabezas de pájaros en el frontis y en la parte posterior. Está poco conservada la decoración con láminas metálicas de tipo geométrico aplicadas en toda la superficie de la urna, enriquecida con cordones en relieve con impresiones "de cordón".



R. BARTOCCINI, "Vulci", en *Atti del VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica* (Roma 1958), II, Roma 1961, p. 259, tabla II,2.

M.T. FALCONI AMORELLI, *La Collezione Massimo*, Quaderni di Villa Giulia, 2, Roma 1968, núm. 1.

W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, II, Leipzig 1969, núm. 2511.

G. PROIETTI (ed.), *Il museo nazionale etrusco di Villa Giulia*, Roma 1968, p. 36, núm. 12.

M.A. FUGAZZOLA DELPINO, *La cultura villanoviana. Guida ai materiali della prima Età del ferro nel Museo di Villa Giulia*, Roma 1984, p. 66, núm. 4.

G. BARTOLONI, F. BURANELLI, V. D'ATRI y A. DE SANTIS, "Le urne a capanna rinvenute in Italia", *Archaeologica*, 68, Tyrrhenica, I, Roma 1987, núm. 72, p. 56, tabla XVIII a.999

URNA CINERARIA EN FORMA DE CABAÑA

Primera edad del hierro (siglo IX-principios del siglo VIII a.C.).

Empaste pardo en la superficie, rojizo en fractura.

Altura: 34,5 cm; diámetro base: 35,2 x 32,5 cm.

Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, núm. inv. 62949.

Vulci, necrópolis de la Osteri; loc. La Cantina. Excavación de G. Bendinelli, 1923.

Recompuesta de varios fragmentos con rafe roto, superficie agrietada y decoración en gran parte desaparecida.

68

Francesca Boitani

La urna, utilizada para recoger los restos incinerados del difunto, reproducen una cabaña de la primera edad del hierro. Es de planta casi circular con paredes que se van estrechando ligeramente hacia arriba. El techo, de doble vertiente, presenta seis parejas de vigas en relieve que se cruzan arriba con las extremidades superiores muy salientes; está provisto de un amplio alero y de dos pequeñas aberturas ovales en el frontis y en la parte posterior para la ventilación del ambiente y el tiro del fuego. En el frontis, en correspondencia con un pequeño umbral saliente, una abertura cuadrangular subrayada por un cordón en relieve está cerrada por un batiente con un pomo vertical interno. Es particularmente rica la decoración con láminas metálicas, que no sabemos si refleja una característica en boga también en la realidad: motivos con metopa con múltiples esvásticas, motivos angulares sim-

ples y complejos, meandros continuos y rotos, además de decorar la puerta, llenan tanto las paredes como los espacios entre las vigas del techo.

De este tipo de urna, documentado en Etruria sólo en la fase villanovense más antigua, se obtienen muchos elementos útiles para el conocimiento de la arquitectura doméstica protohistórica. De hecho, los restos de cabañas puestas al descubierto sobre todo en las excavaciones de estos últimos decenios en numerosos hábitats de Etruria y el *Latium Vetus* (Veíso, Tarquinia, Roma, Satricum, por recordar los más significativos), son reconocibles sobre el terreno sólo en planta, por la presencia de los orificios para los palos y los canales peripterales de fundación. Las paredes, sostenidas por palos, debían estar constituidas por ramas cruzadas y un "rebozado" de arcilla, mientras que en el techo un armazón de vigas debía sujetar una cubierta de paja y hierba seca, como nos sugieren las maquetas de estas urnas.

G. BENDINELLI, "Relazione sopra una campagna di scavi nel territorio di Vulci (1923-1924)", en *Studi Etruschi*, I, 1927, p. 137.



R. BARTOCCINI, "Vulci", en *Atti del VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica (Roma 1958)*, II, Roma 1961, p. 259, tabla II,2.

W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, II, Leipzig 1969, núm. 2510.

G. PROIETTI (ed.), *Il museo nazionale etrusco di Villa Giulia*, Roma 1968, p. 36, núm. 1.

M. SPRENGER y G. BARTOLONI, *Die Etrusker*, Munich 1977, p. 79.

M.A. FUGAZZOLA DELPINO, *La cultura villanoviana. Guida ai materiali della prima Età del ferro nel Museo di Villa Giulia*, Roma 1984, p. 65.

G. BARTOLONI, E. BURANELLI, V. D'ATRI y A. DE SANTIS, *Le urne a capanna rinvenute in Italia*, *Archaeologica*, 68, *Tyrrhenica*, I, Roma 1987, núm. 66, p. 53, tabla XVI b, c, d.

URNA EN FORMA DE CABAÑA DE TARQUINIA

Villanovense IA (primera mitad del siglo IX a.C.).

Empaste marrón, superficie bruñida con escoda. Decoración incisa con peines de dos o tres puntas, impresa con falso cordón y estampillada con punzón de dos pequeños círculos concéntricos.

Recompuesta a partir de 87 fragmentos y parcialmente reconstruida. Superficie corroída con ligeras abrasiones.

Altura: 30 cm; anchura: 26,5 cm; profundidad: 23,6 cm.

Museo Archeologico Nazionale, Florencia, núm. inv. 21081.

Adquisición Fioroni, 1907.

Tarquinia, necrópolis de Poggio Selciatello, tumba núm. 45, con fosa cuadrangular revestida con una losa de adobe. Excavaciones de L. Pernier 5/18.04.1904.

69

Anna Maria Esposito

Urn cabaña con planta rectangular, techo de pabellón con tres parejas de viguetas que se cruzan en la cúspide y paredes ligeramente hinchadas y ensanchadas por arriba.

En la pared anterior hay un batiente móvil, rectangular, aplicado desde fuera, con orificios en los vértices y cierre de lengüeta. Hay una falsa ventana rectangular en el centro de la pared derecha.

Tiene una rica decoración incisa con peines de dos y tres puntas, impresa con falso cordón y con punzón: en el techo, en cada frontispi-

cio, hay un recuadro metopal con una cruz gamada ramificada, en posición erecta, que en los lados de la metopa presenta bandas con líneas onduladas; en cada una de las vertientes hay cuatro metopas con cruces gamadas simples o ramificadas, y motivos meandroangulares complejos; en las viguetas y el *columen* hay trazos oblicuos impresos con falso cordón; en los dos pequeños "techos" de los extremos del *columen*, hay motivos escalares simples.



En la pared anterior, a los lados de las puertas, hay dos cruces gamadas ramificadas en posición erecta, en la parte posterior, un recuadro metopal con cruz gamada en ramificaciones complejas y, a los lados de la metopa, dos figuras antropomórficas, esquemáticas, erguidas, de cara.

En la pared lateral de la derecha, a los lados de la ventana, hay dos parejas de figuras antropomórficas, erguidas de cara, unidas por la mano y un pie; en la pared izquierda, arriba, presenta motivos escalares con el extremo marcado con punzamiento, encuadrados por dos bandas de líneas incisas con peines de tres puntas.

Los cinerarios en forma de cabaña son más bien abundantes en las necrópolis de la edad de hierro del Lacio y Etruria, sobre todo en las fases más antiguas del villanovense, en alternancia con los más habitua-

les osarios bicónicos; sin embargo, faltan elementos determinantes para establecer si el uso de este tipo particular de cinerario estaba reservado a personajes en cierto manera sobresalientes en el interior de la necrópolis.

En Tarquinia, la presencia de urnas-cabaña continúa siendo más bien baja, siete ejemplares en total de las cinco grandes necrópolis intensamente excavadas.

La urna de Florencia procede de la necrópolis de Poggio Selciatello, el más antiguo de los cementerios tarquinianos; muchos elementos la distinguen de los demás de la misma procedencia: la planta rectangular, sus dimensiones reducidas, la escasa relevancia de los elementos plásticos, la rica y compleja sintaxis decorativa.

Una hebilla con arco en espiral y ojo con estribo de disco espiraliforme, asociada con la urna, confirma su datación en una época muy antigua, aún a principios de la primera fase villanovense.

URNA EN FORMA DE “PALACETE”

Siglo II a.C.

Piedra calcárea, decoración en bajo relieve.

Altura total (con techo): 50 cm; caja: 34 x 52 x 35 cm; techo: 56 x 38 cm.

Museo Archeologico Nazionale, Florencia, núm. inv. 5539.

Territorio de Chiusi.

70

Anna Maria Esposito

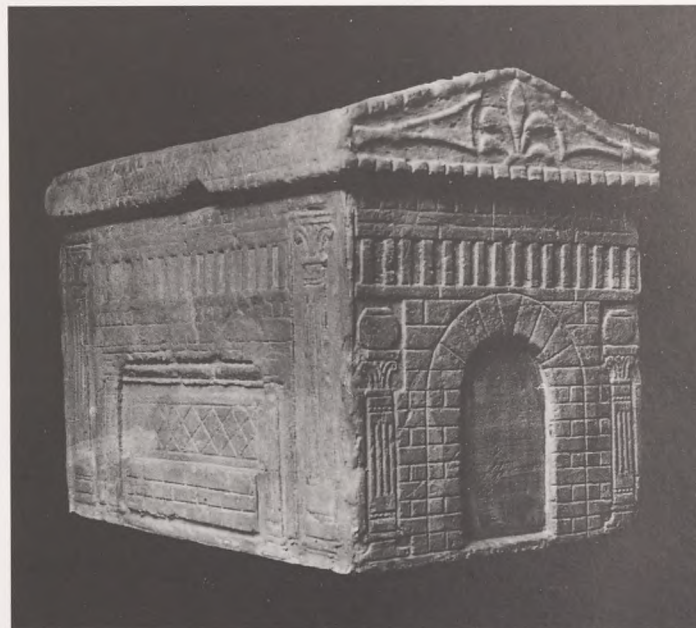
Casa paralelepípeda decorada a tres lados con techo de doble vertiente.

En la larga tradición de cinerarios que reproducen la forma de una casa, la urnilla, trabajada en bajo relieve, representa simbólicamente el modelo de una casa señorial.

En los lados cortos, en una pared bocelada, delimitada por tres pilas-tras acanaladas con capiteles de tipo eólico, coronado cada uno por una vasija globular, se abre un amplio arco con dovelas perfectamente evidenciadas.

Por arriba discurre una “galería” con pilastras lisas; el techo es de doble vertiente con un pequeño frontón decorado en el centro con una palmeta. En el único lado largo decorado (el otro, completamente liso, no debía ofrecerse a la vista), dos pilastras más con capiteles de tipo eólico delimitan una pared bocelada en la que se abre un “espacio porticado” delimitado por otras dos pilastras, que también están dotadas con capiteles eólicos. Por arriba continúa la galería, con celosía.

Entre los ejemplares más citados en las discusiones sobre la estructura de la casa etrusca, la maqueta de Florencia proporciona valiosas sugerencias sobre la existencia de una edificación privada de carácter monumental, de formas complejas y refinadas, más bien desconocida entre los hallazgos sobre el terreno, dado que los alzados se han perdido irremediablemente.



G.Q. GIGLIOLI, *L'arte etrusca*, Milán 1935. tabla CCCXXXVI, 2.

R.A. STACCIOLI, “L'urna etrusca ‘a palazzetto’ del Museo Archeologico di Firenze”, *Arch. Cl.*, 19, 1967, pp. 293-305, tablas LXXXVIII-XC.

M. CRISTOFANI, *Città e Campagna nell'Etruria Settentrionale*, Arezzo-Novara 1976, p. 142, núm. 190.

- A. BOËTHIUS, *Etruscan and early Roman Architecture*, Harmondsworth, 1978, p. 86.
- M. CRISTOFANI (ed), *Civiltà degli etruschi*, Milán 1985, p. 157, núm. 6.29.
- L. PERNIER, *Not. Sc.*, 1907, p. 330, fig. 56.
- O. MONTELIUS, *La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux*, Estocolmo 1912, tabla XXV, 15 a-b.
- F. V. BEHN, *Hausurnen*, Berlín 1924, p. 80, tabla 37 b.
- D. RANDALL-MAC IVER, *Villanovans and early Etruscans*, Oxford 1924, p. 44, fig. 9.
- W.R. BRYAN, *Italic Hut Urns and Hut Urn Cemeteries*, Roma 1925, p. 187, 48.
- J. SUNDWALL, *Die italischen Hüttenurnen*, Åbo 1925, pp. 24-25.
- P. DUCATI, *Storia dell'arte etrusca*, vol. II, Florencia 1927, tabla 5, fig. 19 a-b.
- N. ÅBERG, *Bronzezeitliche und Früheisenzeitliche Chronologie, I, Italien*, Estocolmo 1930, p. 49, fig. 135.
- H. MÜLLER KARPE, *Beiträge zur Chronologie der Urnenfeldzeit nördlich und südlich der Alpen*, Berlín 1959 a, pp. 53-54, fig. 46, 10.
- H. HENCKEN, *Tarquinius. Villanovans and early Etruscans, I*, Cambridge (Mass.) 1968, p. 38, figs. 26, b, b', p. 31, fig. 19.
- R. BIANCHI BANDINELLI y M. TORELLI, *Etruria e Roma*, Turín 1976, núm. 10.
- A. GUIDI, *Studi sulla decorazione metopale nella ceramica villanoviana*, Florencia 1980, p. 19, tipo B, 7f, tabla 41, 7; p. 26, tipo B, 20b; p. 29, tipo B, 22b2, tablas 40, 8 y 41, 8; p. 32, tipo B, 23bl, tabla 41, 6; p. 33, tipo B, 23b2.
- M. CRISTOFANI (ed), *Civiltà degli Etruschi*, Milán 1985, cat. 2.4.1.
- G. BARTOLONI, F. BURANELLI, V. D'ATRI y A. DE SANCTIS, *Le urne a capanna rinvenute in Italia*, Roma 1987, p. 57, núm. 75, fig. 39, tabla XX.

MAQUETA DE CASA

Primera edad de hierro (segunda mitad del siglo IX a.C.):

Empaste. Modelado a mano y alisado con escoda.

Altura: 16 cm; anchura: 15,5 cm; profundidad: 13 cm.

Museo Archeologico Provinciale, Salerno (Italia), núm. inv. S.C./14635. Sala Consilina (SA), necrópolis en la localidad de San Antonio, tumba núm. 63, excavada el 10 de septiembre de 1959.

71

Matilde Romito

El techo ha sido parcialmente completado; se ha rehecho un pajarito. Maqueta de casa con techo de doble vertiente. En cada extremo del *columen* presenta un par de volutas y una figurita plástica de pájaro, motivos asociados por Kilian al ambiente egeo. En uno de los lados cortos hay una obertura rectangular en forma de entrada; en uno de los lados largos, una pequeña obertura representa una ventana. En los espacios frontales y la base de los lados largos es más evidente la decoración pintada en blanco con representación de motivos geométricos, con triángulos y zig-zag.



K. KILIAN, "Beitrag zur Chronologie der Nekropole Sala Consilina. Die Teilnekropole S. Antonio - S. Nicola", *Apollo. Bolletino dei Musei Provinciali del Salernitano*, II, 1962, pp. 82-87, tabla 2.11.

B. D'AGOSTINO, "La civiltà del ferro nell'Italia Meridionale e nella Sicilia", en *Popoli e Civiltà dell'Italia Antica*, II, Roma 1974, p. 23, tabla 10.

A. BOËTHIUS, "The Early Iron Age", *Etruscan and Early Roman Architecture*, Yale University Press, New Haven (EEUU) y Londres 1978, p. 25, tabla 14.

MAQUETA VOTIVA DE EDIFICIO

Siglos III-II a.C.

Terracota.

11,5 x 8,5 cm (base) x 7,5 cm (base).

Musei Capitolini. Antiquarium Comunale, Roma, 2688.

Esquilino: ofrenda votiva del templo de Minerva Médica (1888).

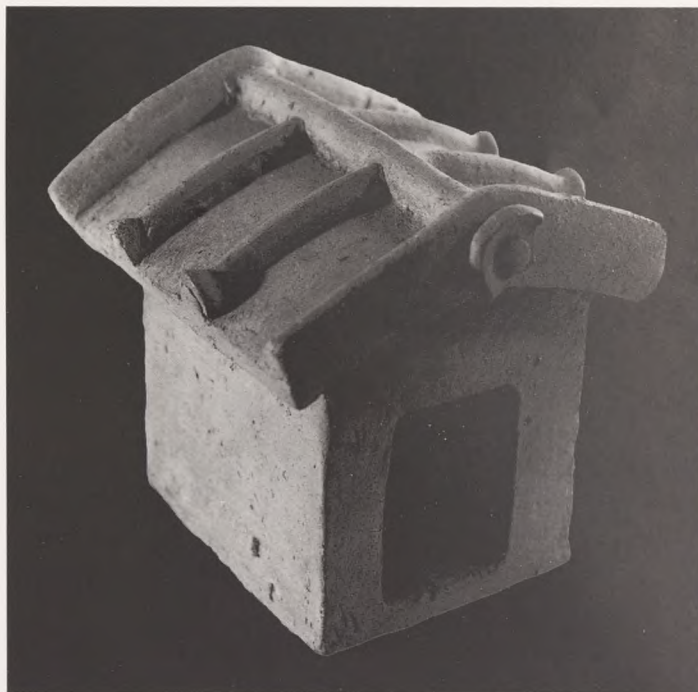
72

Laurea Ferrea

Maqueta a escala reducida de edificio de planta rectangular de techo con doble vertiente que sobresale respecto a la línea de las paredes; en uno de los lados cortos hay una obertura que desemboca en el único ambiente, privado de toda caracterización interna.

La representación de los elementos del techo está realizada de forma más bien esquemática. Las hileras de tejas que se alinean en la cúspide y en sus dos vertientes, así como las tejas de caballete, están plasmadas de manera continuada, sin indicación de elementos singulares; en las antefijas, constituidas por un semicírculo bordeado por un filete, podemos reconocer probablemente el tipo con testa circundada por una aureola. Las vertientes de los lados cortos presentan en el centro un elemento decorativo central aplicado, constituido por un disco grueso en relieve con botón central, coincidiendo con la testera de la viga caballete (*columen*).

La unicidad de este exvoto entre el centenar de objetos votivos de terracota del depósito votivo del templo de Minerva Médica en el Esquilino, que figuran mayoritariamente partes del cuerpo humano y estatuillas, confirma la relativa rareza de este tipo de ofrendas en el terreno de los depósitos votivos de la época republicana descubiertos en Etruria, el Lacio y la Campania.



No es fácil establecer si se trata de la reproducción de un edificio privado o con carácter sagrado y determinar así el valor simbólico de la ofrenda.

C.L. VISCONTI, *Bulletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 1888, p. 125.

A. ANDRÉN, *Architectural terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund 1940, p. XXXIV, núm. 48.

R.A. STACCIOLI, *Modelli di edifici etrusco-italici. I modelli votivi*, Florencia 1968, p. 38, núm. 29, tabla XXXII-XXXIII.

L. GATTI LO GUZZO, *Il deposito votivo dall'Esquilino detto di Minerva Medica*, Florencia 1978, p. 145, núm. 2, tabla LVII.

MAQUETA DE TEMPLO

Campaniana (siglos IV-III a.C.).

Arcilla de color beis claro con motivos ornamentales negros y una capa de un color uniforme.

Altura: 12,3 cm; anchura: 10 cm; profundidad: 13,5 cm.

Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, núm. inv. TC 7197.

De Curti (adquirido en 1876).

Los tres ángulos del frontón anterior y uno del frontón posterior han perdido la punta; el resto se conserva intacto.

73

Volker Kästner

Las urnas de arcilla y bronce eran desconocidas en el sur y el centro de Italia (Etruria, Lacio) ya en la edad del hierro. A partir de la alta edad antigua, aparecen en los templos itálicos maquetas de casas y templos hechas de arcilla como ofrendas votivas. En estas maquetas se reflejan de forma muy fiel los tejados de las construcciones de la época.



La maqueta de Berlín fue hallada, probablemente, en excavaciones realizadas en el área del antiguo templo de una diosa itálica en Curti, cerca de la antigua Capua. Es probable que represente un pequeño templo. Sobre una forma de arcilla de 1,4 cm de grosor, aproximadamente, se levanta una construcción rectangular abierta al frontispicio y con tejado. El friso de las paredes laterales se refleja en la fachada con unos resaltes escalonados; los frontones, de gran simplicidad, muestran cornisas acrotéricas. En Etruria y el Lacio, especialmente, se han hallado maquetas similares.

Y. KRIELEIT, *Die Welt der Etrusker*, 242, núm. C.2.43, Berlín 1988.

R. A. STACCIOLI, *Modelli di edifici etrusco-italici. I modelli votivi*, Florencia 1968.

MAQUETA DE EDIFICIO

Siglos VII-VI a.C.

Terracota; arcilla no depurada rica en inclusiones de color rojizo.

Altura: 10 cm; anchura: 9,5 cm; profundidad: 12 cm.

Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, núm. inv. 11610.

Satricum, del depósito más antiguo del santuario de la Mater Matuta.

Entera, excepto pequeños huecos.

74

Francesca Boitani

La maqueta reproduce un edificio de planta rectangular con un único ambiente, ligeramente hinchado en los lados largos y completamente abierto en el frontis. El techo es de doble vertiente con ligera pendiente y saledizos en los lados largos y en el posterior, con indicaciones en relieve de las tejas en la cresta (una hilera) y en cada vertiente (tres hileras), donde las tejas canaleras en dos órdenes están representadas con líneas incisas.

Es una maqueta de edificio donde las formas de la cabaña, destacadas por el ensanchamiento de los lados largos, son evidentes, aunque en la estructura del techo se utiliza el revestimiento cerámico de tejas canaleras y cobijas.

Puede fecharse gracias a la cronología del contexto del hallazgo.

F. BARNABEI, "Conca. Nuove scoperte nell'area dell'antico tempio presso le Ferriere", en *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1986, p. 100.

A. DELLA SETA, *Museo di Villa Giulia*, Roma 1918, p. 299.

A. ANDREN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund-Leipzig 1940, núm. 29, lám. XXX.

R.A. STACCIOLI, *Modelli di edifici etrusco-italici. I modelli votivi*, Florencia 1968, núm. 36, p. 45, tablas XLI, 2 y XLIII.



MAQUETA DE EDIFICIO

Siglo VI a.C.

Terracota; arcilla no depurada rica en inclusiones de color rojizo.

Altura: 17 cm; anchura: 26,5 cm; profundidad: 21 cm.

Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, núm. inv. 12641.

Velletri, loc. Colle Ottone.

Entera, huecos en la base y numerosas grietas.

75

Francesca Boitani

Maqueta de edificio de planta rectangular más extenso en anchura que en profundidad, con techo de doble vertiente y gran abertura frontal. El interior está ocupado, en la mitad posterior y a una altura reducida respecto a la total, por dos pequeñas habitaciones adyacentes con anchas puertas y cielo raso llano y ligeramente saliente en el frontis con una cornisa.

La estructura del techo está bien representada en los detalles, según las prescripciones de Vitrubio, muy voladiza en todos los lados: están indicadas en relieve tanto la viga cumbreira (*kalypter egemon*) como las dos vigas longitudinales laterales (*mutulí*) y las dos medianas, cada una con su respectivo frontón en la fachada y en el lado del fondo. El frontón es de tipo abierto, con cornisas oblicuas de pequeña faja lisa, originalmente completado con una cornisa horizontal o "arquitrahe", de la que sólo son visibles las trazas, aplicada sobre la ancha abertura de acceso.

La maqueta, con la singular subdivisión interna, se asocia con la planta de hábitat doméstico de época arcaica, como por ejemplo la de una de las casas puestas al descubierto por las excavaciones suecas en el centro etrusco de Acquarossa, Ferento, cerca de Viterbo, formada por dos estancias adyacentes y precedidas por un vestíbulo. Por otro lado, el frontón tan elaborado y la gran abertura en fachada parecerían adaptarse mejor a un edificio sagrado del tipo de celda única o doble y *prónaos* sin columnas, cerrado por las paredes laterales de la celda prolongadas hasta el frontis del edificio. La cuestión de si la maqueta reproduce una casa o un templo, debatida ya en el pasado, debe considerar actualmente que los testimonios de la arquitectura "real" de época arcaica tienden a documentar la sustancial coincidencia originaria de los dos tipos arquitectónicos, relacionada con factores ideológicos propios de las comunidades más antiguas.



Está fechada gracias a las características técnicas.

A. DELLA SETA, *Museo di Villa Giulia*, Roma 1918, p. 213.

A. ANDREN, "Origini e formazione dell'Architettura templare etrusco-italica", en *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXXII, 1959-1960, p. 32, fig. 9.

R.A. STACCIOLI, *Modelli di edifici etrusco-italici. I modelli votivi*, Florencia 1968, núm. 32, p. 42, tablas XXXVIII-XXXIX.

G. COLONNA (ed.), *Santuari d'Etruria*, catálogo de exposición (Arezzo 1985), Milán 1985, p. 58, núm. 2.3.

MAQUETA DE TEMPLETE

Segunda mitad del siglo IV a.C.

Arcilla local. Modelada a mano con escoda.

Altura: 27 cm; anchura: 37 cm; profundidad: 40 cm.

Museo Archeologico Provinciale, Salerno (Italia), núm. inv. SA-Fr./0320.

Salerno, localidad de Fratte, depósito de alfarería excavado en 1947. El techo está parcialmente completado.

76

Matilde Romito

Maqueta de templete en forma de cabaña rectangular con techo de doble vertiente cubierto con tejas cobijas y canaleras.

La obertura del acceso es anómala ya que, mientras que la entrada canónica de un templo se encontraba en uno de los lados cortos, aquí está en uno de los lados largos, que por lo general se consideraban secundarios; de hecho, la mayor profundidad no se corresponde con el eje longitudinal del techo, sino con el transversal. Esta entrada, cuya obertura se corresponde con todo un lado largo, está enmarcada entre dos columnas de base circular con fuste ligeramente convergente hacia arriba y coronadas por un capitel del tipo etrusco de Sestieri y del tipo dórico de Greco. Debajo de los dos ángulos resultantes de las vertientes del techo hay unos agujeros casi triangulares. Debajo del techo, en los lados cortos, unos agujeros irregulares hacen pensar en un trabajo aparte de las testeras, insertadas después en su lugar, mientras que el engrosamiento de las cúspides de los frontones sugiere la presencia de un disco acroterial.

A pesar de que los caracteres morfológicos fundamentales están sintetizados y simplificados en una maqueta por el mismo hecho de que se trata de una reproducción en formato reducido, se respetan, a pesar de su estilización, los elementos caracterizadores de un edificio; por lo tanto, la entrada anómala de este templete, que guarda un estrecho paralelismo con los ejemplares hallados en Minturno cerca del santuario de la diosa Marica, ha hecho pensar en la existencia real de un edificio de culto con este tipo de obertura. Refuerza esta interpretación la presencia, en el mismo contexto del hallazgo, de un fragmento de frontón de otra maqueta cerámica de templete, decorado con testeras en relieve —dos de Atenea y otra de Sileno— que reproducen antefijas halladas en realidad en Fratte.



C.P. SESTIERI, "Scoperte archeologiche in provincia di Salerno. II. Modellino di tempio fittile da Fratte di Salerno", *Bollettino d'Arte*, XXXIV, 1948, pp. 335-338.

—, "Salerno. Scoperte archeologiche in località Fratte", *Notizie degli scavi di antichità*, 1952, pp. 105-107.

R.A. STACCIOLI, *Modelli di edifici etrusco-italici. I modelli votivi*, Florencia 1968, p. 63, núm. 57.

G. GRECO, "Modelli fittili di edifici", en AAVV., G. GRECO y Angela PONTRANDOLFO (edición a cargo de), *Fratte. Un insediamento etrusco-campano*, Módena 1990, p. 98, fig. 144.

MAQUETA DE EDIFICIO EN FORMA DE TEMPLO

Entre los siglos IV y II a.C.

Terracota; arcilla poco depurada de color avellana claro.

Altura: 28 cm; anchura: 32 cm; profundidad: 45 cm.

Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, núm. inv. 11613.

Satricum, del depósito más antiguo del santuario de la Mater Matuta.

Recompuesta de muchos fragmentos, con amplias compleciones de yeso en la base, en la parte anterior del techo y en las paredes.

77

Francesca Boitani

La maqueta reproduce un templo, de tipo prístilo, de planta rectangular alargada sobre una base ancha y baja. Está constituida por un ambiente (celda) casi cuadrado con una gran puerta entre dos pilastras y un pórtico abierto de bastante longitud, casi como la celda, con dos columnas en el frontis, en línea con las pilastras.

Hay que destacar: la forma muy simple del techo, privado de todo elemento horizontal de sostén en la parte anterior del pórtico; el acoplamiento de las columnas directamente al plano interno de las vertientes sin ningún elemento de unión (véase la parte conservada de la vertiente derecha); la base de las columnas (sólo queda una) con per-



fil muy acentuado de concha, apoyada sobre un bajo listel circular; finalmente, la forma de las tejas en las vertientes, de sección triangular.

La fecha de la maqueta se obtiene del contexto de procedencia, a pesar de que la gran simplicidad estructural del edificio podría hacer pensar en una fecha más antigua.

R. MENGARELLI, "Gli scavi di Satricum (Ferriere di Conca)", en *Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche. Roma 1903*, V (sección IV: Arqueología), Roma 1904, p. 271.

A. DELLA SETA, *Museo di Villa Giulia*, Roma 1918, p. 300.

G.Q. GIGLIOLI, *L'arte etrusca*, Milán 1935, p. 31, tabla CLXI.

A. ANDREN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund-Leipzig 1940, núm. 41, lám. XXXIII.

R.A. STACCIOLI, *Modelli di edifici etrusco-italici. I modelli votivi*, Florencia 1968, núm. 38, p. 47, tabla XLV.

MAQUETA DE TEMPLETE

Edad tardohelenística (siglos II-I a.C.).

Terracota; arcilla bien depurada de color rosa.

Altura: 22 cm; anchura: 18,5 cm; profundidad: 32,6 cm.

Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, núm. inv. 59757.

Depósito votivo de un santuario cerca de la puerta norte de la ciudad de Vulci.

Recompuesta de muchos fragmentos con pequeñas compleciones de yeso.

78

Francesca Boitani

La maqueta representa un tipo de templo más bien evolucionado que recuerda uno pseudoperíptero. El edificio, de planta rectangular, está constituido por una *pronaos* con dos columnas angulares en la fachada, cerrada lateralmente por muros como continuación de las paredes de la celda, y por una celda con amplia abertura delante con dos pilares unidos por un "arquitraque" y con una hilera de semicolumnas adosadas externamente a las paredes. En el interior de la celda, en el lado del fondo, hay un *podio*, trabajado aparte, con un plano ligeramente saliente.

Es de gran interés la decoración arquitectónica, representada con esmero en numerosas particularidades: las columnas, sobre alto plinto de



dos escalones, son acanaladas y están adornadas con capiteles que aluden al orden corintio (con un bulbo central entre dos hojas que acaban en un rizo) y están coronados por un ábaco; las cornisas y el arquitrabe están formados por una serie de pequeñas *mensole* comprendidas entre una hilera de dentículos abajo y una doble moldura voladiza arriba; en los acroterios angulares figuran grandes palmetas; el techo de doble vertiente, realizado aparte de una sola pieza, lleva las indicaciones en relieve de cuatro órdenes de tejas canaleras y de ocho hileras de tejas cobijas acabadas en antefijas en palmeta.

En el frontón anterior, el tímpano está decorado en relieve y presenta una pareja de figuras medio agachadas y contrapuestas: a la izquierda, una masculina de cara, apoyada quizá en un animal; a la derecha, una femenina, de espaldas, con una pátera en la mano izquierda. La representación es muy parecida a la de algunos pequeños frontones de *nenfro* (roca volcánica muy difundida en el Lacio en la antigüedad) pertenecientes a edículos funerarios de la época helenística hallados en la misma Vulci; dicha representación hay que asociarla a la esfera dionisiaca: en las dos figuras reconocemos la pareja divina, correspondiente a la romana de Líber y Líbera, tal como está representada en el frontón del pequeño templo suburbano, más o menos contemporáneo, de Pompeya.

La maqueta está fechada en la edad tardo-helenística, como parece indicar también el motivo del arquitrabe con ménsulas, que en Roma no aparece antes de finales del siglo II a.C.

R. BARTOCCINI, "Scoperte recenti negli scavi di Vulci", *Studi Romani*, 6, 1958, pp. 126 y ss., tabla XXIV,2.

S. PAGLIERI, "Una stipe votiva vulcente", *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, n.s., IX, 1960, p. 92, fig. 38.

R.A. STACCIOLI, *Modelli di edifici etrusco-italici. I modelli votivi*, Florencia 1968, núm. 15, pp. 24-26, tablas XII-XV.

W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, II, Leipzig 1969, núm. 2535.

G. PROIETTI (ed.), *Il museo nazionale etrusco di Villa Giulia*, Roma 1968, p. 68, núm. 74-75.

G. COLONNA (ed.), *Santuari d'Etruria*, catálogo de exposición (Arezzo 1985), Milán 1985, p. 27, núm. 1.1.

MAQUETA DE TEMPLO

Época tardo-republicana.

Mármol y rastros de bronce en las bases de las columnas.

Altura: 6 cm; anchura: 67 cm; profundidad: 37 cm.

Soprintendenza Archeologica, Museo d'Ostia Antica, núm. inv. 189. Excavaciones de Ostia Antiga, cerca de la sede de los Augustales (Región V, Isla VII).

79

Patrizio Pensabene

Maqueta de templo tetrástilo pseudoperíptero con escalera y siete escalones y bases de catorce columnas. El templo tiene la celda con el piso alzado y un profundo *prónaos*; éste último representa una cavidad de forma rectangular cortado con esmero en el extremo izquierdo. Quizá se trate de una ofrenda votiva.

R. CALZA, "Squarciapino Floriani M.", en *Museo Ostiense*, Roma 1962, p. 18.

(Véase el artículo de este autor en el presente volumen).



Comentario de los núms. cat. 80 y 86.

Chaker Ghadban

(con la colaboración de Zuzi Hekiman)

Generalmente se admite que los arquitectos griegos y romanos elaboraban sus propios proyectos en forma de dibujos (y maquetas), un poco como los arquitectos actuales. Pero esto es bastante difícil de demostrar materialmente, ya que los soportes (papiros, pergaminos, cera o madera) han desaparecido sin dejar rastro. Los dibujos en color sobre piedra —que existían— también han desaparecido. Afortunadamente para nosotros han escapado a la usura del tiempo y han llegado hasta nosotros, planos de arquitectura dibujados con punzón sobre piedra, así como algunas maquetas raras de piedra o de terracota (véase los núms. cat. 80 y 86).

En estos dos terrenos (dibujos de arquitectura y maquetas), los monumentos romanos del Líbano han conservado una documentación rica y variada que nos da información sobre las diferentes etapas del trabajo de los arquitectos en la Antigüedad. Centenares de marcas descubiertas en las canteras de el-Beqaa, o en columnas, arquivoltas y bloques de todos los tamaños en Baalbek, Niha y otros lugares, aportan información sobre las etapas del trabajo, desde la cantera hasta la colocación de los bloques en los monumentos. Pero lo más notable es que los monumentos del Líbano han conservado planos a escala grabados sobre piedra. Así, un plano de tamaño natural está trazado en la pared de la *cella* del elegante templo jónico de Bziza, cercano a Trípoli, y representa la mitad derecha del frontón. En la cara superior de uno de los bloques titánicos del trilito del templo de Júpiter Heliopolitano de Baalbek, hay grabado un plano de tamaño natural que representa la mitad derecha del frontón del gran templo. Otro dibujo, de la mitad del tamaño natural, grabado en el brocal del estanque sur del gran patio situado frente al templo de Júpiter Heliopolitano, representa el coronamiento troncocónico de las fuentes que se elevaban en medio de los estanques de este patio. Cerca del pequeño altar situado en el mismo patio, está grabado sobre el pavimento romano un plano de bóvedas que sin duda representa las bóvedas de los criptopórticos. Otro plano, mucho más espectacular y muy bien conservado, grabado en la pared de una sala situada en el lado norte de la acrópolis de Baalbek, representa a escala reducida la cuarta parte del patio hexagonal. Puede observarse que, sobre este plano todavía inédito, el arquitecto había previsto pilastras en las exedras rectangulares, que fueron abandonadas en el momento de la ejecución definitiva del proyecto.

Al margen de estos planos que demuestran que el dibujo arquitectónico era de uso corriente, los monumentos romanos del Líbano nos han proporcionado notables maquetas de piedra. El Museo de Beirut se congratula de presentar al mundo erudito dos ejemplares de estas maquetas: la del *aditum* del gran templo de Niha y la del teatro de Baalbek Heliópolis.

MAQUETA DEL ADITUM DEL TEMPLO A DE NIHA

Siglo II d.C.

Piedra calcaria.

Altura: 22,5 cm; anchura: 61 cm; profundidad: 64 cm.

Museo de Beirut.

Hallada en las ruinas de un pequeño y pobre edificio, sin duda un anexo de servicio, abandonado después de la construcción del templo y situado al pie de la escalinata que conduce al gran templo de Niha (templo A de Krencker).

80

Chaker Ghadban

(con la colaboración de Zuzi Hekiman)

Representa el *aditum* del templo —la parte elevada y sagrada de los templos siriolibaneses— que acogía el ídolo. Como en otros templos libaneses, sobre todo el llamado templo de Baco en Baalbek, tramos de escalera conducían a la plataforma superior del *aditum* de Niha, donde se acogía la estatua del culto bajo un edículo.



Aquí, la parte inferior de la escalera, partida en tres por barras verticales, tiene doce peldaños y conduce a un rellano. Tras él, el tramo superior se modifica: la parte izquierda de la escalera de doce peldaños conduce a la plataforma superior, mientras que a la derecha, la escalera cede sitio a la puerta que conduce a la cripta situada bajo el *aditum*. La parte del medio tiene, después de los primeros ocho peldaños, peldaños sucesivos de profundidad variable. En el último peldaño, una especie de banqueta no adosada ocupa toda la anchura de la nave media.

Detrás, la maqueta está vacía y presenta en la parte inferior tres pasadizos que no corresponden a la cripta abovedada que sostiene la plataforma superior del *aditum*, en el templo de Niha. Puede pensarse, pues, en una preocupación por aligerar la pieza, asegurando un manejo más cómodo o permitiendo fijarla en una pared a altura humana.

Algo sorprendente, quizás única en su género, la maqueta del *aditum* de Niha se identifica como tal por una inscripción grabada con punzón en el ángulo izquierdo de la plataforma superior: *prokéntema ady [tou]*, “plan” o “proyecto” del *aditum*. Esta inscripción es legible para quien se encuentra frente a la maqueta. En los peldaños de la escalera del medio hay siete grafitos más legibles para quien se encuentra detrás de la maqueta: cada vez encontramos *poda(s)* = “pie”, seguido de una cifra que va de 1 a 7. Sólo en una ocasión tenemos ΠΓΔ y otra, ΠΟΔ. Sin embargo, hay un peldaño que lleva la cifra Α=1, y se observará sin dificultad que las demás cifras indicadas no constituyen un múltiplo de este valor. Debemos concluir que las cifras indicadas son probablemente correcciones o modificaciones aportadas al proyecto. Es también el sentido de otros signos como $\lrcorner$ y $\perp$ y quizás otros, cuya significación se nos escapa, aunque no al arquitecto o a su maestro de obras, que los marcaron. Efectivamente, como puede constatar en Niha, el complicado sistema de peldaños se simplificó mucho en el momento de la ejecución del proyecto, y la banqueta transversal elevada fue sustituida por una banqueta baja que ocupa lo esencial de la plataforma superior.

Además de los grafitos mencionados más arriba, destacaremos particularmente uno que representa, en plano, un edículo con columnitas de forma octogonal. Está formado por pequeños círculos unidos entre sí por trazos sumariamente ejecutados. De hecho, un edículo de este tipo se construyó en el templo de Niha: las semicolumnitas adosadas al muro del fondo de la *cella* debían pertenecerle, así como otras basas y restos de columnitas allí encontradas. Posteriormente, este edículo fue sustituido por el edículo tripartito que es posible ver actualmente en Niha.

La maqueta de Niha, con todos los datos que proporciona, nos habla en un lenguaje claro. Nos remite a los *paradeigmata* mencionados por los textos literarios y epigráficos griegos, y a ciertos pasajes del *De architectura* de Vitrubio, que se sitúa directamente en la tradición helénica a pesar de estar muy atento a los métodos de trabajo de sus contemporáneos. La ejecución de un proyecto implica un proyecto figurado: el esbozo en tres dimensiones, en la medida en que en la Antigüedad se dominaba la perspectiva o la maqueta... Esta primera etapa da una visión global del volumen de la obra, permite al arquitecto representarse por adelantado el proyecto, y al comandatario o al público ver y decidir. Estos últimos, mucho más que los hombres del oficio, necesitaban una representación en tres dimensiones. La segunda etapa, la ejecución, se opera a continuación por medio de una pa-



(Cortesía de Mark Wilson Jones)

noplia de representaciones gráficas a escala en dos dimensiones de planos horizontales o verticales. ¿No hallamos aquí las *species dispositiones* –*idéai* en griego– de Vitrubio, que son la *ichnographia*, la *ortographia* y la *scenographia*, y que son los dibujos a gran escala en dos y tres dimensiones?

Así, la función de una maqueta era doble: una función de presentación del proyecto antes de la ejecución una referencia para el constructor durante la construcción. Es el caso de la maqueta de Niha. Sirvió antes y, sin duda, durante la construcción. Se presentó a los que patrocinaban la empresa del *aditum* (notables y sacerdotes de Niha) y lleva las señales de las discusiones a las que dio lugar el proyecto: se practicaron modificaciones como la exigencia de un edículo poligonal. Ya hemos indicado que el título que identifica el objeto como proyecto es legible para aquel que se encuentra frente a la maqueta. Las modificaciones en pies cifrados son legibles en cambio para aquel que está detrás de la maqueta. Will concluye: “Se reconstruye el cuadro: por una parte la gente de Niha, por la otra el arquitecto, cara a cara, enzarzados en una discusión que definirá el proyecto definitivo”. La maqueta de Niha ilustra también de manera magistral la función dada a estos esbozos, e informa de manera aclaratoria sobre la forma como trabajaban los arquitectos de la época romana en Baalbek, Niha y otros yacimientos romanos del Líbano.

Haroutune KALAVAN, “Notes on assembly marks, drawings and models concerning the roman period monuments in Lebanon”, en *AAAS*, XXI, 1971, p. 273a, lám. LXX, fig. 14.

MAQUETA DE TERRACOTA DE UN SANTUARIO CIRCULAR

Romana (siglos II o I a.C.)

La terracota es de una arcilla rojizo-marronosa, ligeramente micácea, y se realizó con un molde de dos piezas. Hay un gran agujero en la parte posterior de la terracota para facilitar la cocción. Quedan rastros de pintura amarilla en la esfera y el águila (?) que coronan el tejado, el cual, por su parte, conserva también un poco de pintura roja con posibles rastros de blanco grisáceo en la parte inferior del santuario. El entablamiento está un poco dañado, y al águila le falta la parte anterior.

Altura: 9,8 cm; anchura (máx.): 4,6 cm; profundidad: 3,5 cm.

British Museum, Londres, núm. inv. GR 1894.7-18.9 (terracota C210).

Eretria, Eubea, Grecia.

81

Paul Roberts

La maqueta semicircular representa la mitad de un pequeño templo o santuario circular. Sobre la estructura hay una esfera, coronada por otro objeto, tal vez un águila. El tejado, con una superficie formada por escamas encabalgadas, está dividida en cuatro secciones por tres nervaduras verticales, en cuyo extremo final hay tres pequeños salientes que representan acroterios o, quizás, gárgolas. Debajo del tejado hay un entablamiento de tres partes, que comprende la cornisa, el friso y los dinteles, sostenidos por columnas jónicas, de las que sólo se conserva una. A cada lado de la columna, pensada presumiblemente para ver más allá, hay dos puertas con decoración emplafonada y en relieve; encima de cada una de las puertas hay un rosetón de seis pétalos. El santuario está situado sobre un podio de dos escaleras; la más baja está vaciada para dejarle tres patas sencillas.

Hay ciertas incorrecciones interesantes en el modelado de la pieza; el entablamiento está invertido, con los dinteles directamente sobre las columnas, mientras que las escamas del tejado se encabalgan de abajo arriba. El tipo de santuario representado en la maqueta parece inspirado en gran parte en los edificios circulares de culto del periodo helenístico, como el Ptolomeon de Límira o la rotonda de Arsínoe de Samotracia.

H.B. WALTERS, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities*, British Museum, Londres 1903, p. 205.

M. ROSTOVSTEV “Die Hellenistisch-Römische Architekturlandschaft”, *RM* XXVI, 1911, 1-185, p. 135.



MAQUETA DE UN PÓRTICO

Edad tardo-helenística (siglos II-I a.C.).

Terracota; arcilla bien depurada de color rosa.

Altura: 10,5 cm; anchura: 15 cm; profundidad 39,5 cm.

Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, núm. inv. 59756.

Depósito votivo de un santuario cerca de la puerta norte de la ciudad de Vulci.

Recompuesta de muchos fragmentos con diversas compleciones de yeso (una de las columnas es de restauración); le falta el techo.

Francesca Boitani

82

Pórtico de planta rectangular alargada con paredes cerradas en tres lados y abierto al frontis con siete columnas entre dos guardarruedas. Las columnas, acanaladas en la mitad superior, tienen la base cuadrada y el capitel de tipo etrusco con equino y gran ábaco; las pilastras están enriquecidas con una base de dos elementos cuadrados y un capitel con molduras. Un simple arquitrabe con tres listeles progresivamente salientes hacia arriba corre sobre las columnas. El techo, realizado aparte en esta maqueta, debía ser de doble vertiente dada la forma triangular de los lados cortos.

De notable interés como documento único de representación de un pórtico, esta maqueta, hallada en un depósito votivo, reproduce probablemente uno de esos pórticos destinados al cobijo de los peregrinos en los santuarios.

Está fechada en la edad tardo-helenística por el carácter evolucionado de las formas arquitectónicas representadas.



R. BARTOCCINI, "Scoperte recenti negli scavi di Vulci", *Studi Romani*, 6, 1958, pp. 126 y ss., tabla XXIV,2.

S. PAGLIERI, "Una stipe votiva vulcente", *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, n.s., IX, 1960, p. 92, fig. 37.

R.A. STACCIOLI, *Modelli di edifici etrusco-italici. I modelli votivi*, Florencia 1968, núm. 16, p. 26, tabla XVI.

W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, II, Leipzig 1969, núm. 2535.

G. PROIETTI (ed.), *Il museo nazionale etrusco di Villa Giulia*, Roma 1968, p. 66, núm. 72.

MAQUETA DE TORRE

Entre el siglo III a.C. y los primeros decenios del siglo I d.C.

Terracota; arcilla bien depurada, de color claro en la superficie, gris en fractura.

Altura original: 17 cm; 24 cm (después de la restauración); 7 cm (lado).

Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, núm. inv. 59758.

Depósito votivo de un santuario cerca de la puerta norte de la ciudad de Vulci.

Recompuesto de muchos fragmentos con compleciones amplias y con reconstrucciones en la parte inferior.

83

Francesca Boitani

La maqueta reproduce una torre de planta cuadrada, ligeramente estrechada hacia arriba, construida con un paramento de bloques almohadillados, con un puerta arcuada en un lado, pequeñas ventanas abiertas arriba a cada lado y, encima de la cubierta plana, un coronamiento con parapeto formado por elementos rectangulares distanciados.

Se ha avanzado la sugestiva hipótesis de que en el coronamiento debía existir una especie de farolillo, de manera que se pudiera reconocer un faro en la maqueta, quizá el de la colonia romana de Cosa, no lejos de Vulci, lugar donde se halló el objeto.

La pieza es la única maqueta que existe de este tipo de edificio, que parece asociarse más bien a una torre de defensa de la muralla urbana, de la que no faltan testimonios en la arquitectura real de la misma Etruria, por ejemplo en Populonia.

Tiene la misma cronología que el depósito votivo del santuario en el que se encontró.

R. BARTOCCINI, "Scoperte recenti negli scavi di Vulci", *Studi Romani*, 6, 1958, pp. 126 y ss., tabla XXIV, 2.

S. PAGLIERI, "Una stipe votiva vulcente", *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, n.s., IX, 1960, p. 92, fig. 39.

R.A. STACCIOLI, *Modelli di edifici etrusco-italici. I modelli votivi*, Florencia 1968, núm. 18, pp. 27-28, tabla XVII-XVIII.

W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, II, Leipzig 1969, núm. 2535.

P. ZANCANI MONTUORO, "Il faro di Cosa in ex-voto a Vulci?", *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, II, 1979, p. 5 y ss.

M. CRISTOFANI (ed.), *Civiltà degli Etruschi*, catálogo de exposición (Florencia 1985), Milán 1985, p. 158, núm. 6.30.



EDÍCULA. MAQUETA DE LA VIVIENDA DEL PROPIETARIO
("PARS URBANA") DE UNA VILLA RURAL IMPERIAL

Alto imperio (siglos I-III).

Piedra calcárea.

Altura: 16,8 cm; anchura: 12 cm; profundidad: 23 cm.

Musée de la Tour-aux-Puces, Thionville (Francia), núm. inv. 87.7.1.

Fontoy.

84

Laurent Gebus y Thierry Klag

El trazado de la autopista A30 Knutange-Boulangue atraviesa la otra plataforma en la que, gracias a los descubrimientos de superficie, se atestigua la ocupación humana desde el paleolítico medio (c. 80000 a.C.).

La Direction des Antiquités Historiques et Préhistoriques de la Lorena ha realizado, pues, una campaña de prospección que ha dado como resultado la excavación de una colina y el descubrimiento de fundaciones galo-romanas.

Los cimientos descubiertos en el lugar denominado "Moderwiese" forman un conjunto rectangular, con dos series de postes en el inte-

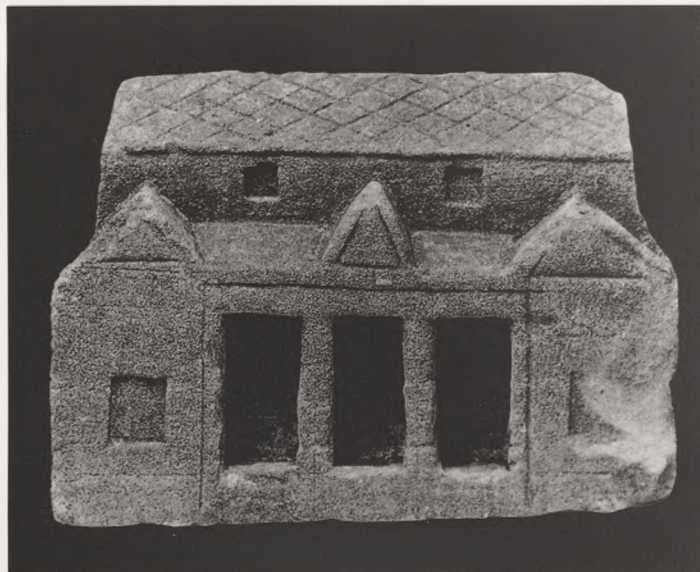
rior, que, como ha demostrado la excavación de Frouard (DAHPL) en 1987, componen el armazón del edificio. Esta estructura se prolonga hacia atrás con una torre en ángulo, y hacia delante con tres contrafuertes de columna actuando como apoyo de un pórtico.

En el transcurso de esta operación se ha efectuado un descubrimiento importante. Se trata de una edícula. Este objeto es una reproducción fiel de la *pars urbana* (parte principal de la vivienda) de una villa rural tradicional en nuestras regiones durante el alto imperio (siglos I a III).

Se han descubierto en el Titelberg tres casas comparables, datadas en el siglo II-III y actualmente depositadas en el Musée du Luxembourg. Es la primera vez que se descubre en la Lorena un ejemplar así.

La proximidad de los yacimientos (el Titelberg está situado a unos diez kilómetros) y un estilo de la arquitectura muy parecido, permiten pensar en una cultura común.

L. GEBUS y T. KLAG, "Découvertes archéologiques sur le tracé de l'autoroute A30", *Les Cahiers Lorrains*, 1988.



TERRACOTA REPRODUCIENDO UN FONDO ESCÉNICO

Siglo II a.C.

Terracota.

Altura: 32,2 cm; anchura: 28 cm; profundidad: 9 cm.

Museo Archeologico Nazionale, Nápoles, Colección Santangelo, núm. inv. 362.

85

Maria Rosaria Borriello

La terracota reproduce un fondo escénico en forma de puerta de acceso a la ciudad: cuatro columnas con capiteles jónicos enmarcan, en la parte inferior, tres puertas representadas únicamente mediante el uso del color; un segundo orden de columnas sostiene un pequeño frontón de tímpano que lleva en el centro un busto femenino y, en los ángulos, un acroterio. La fachada arquitectónica está insertada entre dos torres altas.

Artículo extraído de G. Pugliese Carratelli (ed.), *I Greci in Occidente*, catálogo de la exposición, Milán 1996, p. 713, núm. 234.



MAQUETA DE UN TEATRO PROCEDENTE DE HELIÓPOLIS-BAALBEK

Principios del siglo II d.C.

Piedra calcárea muy dura.

Altura: 61 cm; anchura: 70 cm; profundidad: 121 cm.

Museo de Beirut.

86

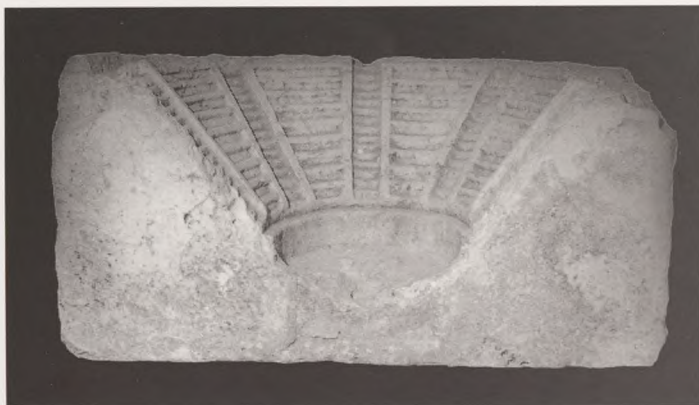
Chaker Ghadban

(con la colaboración de Zuzi Hekiman)

La maqueta representa la cávea (*théatron* en griego) de un teatro de tipo romano, en semicírculo, sin *frons scaenae*, y no se sabe si ésta era objeto de una maqueta adyacente (véase también el comentario general a las piezas de núms. cat. 80 y 86). La orquesta, bastante profunda, forma un semicírculo según las normas romanas del teatro y presenta en la fachada un *tabula* en cruz con una pequeña y amplia protuberancia redonda en el centro. La cávea tiene cinco escalinatas verticales de 14 peldaños para las escaleras laterales, 15 para las siguientes y 16 para la escalera del medio. La plataforma superior semicircular, que corresponde al diazoma de los grandes teatros de por lo menos dos pisos de gradas, se excavó con un canal del que salen cinco valles, cada uno de los cuales da a una de las cinco escaleras. Este canal y los valles, como las concreciones de mortero visibles en la fachada y algunas degradaciones visibles en la plataforma superior, son las marcas de una reutilización del bloque como estanque o parte de un estanque en la época árabe. En la punta de la orquesta, hacia la mitad, se observa todavía el emplazamiento de la fijación de un tubo que debía formar un chorro de agua. No es la única reutilización que ha conocido el bloque: efectivamente, durante la Antigüedad tardía y antes de la conquista árabe, fue utilizado como tapa de un nicho.

Estos avatares tardíos no deben cuestionar la función primera como maqueta del teatro de Baalbek-Heliópolis. Sin embargo, una diferencia notable con las otras maquetas libanesas de este tipo, generalmente talladas en roca calcárea tierna y quebradiza, como la de Niha o la —parcial— del altar situado en medio del gran patio del templo de Júpiter Heliopolitano, es que la maqueta del teatro está tallada sobre una piedra calcárea muy dura de la misma naturaleza cenomaniense que la de los bloques utilizados en la construcción de los templos heliopolitanos.

Se ha encontrado en Heliópolis-Baalbek un odeón o sala del consejo sobre el gran conjunto con columnatas de Boustán el Khan y que interpreto como una de las grandes termas de Heliópolis. Nuestra ma-



queta no puede representar este odeón o sala del consejo. Éste, en efecto, es de dimensiones reducidas, cubierto y, probablemente, de factura tardía.

El teatro propiamente dicho de Baalbek-Heliópolis se encuentra bajo el Hotel Palmyra, un poco al sur de los grandes santuarios. Aunque programada desde hace tiempo, la expropiación del hotel y la excavación aún no han tenido lugar. Todavía no se ve de este teatro más que un pedazo de pared de grandes bloques correspondiente a los *analemma* de los teatros griegos. Nuestra maqueta fue encontrada, presumiblemente, en Boustán el Khan y, por lo tanto, a un centenar de metros frente al Hotel Palmyra, lo que significa que fue encontrada en los alrededores inmediatos del teatro.

Aunque de tipo romano, construido según las normas vitrubianas (Vitrubio, V, 6, 7, 8), el teatro de Baalbek está adosado a la colina de Sheik-Abdallah, al igual que los teatros griegos. Al margen de algunas excepciones —como el teatro de Bosra—, este rasgo es común a todos los teatros de las ciudades de Oriente. Sin lugar a dudas, es por este motivo que la maqueta del teatro de Baalbek no muestra ninguna puerta, ninguna obertura como los *vomitoria*. En cualquier caso, sólo la excavación del teatro de Baalbek nos enseñará en cierta medida si la ejecución del teatro es conforme o no a la maqueta.

El teatro de Baalbek debió construirse durante el siglo II d.C. Conocemos un agonóteta, sacerdote de Júpiter Heliopolitano, Marcus Pompena Potitus Urbanus, donante de un espectáculo de gladiadores, tras la muerte del emperador Adriano. Los grandes concursos capitolinos de Heliópolis tan sólo datan de la época de Caracalla.

La maqueta del teatro de Heliópolis debe datarse aproximadamente a finales del siglo I o principios del II d.C.

Haroutune KALAVAN, "Notes on assembly marks, drawings and models concerning the roman period monuments in Lebanon", en *AAAS*, XXX, 1971, p. 273a, lám. LXX, fig. 14.

VILLA ADRIANA: MAQUETA DE UN ESTADIO

Primera mitad del siglo II d.C.

Mármol.

Altura: 5 cm; anchura: 90 cm; profundidad: 173 cm.

Museo Didattico di Villa Adriana, Tívoli, núm. inv. 4714/A, 4714/B. Villa Adriana, entre el pretorio y las Grandes Termas.

Anna Maria Reggiani

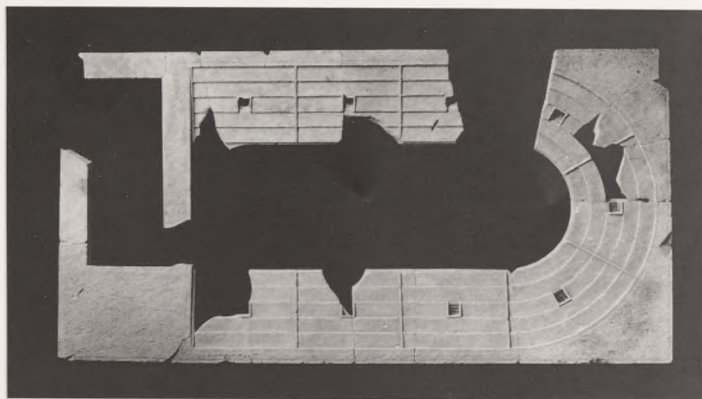
87

En la Villa Adriana, en la zona situada entre el pretorio y las Grandes Termas, se encontró la maqueta de mármol de un estadio. Su excepcional interés se debe a la rareza de los estadios en el mundo occidental romano y, en consecuencia, de sus maquetas: seguramente, fue realizada para proyectar un conjunto arquitectónico por construir, y no como exvoto. Además, es el único estadio que nos ha llegado entero.

En Grecia y el Oriente helénico se conocen una cuarentena de estadios y uno sólo en el mundo occidental, en Roma: el estadio que el emperador Domiciano hizo construir en el Campo de Marte, en correspondencia con la Piazza Navona. Se podría plantear la hipótesis de que el emperador Adriano, cuya inclinación por la cultura helénica es sobradamente conocida, con objeto de dotar a su villa tiburtina de un edificio agonístico, optase por un estadio.

Los estadios griegos tenían forma rectangular, o bien acababan con uno o dos hemiciclos (*sphendónai*).

La maqueta adriana, legible en todas sus partes a pesar de ciertas lagunas menores, es del tipo de dos hemiciclos contrapuestos, una forma próxima al circo romano, con la variante de que las hileras de las graderías estaban en los lados largos y en un único hemiciclo. La du-



plicación del hemicíclo tenía el propósito de incrementar la disponibilidad de las plazas para los espectadores, dado que las graderías se extendían por toda la cuerda del estadio. La zona posterior de la segunda *sphendoné* está ocupada por un espacio rectangular vacío por dentro, presumiblemente de tierra batida, quizás una pequeña palestra. El acceso se encontraba en el lado exterior, en el tramo lagunoso, mientras que no parece que hubiera un paso directo de la supuesta palestra a la auténtica pista.

Nuestro estadio está comprendida en una losa rectangular con las superficies escodadas. Los hemicíclos tienen arco semicircular junto a las graderías, con arco rebajado en el lado opuesto. Las cinco graderías están divididas en nueve cuñas por finos filetes de sección semicircular: tres rectangulares en cada lado largo y tres radiales en el hemicíclo. En el centro de cada sector, en la tercera gradería, se encuentran las oberturas de acceso (*vomitória*) de los espectadores. Mientras que muchos estadios contaban con graderías excavadas, total o parcialmente, en la roca o en terraplenes, la maqueta adriana pertenece al tipo sostenido por una arquitectura externa. Se han omitido dos detalles importantes: las entradas de los atletas y los accesos a nivel del suelo para los espectadores.

La pista de las carreras a pie medía siempre un estadio de largo, es decir, 600 pies, medida sujeta a variaciones, ya que la longitud de los pies oscilaba de un lugar a otro. La pista de la maqueta mide 71 cm de profundidad y 36 cm de ancho, con una relación de borde 1:2.

En la Villa Adriana no hay ningún estadio. El hecho de haber hallado la maqueta de un estadio del que todavía no tenemos constancia

alguna no demuestra que no se hubiera construido, ni tampoco lo contrario.

En la hipótesis de que el estadio hubiera sido completamente construido, quizás debería excluirse su ubicación en la zona en la que se registra la mayor densidad de edificios de carácter recreativo, comprendida entre el teatro griego, la Plaza de Oro y el Canope. Eventualmente, puede buscarse el estadio en la extensísima zona prácticamente plana al oriente del odeón, probablemente dejada en estado natural y en la que Adriano podría haber practicado la caza.

C. CAPRINO, en *Il Lazio Regione di Roma*, Roma 1990, pp. 56-57.

ALTO RELIEVE REPRODUCIENDO UN FONDO ESCÉNICO ("FRONS SCAENAE")

Situado generalmente en la primera época imperial.
Mármol de Luna.

Altura: 30 cm; anchura: 72 cm; profundidad: 18 cm.

Soprintendenza Archeologica di Roma, Museo Nazionale Romano, núm. inv. 520.

Mercado de anticuario.

Livia Giammichele

88

La escena es una de las tres partes principales de las que se compone el teatro clásico: la orquesta, del griego *orkéomai* (bailar), donde originariamente se desarrollaban las danzas y representaciones; la cávea, que era la parte destinada a los espectadores; y la escena propiamente dicha, del griego *skēnē*, que significa "sombra".

En un principio se trataba de una construcción provisional, carente de paredes estables, constituida simplemente por postes de madera con velas o telas extendidas entre ellos, que servían para guardar los vestidos y como lugar de pausa en la que los coreutas, en los intervalos, pudieran guarecerse. Con el desarrollo de la obra teatral y, paralelamente, del teatro en el sentido arquitectónico, la escena asumió un valor decorativo más acentuado: pasa así de ser una pura construcción línea con los valores arquitectónicos y monumentales precisos que requerían las exigencias de ambientación más realista de las representaciones, a convertirse en un edificio con características cada vez más diferenciadas y monumentales, a pesar de conservar cierto carácter de "almacén de vestuario".

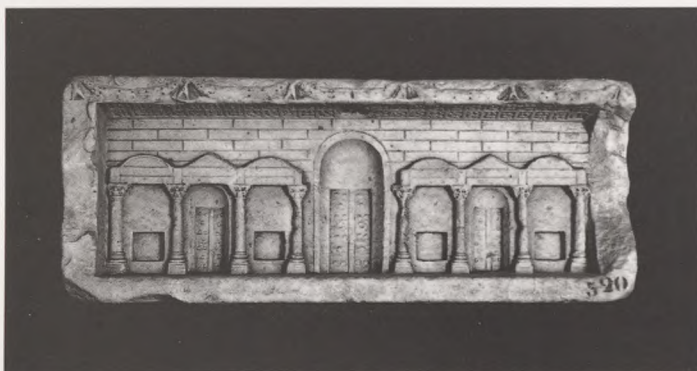
No puede separarse la evolución de la escena, entendida como edificio, de las diversas modalidades de representación, tanto si se trata de tragedias como de comedias o de dramas satíricos, cuyo éxito y decadencia ha condicionado a lo largo del tiempo. Del mismo modo, la complicación de la maquinaria escénica y el enriquecimiento de las representaciones suscitaron la necesidad de un edificio de este género.

En el ámbito romano, la existencia de un edificio escénico está asociada a la construcción del primer teatro estable; de hecho, se puede suponer la existencia de escenas líneas destinadas a la representación de farsas en época anterior.

Gracias a las comedias de Plauto y Terencio sabemos de la existencia de escenas con tres puertas al fondo y un *fanum*. A finales del siglo I a.C., la construcción de tres edificios señala el inicio de los teatros estables en Roma y las maquetas en los que se inspiran tenían ya en el edificio escénico una connotación monumental. La escena se transforma, durante la época romana, en un fondo constituido por una pared dividida en varios planos, decorada con columnas y hornacinas rectangulares y semicirculares alternas, convirtiéndose así en un ornamento ajeno a la obra teatral y separado para siempre de su naturaleza.

El alto relieve reproduce fielmente, aunque en miniatura, algunas de las características de un tipo de *frons scaenae* de teatro, datable cronológicamente entre la época agustiniana y toda la época imperial.

En el centro, encajada en una alta hornacina semicircular, aparece representada la puerta regia; a ambos lados de ésta hay una serie de tres hornacinas, delimitadas por columnas con capiteles corintios, coronadas por tímpanos semicirculares y triangulares, alternativamente.



Las hornacinas coronadas por el frontón triangular ocupan una posición central y alojan las puertas llamadas *hospitalia*. En las demás, se reproducen los encajes cuadrangulares en los que se insertan *pínakes*, cuadros pintados que formaban parte de la ordenación escenográfica.

La pared del fondo presenta, en la parte superior, una caracterización que reclama la obra cuadrada isódoma.

La escena aparece cubierta por un plafón de casetones con rosetas; en el centro, en correspondencia con la puerta regia, la densa trama del artesonado se ve interrumpida por un escudo en el que se ve un águila con las alas desplegadas; el techo está ligeramente inclinado hacia el fondo, para evitar que el agua de la lluvia cayera sobre la orquesta. El borde superior de la pieza está decorado con amorcillos que sostienen guirnaladas.

La maqueta, como se ha podido leer en la descripción, se caracteriza por su notable fidelidad al tema real: todos los elementos presentes en el alto relieve pueden encontrarse en edificios teatrales conocidos. Por ejemplo, el frontispicio con la puerta central en hornacina semicircular y las dos laterales en hornacinas coronadas por pequeños frontones triangulares tiene su paralelo más antiguo en el teatro de Mérida (18 a.C.), mientras que el plafón de casetones con rosetas se encuentra también en el teatro de Aspendos.

Sin embargo, hay que subrayar que se trata de edificios que articulan la escena sobre varios órdenes, mientras que en nuestro ejemplar sólo se representa un plano.

Por lo que se refiere al destino del alto relieve, hay dos hipótesis principales: que se trate de una ofrenda votiva a Dioniso por parte de un actor en agradecimiento a algún éxito profesional o por parte del constructor por haber obtenido la construcción del edificio, o bien que se trate de la maqueta utilizada por el arquitecto para participar en el concurso para la asignación del proyecto. En cuanto a esta última hipótesis, hay que destacar que ninguno de los edificios teatrales conocidos se corresponde con nuestra maqueta.

R. PARIS, Museo Nazionale Romano, I, 2 (catálogo del museo), p. 213, núm. 20, con bibliografía precedente.

R. PARIS, *Persona. La maschera nel teatro antico*, catálogo de la exposición, Roma 1990, p. 54 y ss, núm. 16.

FRAGMENTO DE UNA LOSA CON LA PLANTA DEL TEMPLO
DE CÁSTOR Y PÓLUX EN ROMA

Primera mitad del siglo II d.C.

Mármol de Luna

Altura: 32 cm; anchura: 29,5 cm; grosor: 2 cm.

Soprintendenza Archeologica di Roma, Museo Nazionale Romano,
Roma, núm. inv. 365105.

Roma, Trastevere, Via Anicia, 1983.

89

Livia Giammichele

Tanto los griegos como los romanos abordaban el tema proyectual con instrumentos muy similares a los nuestros. De hecho, según Vitruvio, los medios de representación del proyecto son tres: plano, alzado y dibujo prospectivo. A cada fase le corresponde un uso preciso de los instrumentos (compás, regla, etc.) aunque, sobre todo, cada una de ellas necesita una formulación anterior, que constituye el espíritu del proyecto. La representación nace de hecho de la *cogitatio* y la *inventio*: la *cogitatio* es la proyección del resultado final, a través del estudio y la atención para alcanzar el valor formal perfecto y agradable a los demás, mientras que la *inventio* es la resolución de los problemas constructivos y la propuesta de soluciones inteligentes.

Es fácil imaginar e hipotetizar el uso de maquetas en la antigüedad, como demuestran en el campo arqueológico las continuas referencias a maquetas arquitectónicas en objetos que poseían una función completamente distinta, como por ejemplo urnas cinerarias, maquetas votivas, material menor, lámparas, etc.

Por ello, el testimonio de un plano marmóreo —por tanto, de material no perecedero— posee un valor doble: no solamente como documentación veraz de un edificio presente en ese lugar y esa época, sino también como translación proyectual —el plano— que proviene directamente del pasado.

La losa es un fragmento de un plano marmóreo a escala 1:240, la misma de la *Forma Urbis Marmorea*, en la que se representa el templo de los Dióscuros en el *circo Flaminio* y el área circundante hacia el Tíber.

El templo, fundado a finales del siglo II o principios del I a.C., se caracteriza por un *pronaos* hexástilo que precede la celda dispuesta en el sentido de la profundidad.

Además, hay dos edificios comerciales: el que se encuentra a espaldas del templo, identificado con la inscripción *Corneliae et soc(iorum)*, mientras que de la inscripción que identificaba el segundo sólo quedan algunas letras en tres líneas (...ae/et/...um).

En la parte inferior de la losa se conserva una estructura rectangular de la que se han propuesto distintas lecturas: barracas referidas a los *Navalia*, o más bien la *Statio alvei Tiberis et riparum et cloacarum*.

A lo largo de la calle porticada que delimita los edificios comerciales, aparecen algunos nombres: XCVIII, VI, LIII y LI, que probablemente indiquen la longitud en pies de los trazos rectilíneos de la *ripa* del Tíber, coincidentes con el pórtico y expresando la línea de agua alta del río.

También se han propuesto distintas hipótesis sobre la naturaleza de este plano marmóreo: un plano de barrio para uso de los comerciantes de



la zona, un plano perteneciente al comercio fluvial o la administración del Tíber, o más bien un documento oficial, emanado de la *cura alvei Tiberis et riparum*, probablemente expuesto en la misma *Statio*.

Marisa CONTICELLO DE' SPAGNOLIS, *Il Tempio dei Dioscuri nel Circo Flaminio*, Roma 1984.

PL. TUCCI, "Il tempio dei Castori in circo Flaminio: la lastra di via Anicia", en *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, catálogo de exposición, Roma 1994, pp. 123-128 (incluye otras referencias bibliográficas).

PLANO EN MÁRMOL DE UN SEPULCRO

Siglo I d.C.

Mármol.

Altura: 82 cm; anchura: 50 cm; grosor: 7,5 cm; anchura del marco: 6,8 cm.

Museo Archeologico Nazionale, Perusa (Italia), núm. inv. 486 (inv. Bell., 27).

La losa se encontraba en el siglo XVIII en Florencia, en la colección Gaddi, y pasó después a la colección del Museo Oddi de Perusa. Maffei y Vermigliani la consideraron moderna. La procedencia de Roma fue identificada por Vagenheim (1991, p. 582) en una propiedad de la familia Spinelli, muy cerca de las fortificaciones del Belvedere, construidas por Sangallo entre 1544 y 1547-1548.

Aunque se conservó entera hasta el siglo XVI, sufrió después un pequeño desperfecto: le falta parte de la inscripción del ángulo inferior izquierdo.

La inscripción testamento incisa en el marco arriba y abajo *CLAUDIA. OCTAVIAE. DIVI CLAUDI F(iliae). LIB(erta), PELORIS / ET TI. CLAUDIUS AUG(usti). LIB(ertus). EUTYCHUS. PROC(urator). AUGUSTOR(um). SORORIBUS ET LIB(ertis). LIBERTABUSQ(ue). POSTERISQ(ue). EORUM [FORMA]S AEDIFICI CUSTODIAE ET MONUMENTI RELIQUERUNT* [Claudia Peloris, liberta de Octavia, hija del divino Claudio, y Tiberio Claudio Eutico, liberto de Augusto, administrador de los augustos, dejaron a sus hermanos, a sus libertos y libertas y a sus descendientes los planos del



edificio de vigilancia y del sepulcro] pone de relieve en el centro el proyecto arquitectónico de una tumba familiar. A la izquierda se encuentra el recinto del jardín, de forma rectangular (65 x 70 x 76 pies).

Se representan a escala las subdivisiones de las estancias de una vasta estructura dispuesta en diversos planos, que era anexa a la casa del vigilante.

La losa presenta los agujeros para las grapas de soporte; la superficie de la parte posterior es rugosa.

La losa ya fue objeto de atención en el siglo XVI, como demuestran dos manuscritos (Vat. lat. 6035, f. 108 v., atribuido a Onofrio Panvinio, y Barb. lat. 2141) que llevan la inscripción íntegra, uno, y la losa entera con el plano, el otro. Los dos manuscritos debieron tener como modelo un dibujo ahora perdido de Pirro Ligorio, como se puede deducir de un manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Comunale Ariostea de Ferrara (Ms. Cl. I 217) y muy bien ha precisado Vagenheim. Verosimilmente, la losa parece el proyecto de un monumento funerario realizado por un arquitecto y propuesto a los herederos de los difuntos, quienes, siguiendo los deseos de sus parientes, debieron iniciar las obras de construcción de la tumba después de su muerte e insertado el proyecto en el monumento.

En el célebre pasaje del *Satiricón* de Petronio (71,5 y s), Trimalción discute ampliamente con un empresario (Abina) los detalles constructivos de su recinto funerario.

A.F. GORI, *Inscriptionum antiquarum graecarum et romanarum quae extant in Etruriae uribus pars prima*, Florencia 1727, p. 210, núm. 50, p. 459, núm. 19.

C.S. MAFFEI, *Artis criticae lapidariae quae extant (opus posthumum)*, Luca 1765, p. 254.

G. BATTISTA VERMIGLIOLI, *Antiche iscrizioni perugine*, II, Perugia 1834², pp. 623-624, núm. 5.

CIL, VI, 9015 = 29847 b.

DESSAU, ILS, 8120.

H. JORDAN, *Forma Urbis Romae Regionum XIII*, Roma 1874, p. 11, tabla XXXIV, 1.

C. HULSEN, "Piante icnografiche incise in marmo", *Römische Mitteilungen*, núm. 5, 1890, pp. 46-52, tabla III.

H. VON HESBERG, en *Bauplanung und Bauthorie der Antike*, I, Coll. Berlín, 1983, p. 120.

G. VAGENHEIM, "Pirro Ligorio et la découverte d'un plan ichnographique gravé sur marbre", *MEFRA*, 103, 1991, 2, pp. 575-587.

AAVV, *Princeps Urbium. Cultura e vita sociale dell'Italia romana*, Milán 1991, fig. 356.

H. VON HESBERG, *Monumenta. I sepolcri romani e la loro architettura*, Milán 1992, p. 16, fig. 2.

FORMA VRBIS ROMAE

(Losa 22 c: plano de la zona del Aventino, templos de Diana y de Minerva).

Principios del siglo III d.C.

Mármol.

Altura: 43 cm; anchura: 36 cm; grosor: 58-61 cm.

Musei Capitolini. Antiquarium Comunale, Roma, núm. inv. 519.

Templo de la Paz, detrás de la iglesia de los Santos Cosme y Damiano (1562).

91

Laura Ferrea

El fragmento reproduce la zona central del Aventino, en el que se ubicaban los templos de Diana y de Minerva; la representación del primero, arriba, puede completarse gracias a un dibujo de la Biblioteca Vaticana (Cod. Vat. Lat. 3439 fol. 14r), que también documenta la parte de la losa perdida después de su descubrimiento.

El testimonio proporcionado por la *Forma Urbis* es particularmente valioso, puesto que hasta ahora no nos han llegado restos de ninguno de los dos templos, que por otro lado se evocan en las fuentes históricas.

El templo de Diana, el más antiguo e importante de la colina, se representaba como un edificio octástilo díptero, rodeado por un pórtico con dos órdenes de columnas (este último elemento es el único conservado en el fragmento que nos ha llegado): la inscripción "*Cornificia[nae]*" es un epíteto que hay que remitir a uno perdido ("*aedes o templum*) *Dianae*" y se asocia a la restauración del edificio en la época augustal por obra de *L. Cornificius*.

La inscripción "*Miner bae*" (que también sobreentiende *aedes* o *templum*) remite curiosamente a una forma popular utilizada en la lengua hablada y designa el templo vecino de Minerva, ubicado en las inmediaciones del anterior, como se desprende de los Catálogos Regionarios (que los mencionan aparejados en la Región XIII), así como de la narración de las fuentes sobre la fuga de Gai Grac y sus seguidores a través del Aventino en el 121 a.C. La planta del edificio templario, períptero, se ha conservado completamente en este caso: sobre un podio rectangular, cuyo contorno está marcado por una línea fina, se sitúa la celda del templo, con paredes muy gruesas indicadas por una larga franja vaciada; los puntos que simbolizan las columnas están incisos de

manera más bien desordenada y aproximada; se contabilizan trece en los lados, mientras que el número de columnas en el frontispicio y en el lado posterior no es uniforme (seis y ocho, respectivamente).

Los dos templos están unidos por un largo pasadizo abierto en la pared que rodea el pórtico del templo de rodea el pórtico del templo de Diana: por otro lado, en el fragmento se representan amplias áreas descubiertas y toda una serie de ambientes de interpretación incierta.

G. CARETTONI, A.M. COLINI, L. COZZA y G. GATTI, *La pianta marmorea di Roma antica*, Roma 1960, pp. 79-80, tabla XXIII.

E. RODRÍGUEZ ALMEIDA, *Forma Urbis Marmorea. Aggiornamento generale 1950*, Roma 1981, pp. 27 y 101, tabla XV.

A. CASSATELLA y L. VENDITELLI, "Santuario di Diana sull'Aventino: il problema della localizzazione", en *Roma. Archeologia nel centro*, Lavori e Studi di Archeologia, 6.II, Roma 1985, pp. 442-451.



(Losa 11 e-i: plano de la zona del Viminal).

Principios del siglo III d.C.

Mármol.

Altura: 77 cm; anchura: 72 cm; grosor: 70-73 cm.

Musei Capitolini. Antiquarium Comunale, Roma, núm. inv. 1364.610.

Templo de la Paz, detrás de la iglesia de los Santos Cosme y Damiano (1562).

Este grupo de fragmentos, que reproduce un sector de las pendientes meridionales del Viminal, conserva el margen original de la losa en el ángulo inferior izquierdo.

La larga carretera de trazado rectilíneo visible en la parte superior se ha identificado con el *Vicus Patricius*, la directriz viaria que discurría entre el Viminal y el Cispi y cuyo recorrido pisa la actual Via Urbana: por lo tanto, con este fragmento se ha asociado otro que mostraba la inscripción [*Vicus*] *Patricius*, perdido, documentado por un dibujo de la Biblioteca Vaticana (Cod. Vat. Lat. 3439 fol. 20r).

A lo largo de la calle se alinean edificios de distintas clases: tiendas, viviendas y pórticos con pilastras, en un barrio de carácter decididamente residencial y con planimetría más bien regular. A la derecha aparecen indicadas tres *domus* adosadas de planta casi idéntica, del tipo con atrio y peristilo.

Una gran escalinata descubierta, representada a la izquierda y con una simbología distinta de la utilizada para las escaleras interiores de los edificios (indicadas con un signo en V, con eventuales palitos horizontales, inscrito en el interior de los ambientes), atestigua el desnivel entre la calle y la pendiente de la colina, más elevada.

En la cúspide se representa una extensa área rectangular rodeada por un pórtico con columnas (en doble hilera sobre tres lados y una sola hilera en el cuarto), en cuyo centro hay insertadas tres tiras concéntricas paralelas a la columnata doble interpretada, como en casos análogos, como obra de ajardinamiento. Esta manzana coincide, por dimensiones, posición y características, con una gran terraza con

pórticos y ninfeo central, descubierta en 1878 en la Via Balbo, el llamado Palacio Deci.

No está claro que pueda asociarse con un edificio público o privado; según una hipótesis reciente, podría tratarse del Área Candidi que los Catálogos Regionarios recuerdan sobre el Viminal.



G. CARETTONI, A.M. COLINI, L. COZZA y G. GATTI, *La pianta marmorea di Roma antica*, Roma 1960, p. 548, núm. 543 a-d, tabla LIII, p. 150, núm. 570.

E. RODRÍGUEZ -ALMEIDA, *Forma Urbis Marmorea. Aggiornamento generale 1950*, Roma 1981, pp. 86-87, 89, fig. 21, tabla X.

E. DE CAPRARIIS, "Topografia archeologica dell'area del Palazzo del Viminale", *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, XCIL, 1987-1988, p. 115 y ss.

M. SEDARI, "Contributi allo studio del colle Viminale", *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, XCIL, p. 130 y ss.

F. COARELLI, s.v. "Área Candidi", en *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, I (A.C.), Roma 1993, p. 114.

Siglo II d.C.

Mármol itálico (?) de grano bastante fino, blanco-amarillo, con vetas y manchas amarillas; las superficies presentan una especie de capa grisácea, señal de haber estado expuesta al aire libre. En el lado izquierdo, un encaje mellado, tal vez antiguo, con amplia profusión de óxido de hierro en su interior.

Porción mayor: altura: 1,9-3,5 cm; anchura: 88,5-89 cm; grosor: 69-71,5 cm. Porción menor: altura: 1,9-3,5 cm; anchura: 24-25 cm; grosor: 30,5-31 cm.

Museo Archeologico, Urbino (Italia), colección Fabretti, núm. inv. 41026.

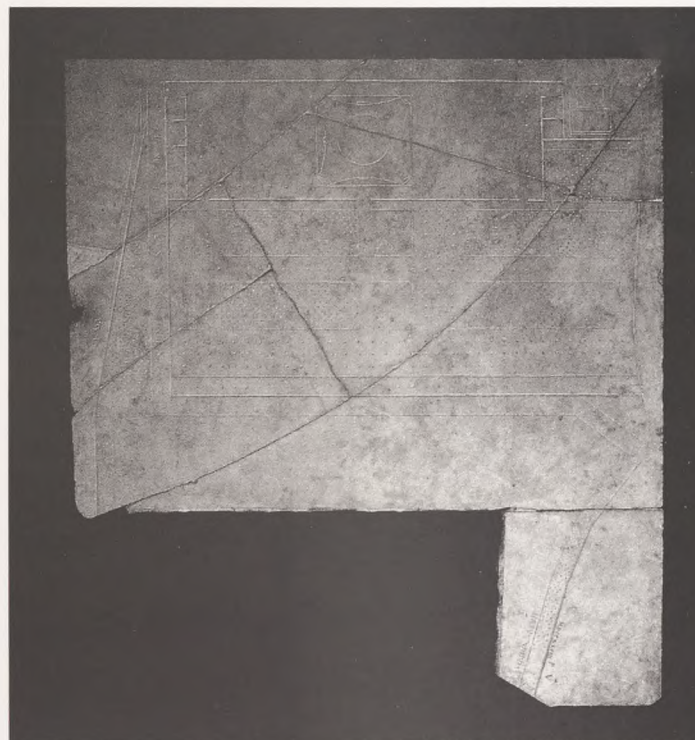
93

Giuliano de Marinis

Roma, cementerio de los Santos Pedro y Marcelino (para ciertos editores, llamado de Santa Elena en la Via Labicana). La *tabula* fue hallada en dos porciones: la más grande, rectangular, recompuesta a partir de siete fragmentos; la más pequeña, cuadrangular, separada por un corte practicado con una sierra, que encaja con la otra en la parte superior izquierda; el único margen original es el derecho de la porción mayor, que también presenta un fino marco inciso; los restantes márgenes son fruto de aserraduras practicadas antiguamente.

En la *tabula* se representa, mediante incisión de distinta profundidad y anchura, aunque por lo general regular y bien marcada, la vista planimétrica, a escala, de un área sepulcral con sus anexos. Se puede reconocer, en primer plano, el monumento funerario, de notables dimensiones, formada por un basamento con paralelepípedo cuadrangular, al que se le superpone un elemento con paredes cóncavas, coronado por un tercer elemento cilíndrico; en el centro de cada uno de los “ábsides” parece poder leerse basamentos rectangulares para estatuas; los ángulos que separan los propios “ábsides” se caracterizan por elementos en ángulo obtuso con vértices superiores, que podrían representar hornacinas menores acabadas con coronamiento.

El recinto funerario se encuentra en el centro de un espacio rectangular que da a la vía pública, cerrado por paredes en los cuatro lados y, en tres de ellos, por una hilera de árboles; en cada uno de los lados cortos hay pequeños edificios, simétricos pero articulados de forma distinta sobre más habitaciones, destinadas verosímelmente a funciones de custodia, servicios y reposición.



Sólo se puede acceder al recinto funerario por una obertura lateral, en el lado inferior izquierdo, que guarda una correspondencia exacta con uno de los pequeños edificios mencionados; ulteriormente, a la izquierda aparece otra estructura, más grande pero de dimensiones aún modestas, comprendida en el recinto mayor del conjunto pero fuera del funerario, abierta directamente a la vía pública que, por su planta, podría identificarse como una capilla o, en todo caso, como un área cultual.

Desde el recinto funerario se accede, mediante tres oberturas (una central y dos laterales, simétricas), a un jardín posterior, articulado en bancos rectangulares y cuadrangulares dispuestos no del todo simétricamente, e hileras de árboles; dos de estas hileras, que aparecen separadas de las demás por una raya a lo largo de todo el *hortus*, tal vez indican una franja elevada o un cultivo diferente (*chypamplelos*?); se accede a él por dos oberturas, una lateral y otra superior, en el lado izquierdo; junto a estas entradas, parece haber una minúscula habitación.

El área, como indican las propias inscripciones, está delimitada por *viae publicae* y *privatae* (cuyas medidas relativas aparecen escritas en pasos, y gracias a las cuales podemos reconstruir la escala de representación). mientras que en el área contigua aparecen unos cañizares *harundineta* y un canal (*fossa*); una franja de terreno, en la parte superior izquierda, parece subdividida en pequeños lotes, indicados tal vez por pies de columna.

La *tabula* se ha datado sobre la base de las características epigráficas, así como también del tipo de monumento representado.

Al parecer, la *tabula* fue hallada en una reutilización tumbal, en dos porciones separadas, en el cementerio cristiano de Santa Elena, en la Via Labicana, y por tanto no disponemos de referencias sobre su procedencia originaria.

Lo que se conserva hoy en día constituye únicamente una parte de la *tabula* originaria completa, que debía incluir y representar toda la situación “catastral” también de los terrenos contiguos al área sepulcral; las representaciones de este tipo, destinadas de hecho a ser fijadas en el mismo lugar al que se referían, servían en primer lugar para atestiguar la situación jurídica de las propiedades, constituyendo además una especie de ilustración del “proyecto” urbanístico-arquitectónico de la zona, un aviso contra eventuales usurpaciones de derechos, ocupaciones abusivas y usos impropios (por lo que sabemos a partir de las fuentes literarias, bastante frecuentes), así como, finalmente, un *pro-memoria* para los herederos, también en lo que respecta a la manutención del conjunto.

Esta clase de obra debía ser bastante abundante en el mundo romano (a pesar de que, por razones que se nos escapan, no poseemos demasiados testimonios arqueológicos de ello), como demuestra el hecho

de que todos los ejemplares que han llegado hasta nosotros (*exemplum princeps*, la *forma* de la ciudad de Roma —véase los núms. cat. 91 y 92) demuestran la existencia de una serie de convenciones y cánones de referencia comunes. En este sentido, resulta de especial interés el sistema mixto de representación, a escala y convencional, aplicado en nuestra *tabula*, por ejemplo, para la vegetación: mientras que los puntitos, referidos a los árboles, indican realmente cada planta, el punteado que contornea el *harundinetum* y los bancales es claramente convencional; se trata de un tipo de convención que, por otro lado, se utiliza todavía en la cartografía moderna.

Una nota interesante aportada por el hallazgo en estudio es también el testimonio de la inserción en el verde, ya sea natural o artificial, de los monumentos, tan apreciado entre ciertos círculos aristocráticos de intelectuales romanos, como explican ampliamente las fuentes literarias, todo lo cual no puede apreciarse únicamente a partir de los restos arqueológicos con los que contamos.

R. FABRETTI, *Inscriptionum antiquarum quae in aedibus paternis asservantur explicatio et additamentum*, Roma 1699, p. 224, núm. LX.

CIL, VI, 29847.

C. HUELSEN, “Piante icnografiche incise in marmo”, *Römische Mitteilungen*, 5, 1890, pp. 46–60.

W.F. JASHEMSKI, *The Gardens of Pompeii*, New Rochelle-Nueva York 1979, pp. 144–145.

M. LUNI, en M. LUNI y G. GORI (eds.), *Il Museo Archeologico di Urbino*, Urbino 1986, p. 167.

H. VON HESBERG, *Monumenta. I sepolcri romani e la loro architettura*, Milán 1994, pp. 15 y passim.

LAS CASAS DEL ALMA

APÉNDICE:

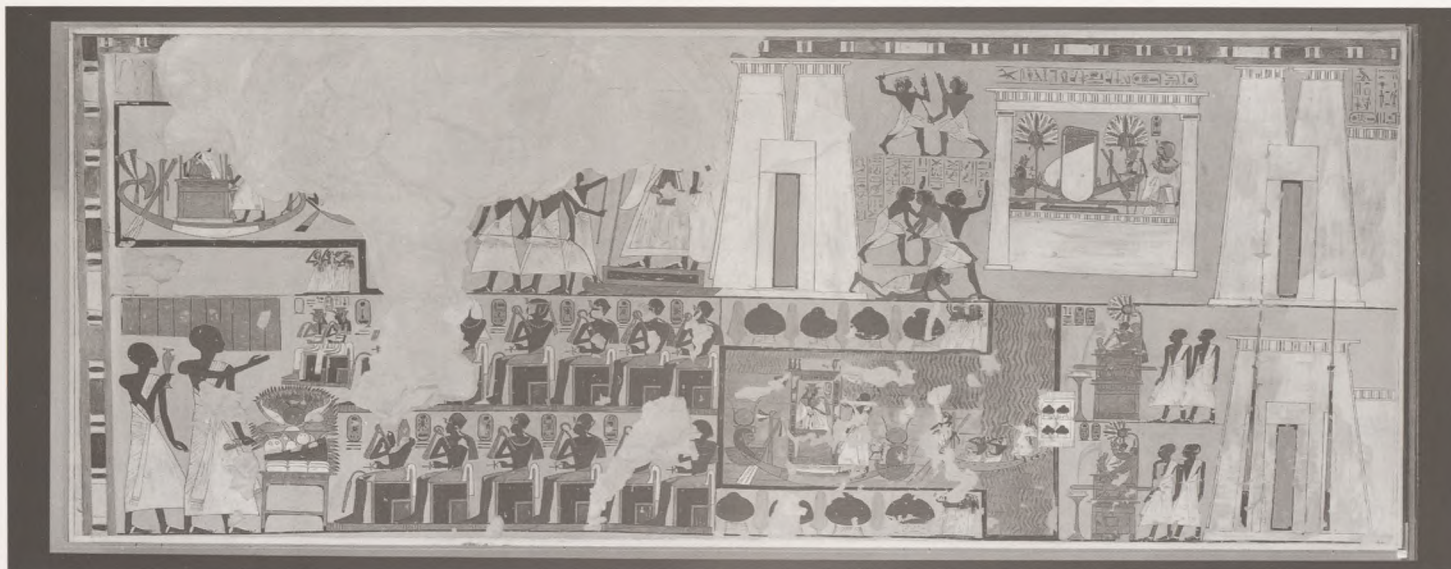
LA IMAGEN DE LA ARQUITECTURA EN EL MUNDO ANTIGUO





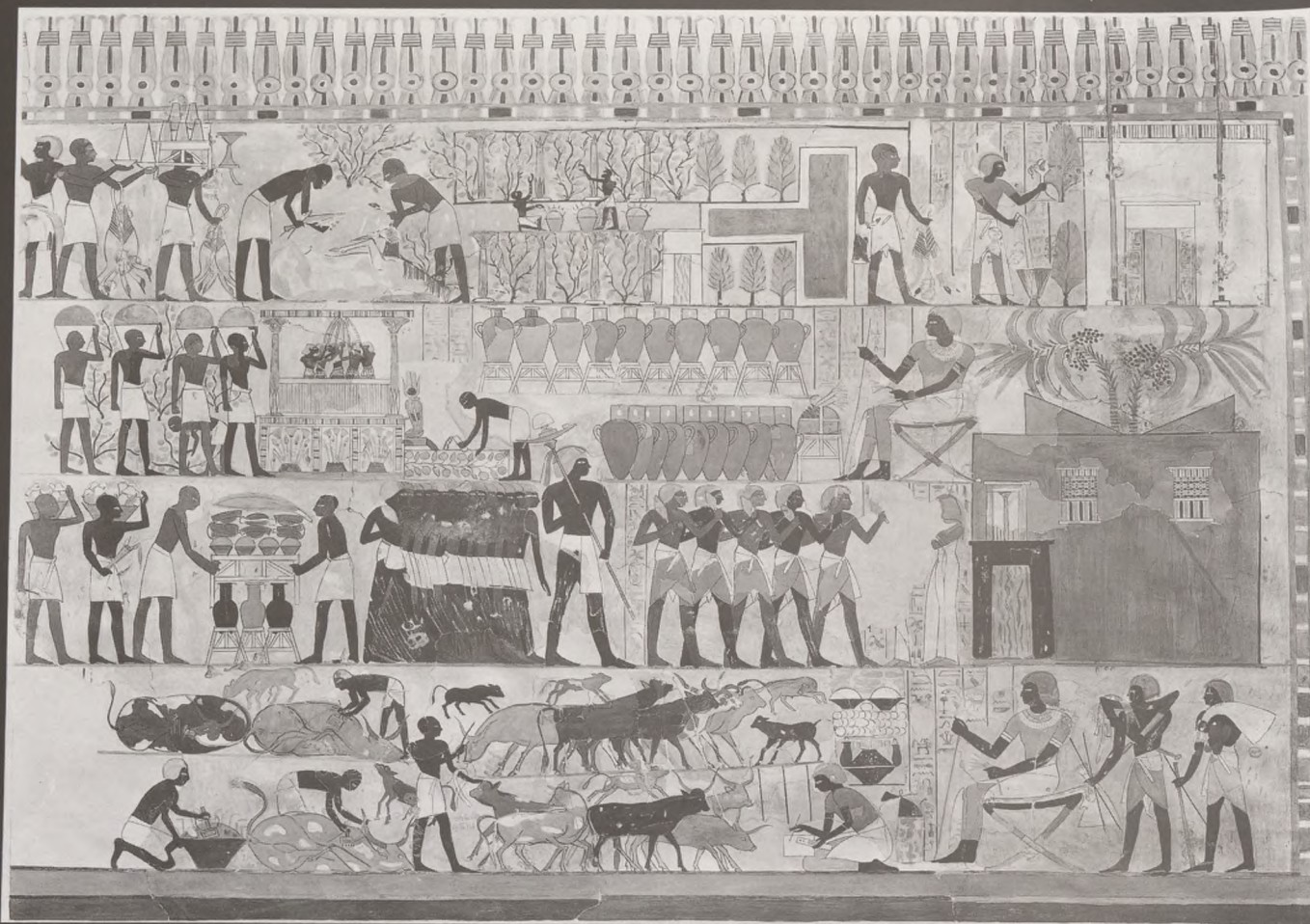
Copia moderna de una pintura mural de la tumba de Amenmose en Tebas
con un recinto sagrado, 1314-1197 a.C.

Copista: Charles K. Wilkinson, 1931-1932. The Metropolitan Museum of Art,
Nueva York. Cortesía del museo.



Copia moderna de una pintura mural de la tumba de Nebamun en Tebas
con el patio de un templo, 1570-1314 a.C.

Copia de Charles K. Wilkinson, 1928. The Metropolitan Museum of Art,
Nueva York. Cortesía del museo.



Copia moderna de una pintura mural de la tumba del escultor Apuy,
de Tebas, mostrando su jardín y su casa, c. 1250 a.C.

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

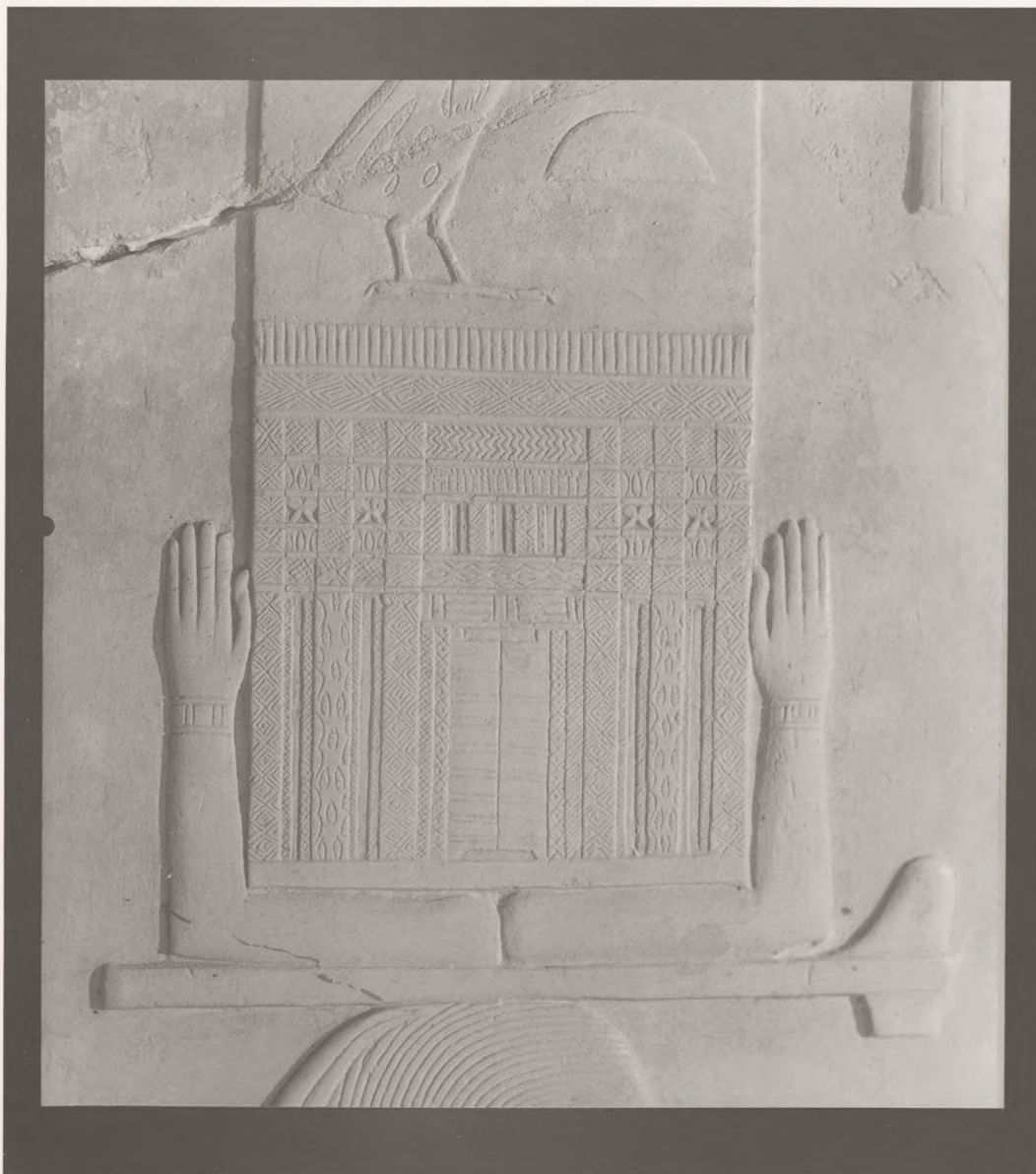
Cortesía del museo.



Papiro con la imagen de Nakhte y su esposa saliendo de casa,
1314-1197 a.C.
The British Museum, Londres.
© British Museum.



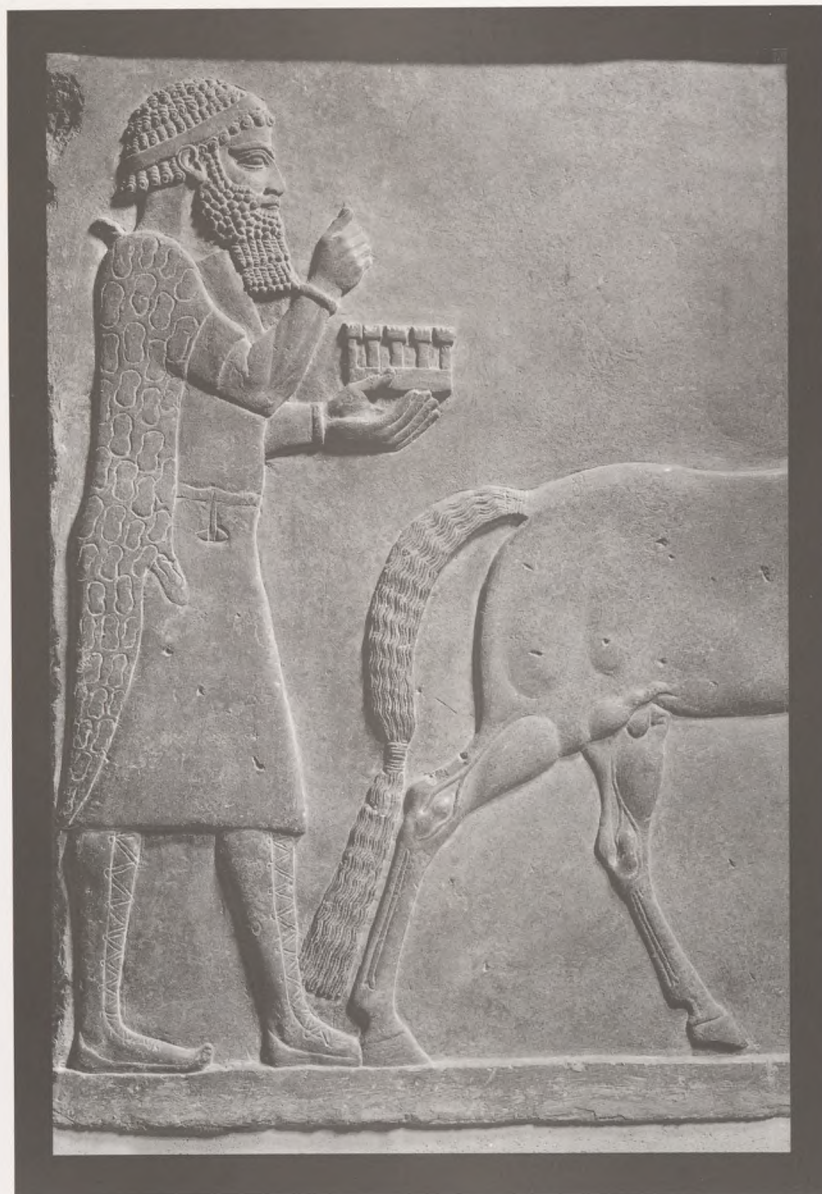
Relieve con la capilla blanca de Sesostris I en Karnak,
con una imagen de la fachada de palacio,
1991-1786 a.C.
Fotografía: Jacques Livet.



Detalle de un relieve de Khorsabad que muestra a un tributario meda
portando la maqueta de una fortaleza, 742-705 a.C.

Musée du Louvre, París.

© Pierre & Maurice Chuzeville / Musée du Louvre, Antiquités Orientales.



Relieve de bronce de las puertas del palacio de Balawat con la representación de una ciudad fortificada, 859-824 a.C.

The British Museum, Londres.

© British Museum.



Ciudad elamita de Madaktu. Relieve del Palacio del norte
de Kuyunjik (Nínive), 669-626 a.C.
The British Museum, Londres.
© British Museum.



Huella de un cilindro mesopotámico:
edificio sagrado de Susa (Irán).
Musée du Louvre, París.
Cortesía del museo.



Ciudad fortificada púnica, imagen de la "ciudad de las almas" hacia donde vuela el espíritu del difunto (según el Dr. Mhammed Fantar). Tumba VIII de Jebel Meleza (Túnez), s. IV a.C. La cultura púnica o cartaginense es heredera de la fenicia. Musée du Bardo, Túnez. République Tunisienne, Ministère de la Culture, Institut National du Patrimoine. Fotografía: Kéfi INP.



Vista de ciudad portuaria en la isla cicládica de Tera (Santorini), *c.* 1500 a.C.
National Archaeological Museum, Atenas.



Ergótimos (ceramista) y Clitias (pintor).
Cerámica griega ("Vas François") con representaciones arquitectónicas,
c. 570 a.C. Museo Archeologico Nazionale, Florencia.
Propiedad y © Fratelli Alinari, 1996. Todos los derechos reservados.

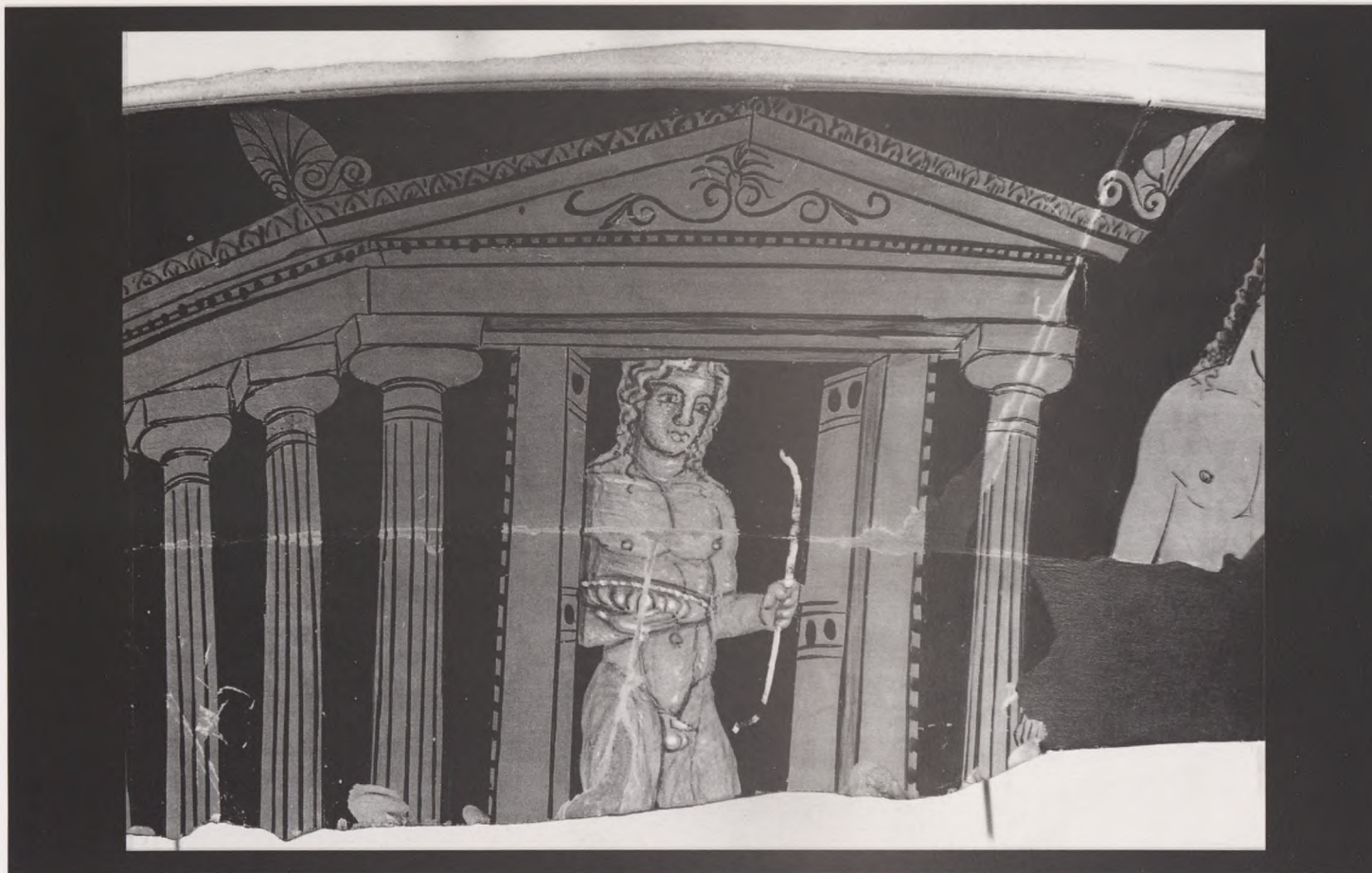


Detalle de un lécito ático con la representación de una vivienda,
c. 560 a.C. Atribuido al pintor Amasis.

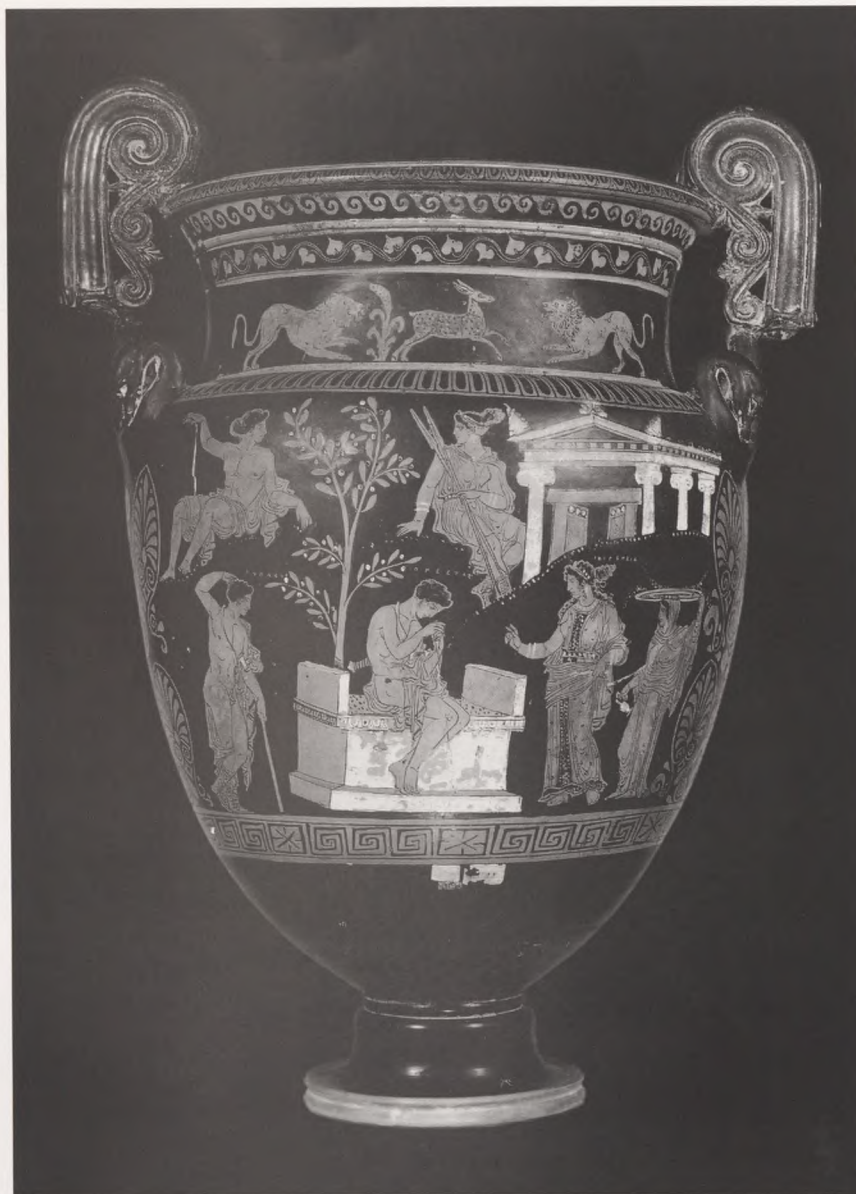
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Donación de Walter C. Baker.
Adquisición: 1956 (56.11.1). Fotografía: Justin Kerr.



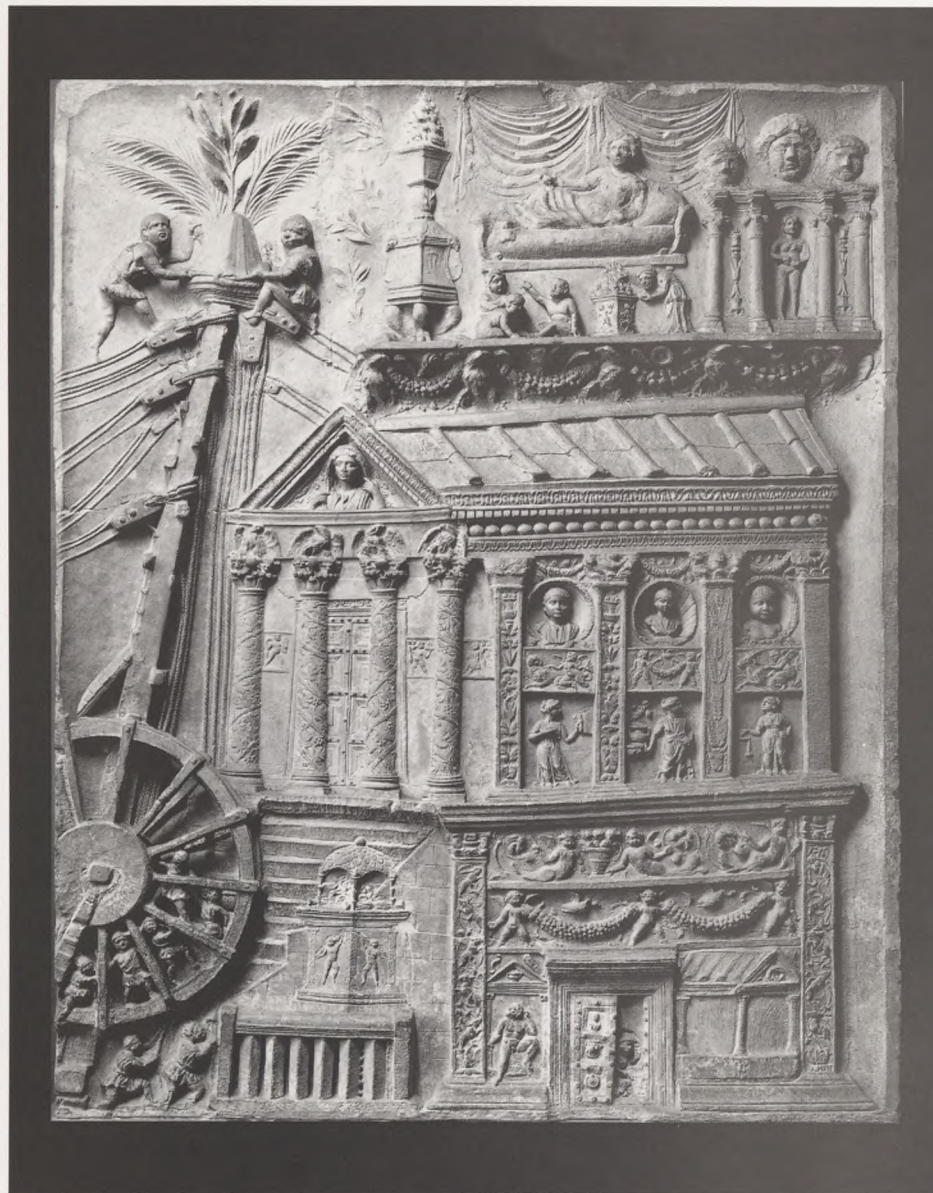
Pintor del Nacimiento de Dioniso. Representación de un templo dedicado
al dios Apolo, finales del siglo V a.C.
Allard Pierson Museum. Archeologisch Museum der Universiteit van Amsterdam
© Allard Pierson Museum.



Círculo del Pintor de Ilioupersis. Crátera con volutas de Apulia con la representación de un templo jónico dedicado a la diosa Ártemis, 350-325 a.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles. "Fotografia della Soprintendenza Archeologica delle Province di Napoli e Caserta-Napoli".



Detalle del relieve de la tumba de Q. Haterius Tychicus,
empresario de obras públicas, con representaciones de una grúa y edificios,
c. 100-110 d.C.
Museo Gregoriano Profano, Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano.



Estuco de la casa romana en la Farnesina (Roma), con la representación
de un santuario báquico, s. I a.C.

Museo Nazionale Romano, Roma.

Propiedad y © Fratelli Alinari, 1996. Todos los derechos reservados.



Sestercio de Tito con la impresión de una vista del Coliseo, 80-81 d.C.

The British Museum, Londres.

© British Museum.



Mosaico con la representación de una carrera de cuádrigas, siglos III-IV d.C.
 Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona.
 Cortesía del Museo.



Mosaico de Tabarka (Túnez) con la imagen de una villa del dueño
de una explotación agrícola, finales del siglo IV d.C.

Musée du Bardo, Túnez.

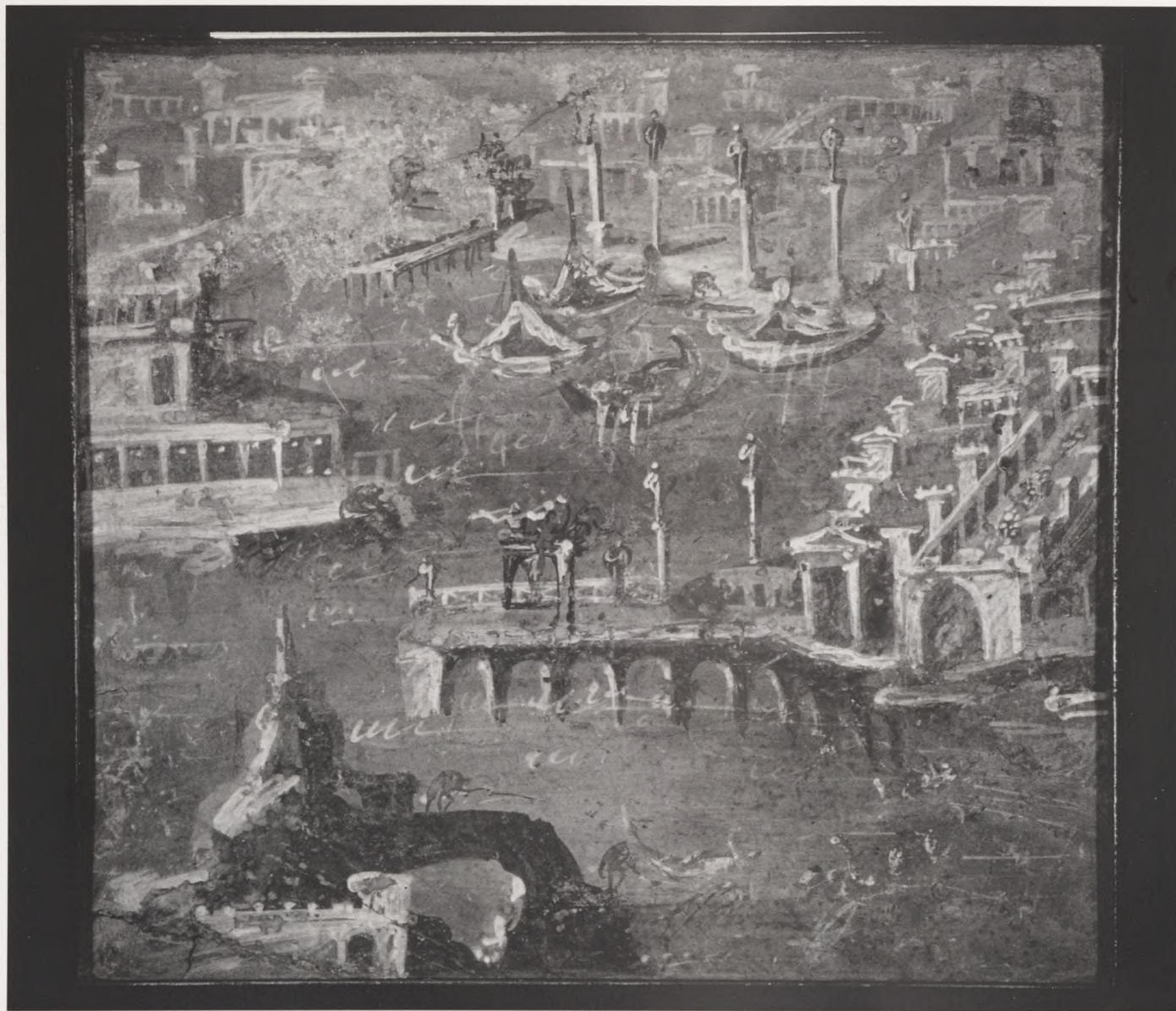
République Tunisienne, Ministère de la Culture, Institut National du Patrimoine.



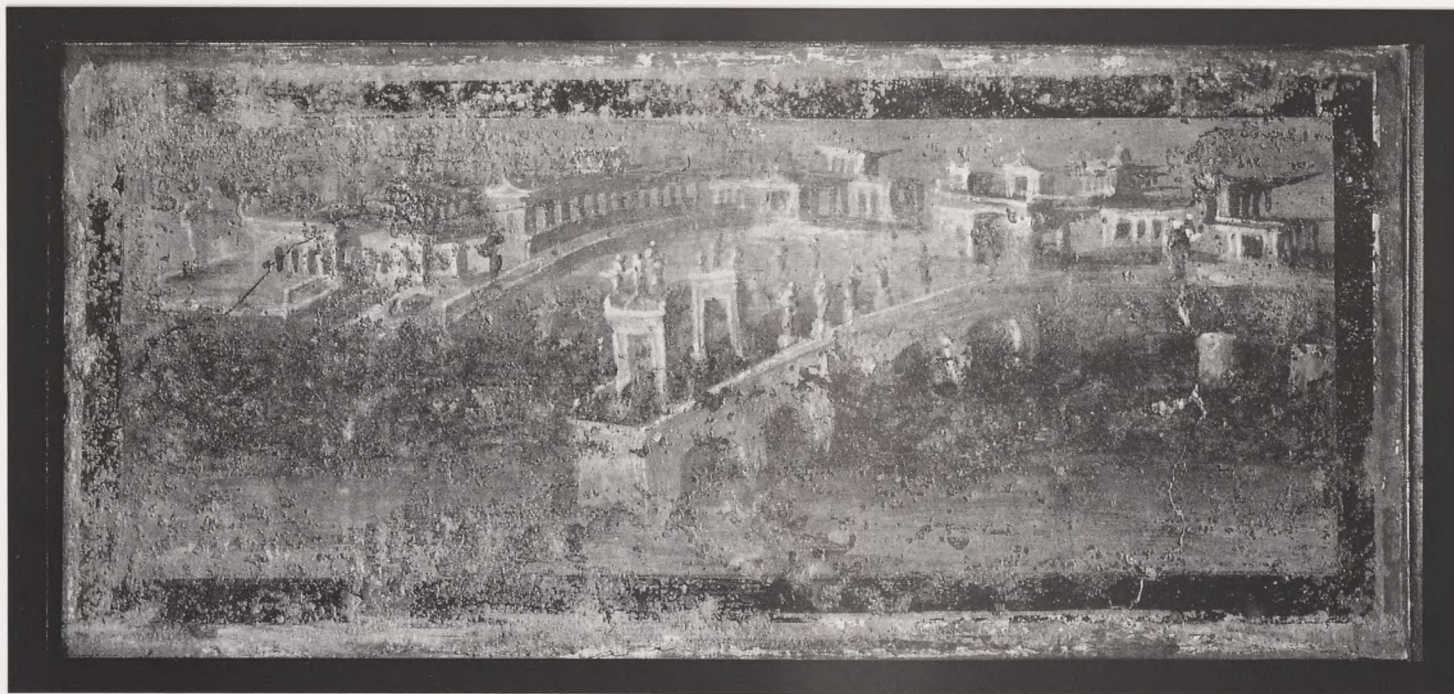
Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia, con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya, siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



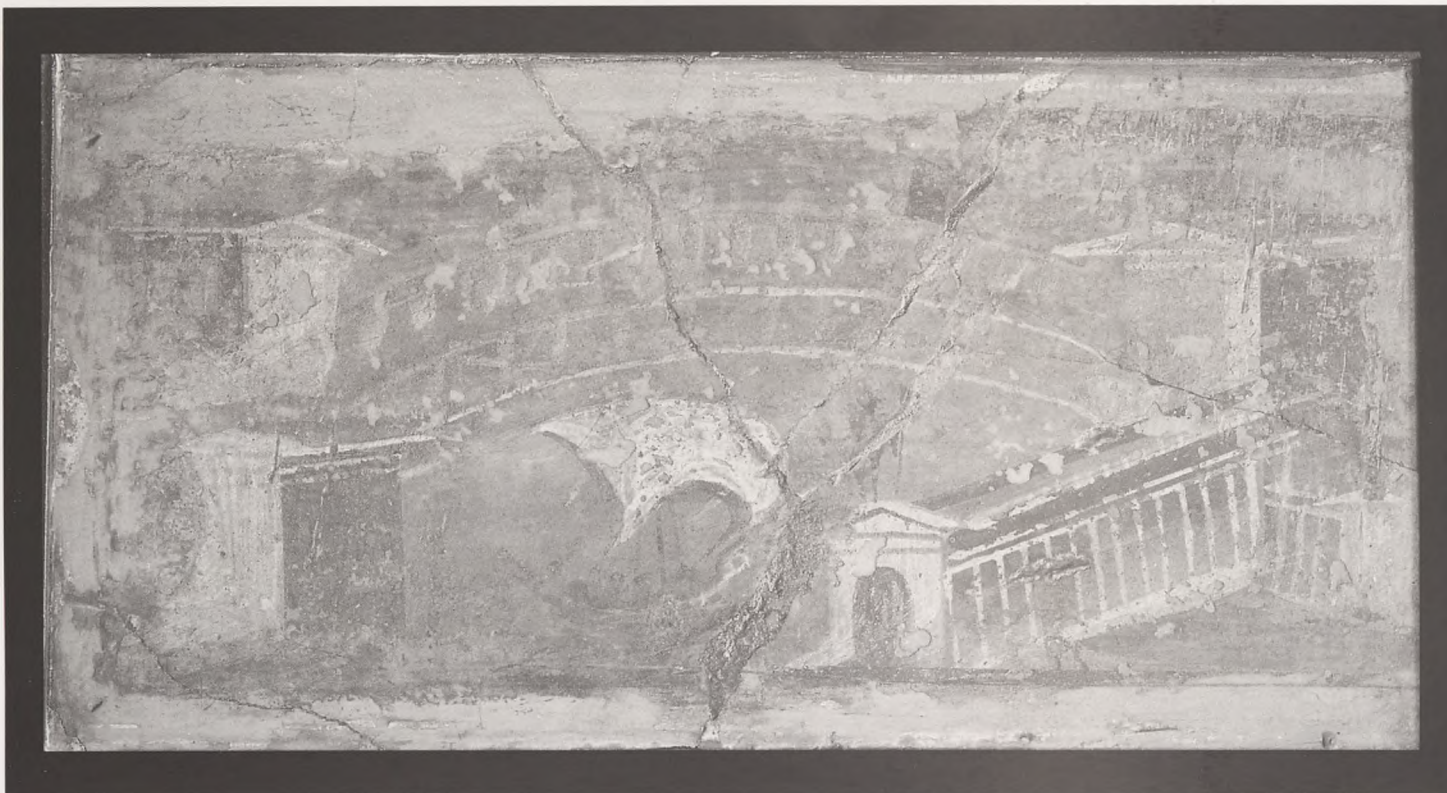
Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



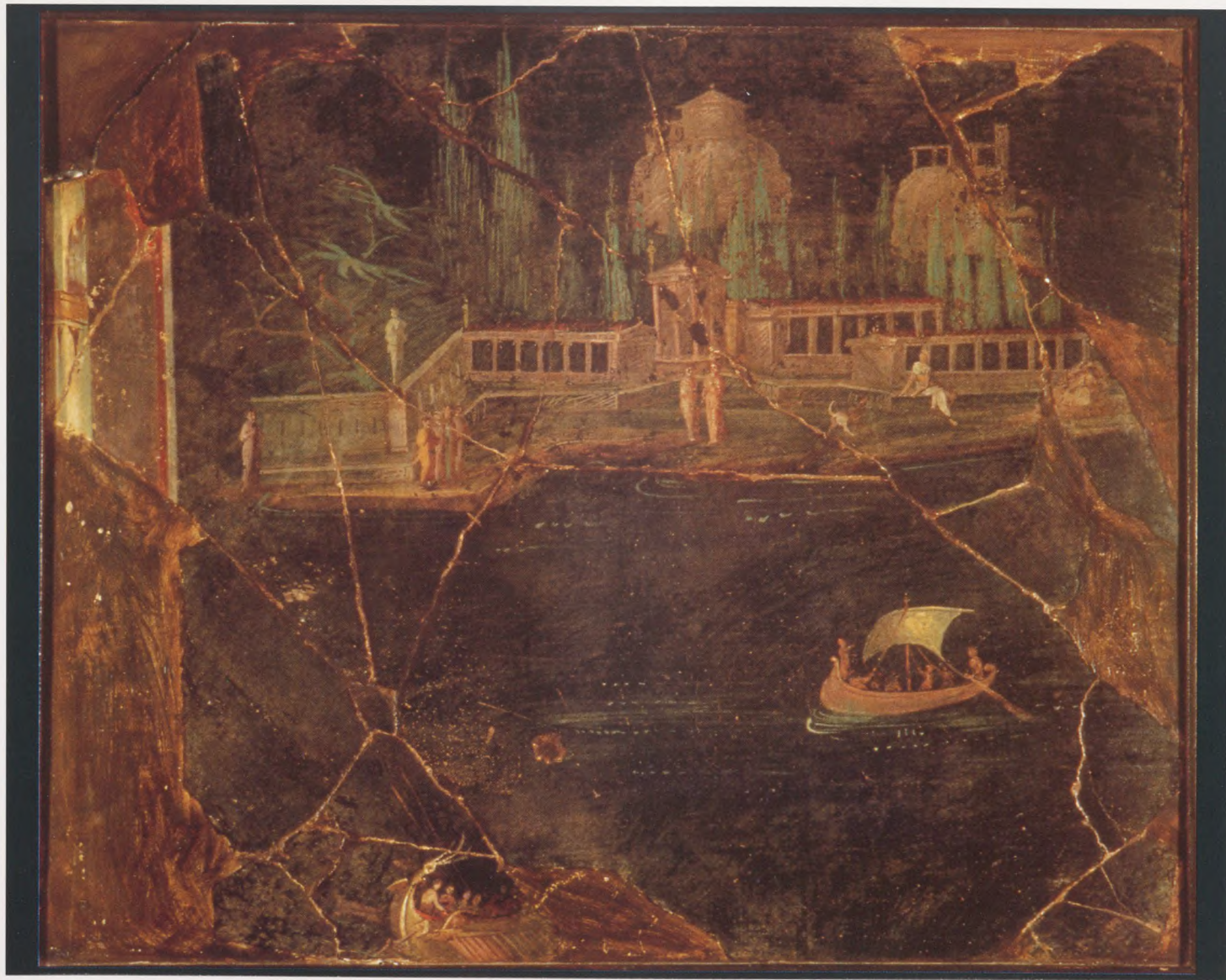
Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C.-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia, con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya, siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia, con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya, siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia, con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya, siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.

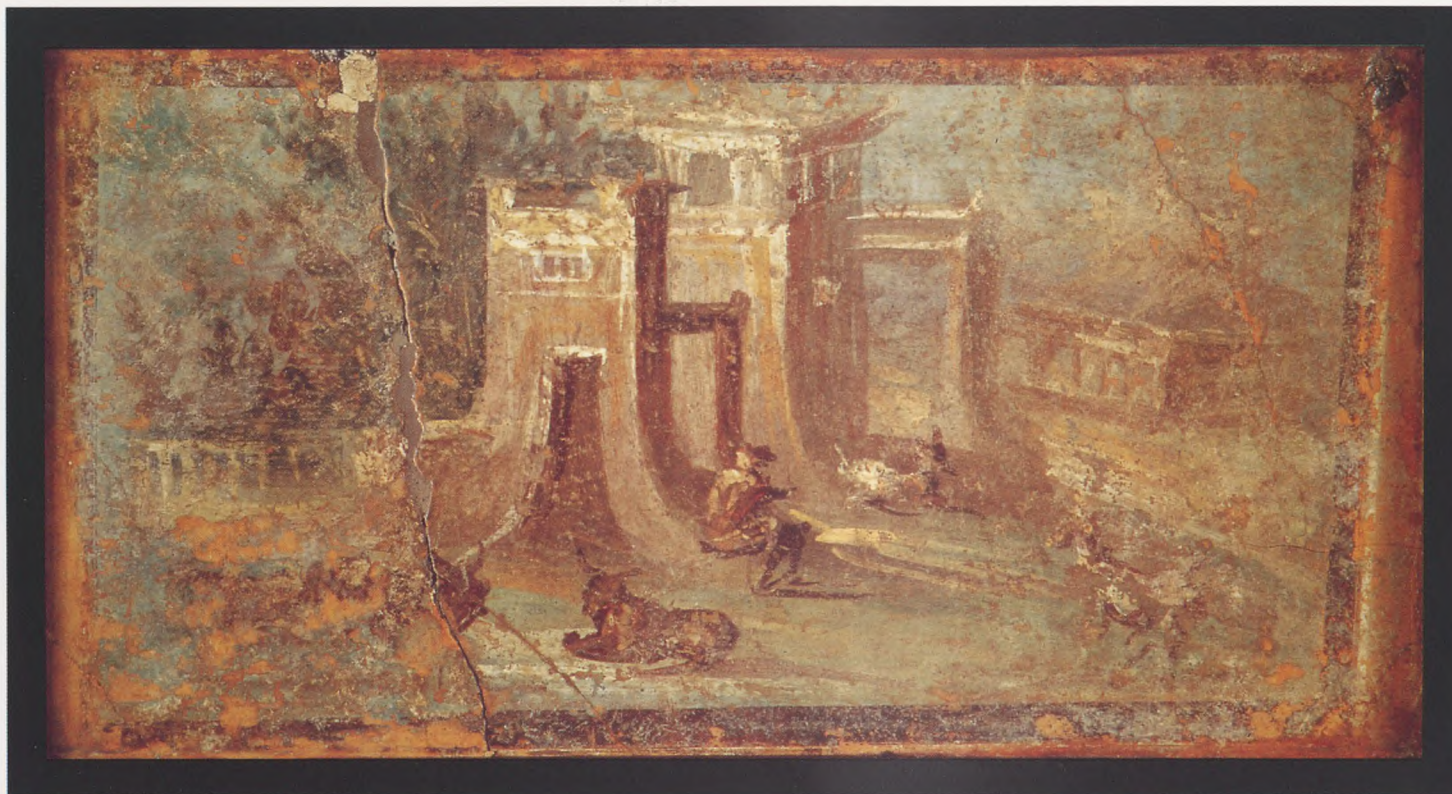
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



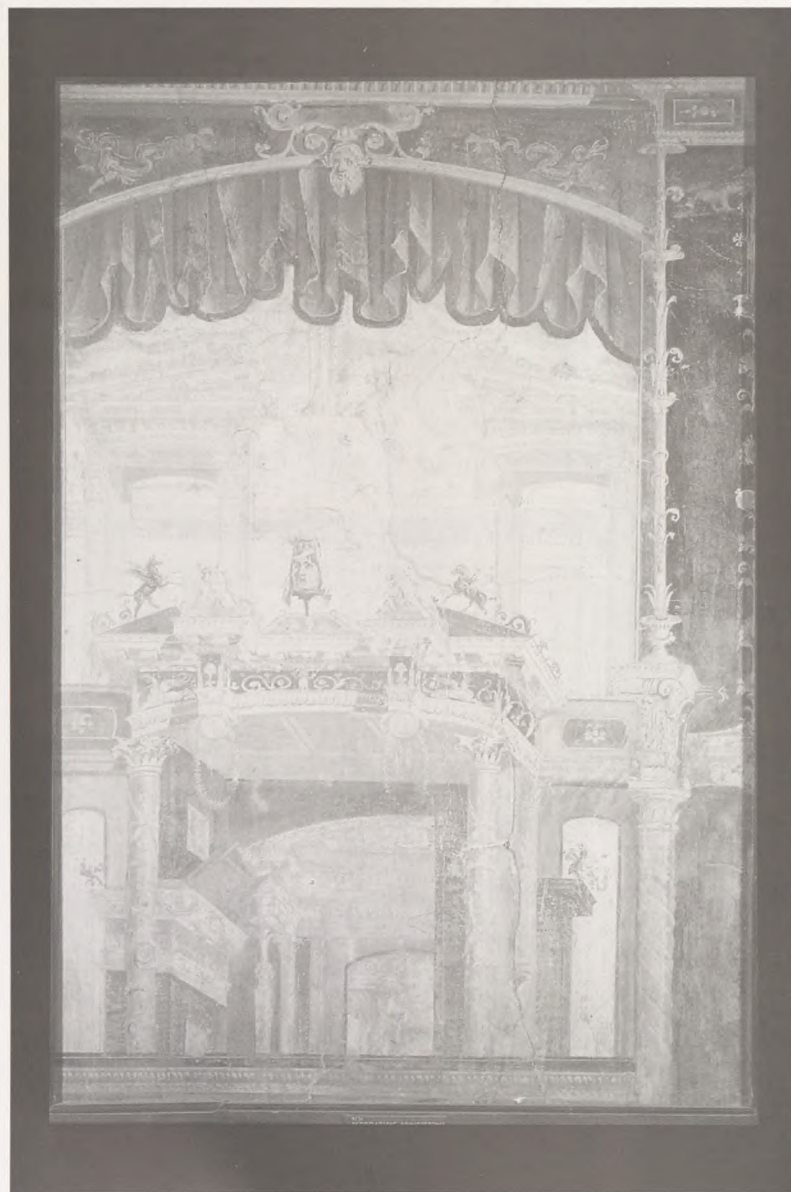
Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia, con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya, siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



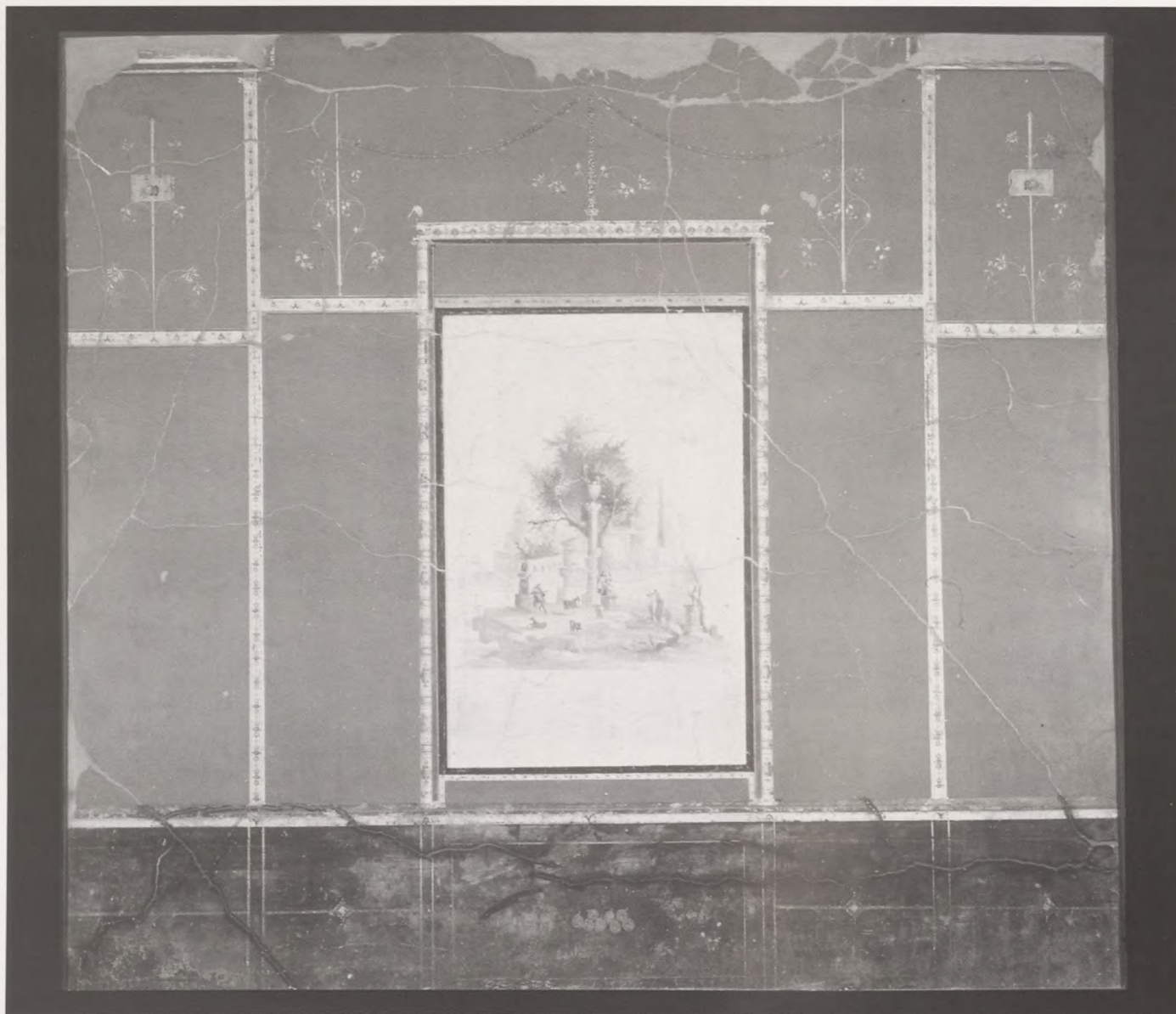
Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia, con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya, siglos I a.C.-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



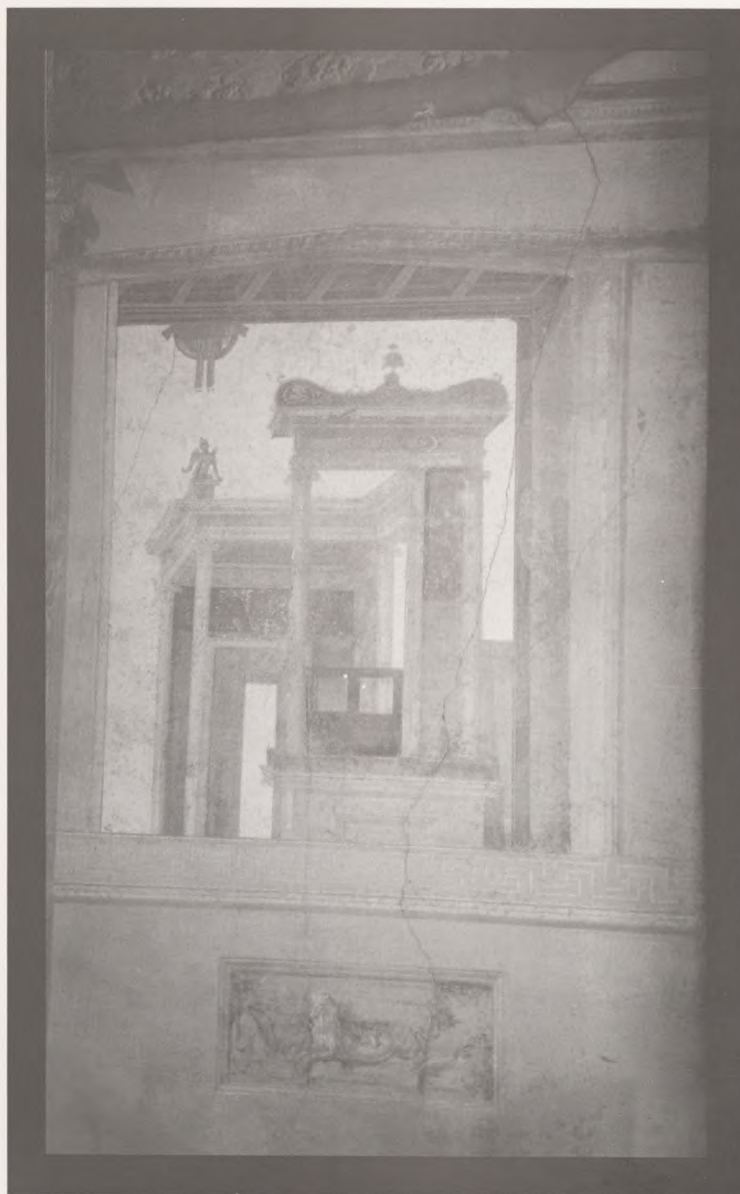
Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Conjunto de pinturas murales de Pompeya, Herculano y Stabia,
con representaciones de villas, puertos, santuarios y el anfiteatro de Pompeya,
siglos I a.C-I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.
© Luciano Pedicini, fotógrafo/Archivio dell'arte. Nápoles.



Pintura mural pompeyana con una escenografía arquitectónica,
siglo I d.C., Villa de los Vettii en Pompeya.
Fotografía: Pedro Azara.



La Fundación Caja de Arquitectos y el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona agradecen la inestimable colaboración de las siguientes instituciones (museos, delegaciones culturales, direcciones generales y ministerios) y sus responsables (patronatos, directores, conservadores), así como de los particulares que han deseado mantener el anonimato:

Alepo: Museo Nacional/**Atenas:** Museo Nacional/**Baalbek:** Museo/**Beirut:** Museo Nacional/**Berlín:** Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Dr. Dietrich Wildung; Antikensammlung, Prof. Wolf-Dieter Heilmeyer; Dra. Huberta Hiris; Vorderasiatisches Museum, Dr. Evelyn Klenge/**Cambridge:** The Fitzwilliam Museum, Dr. Duncan Robinson; Department of Antiquities; Dr. Eleni Vassilika/**Florenia:** Museo Archeologico Nazionale/**Hannover:** Kestnermuseum, Prof. Dr. Rosemarie Drenkhahn/**Heraklion:** Museo/**Hania:** Museo/**Kavala:** Museo/**Londres:** The British Museum, Western Asiatic Antiquities Department, Dr. Christopher Walker; Egyptian Antiquities Department, Dr. Vivian Davies; Greek and Roman Antiquities Department, Dr. Dyfri Williams/**Londres:** The Petrie Museum of Archaeology, University College, Dr. Barbara Adams/**Melos:** Museo/**Nápoles:** Museo Archeologico Nazionale/**Nueva York:** The Metropolitan Museum of Art, Department of Ancient Near Eastern Art, Dr. Joan Aruz; Department of Egyptian Art, Dr. Dorothea Arnold/**Olimpia:** Museo/**Ostia Antica:** Museo Ostiense/**Oxford:** Ashmolean Museum, The University of Oxford, Prof. Christopher White; Department of Antiquities, Dr. Michael Vickers; Egyptian Antiquities Department, Dr. Helen Whitehouse/**París:** Musée du Louvre, Pierre Rosenberg; Département des Antiquités Égyptiennes, Mme. Christiane Ziegler; Département des Antiquités Grecques, Etrusques et Romaines, M. Alain Pasquier; Département des Antiquités Orientales, Mme. Annie Caubet/**Perusa:** Museo Archeologico Nazionale/**Potenza:** Museo Provinciale, Dra. Adele Bellino/**Regio Calabria:** Museo Nazionale/**Roma:** Musei Capitolini. Antiquarium Comunale, Dra. Ana Mura Sommella/**Roma:** Museo Nazionale Romano, Dra. Rita Paris/**Roma:** Museo Nazionale di Villa Giulia, Dra. Francesca Boitani/**Roma:** Museo Preistorico ed Etnografico "Luigi Pigorini"/**Salerno:** Musei Provinciali del Salernitano, Dra. Matilde Romito/**Samos:** Museo/**Siteia:** Museo/**Thionville:** Musée de la Tour-aux-Puces/**Tivoli:** Museo Dattico della Villa Adriana/**Turín:** Museo Egizio/**Urbino:** Gallerie Nazionale delle Marche/**Volos:** Museo

Amministrazione Provinciale di Potenza, Soprintendenza Archeologica della Basilicata, Prof. Domenico Salvatore/**Direction Générale des Antiquités du Liban,** M. Camille Asmar/**Ministère de la Culture et de l'Enseignement Supérieur (DGA)** (Libano), M. Michel Eddé/**Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Artistici, Architettonici, Archeologici e Historici,** Dra. Maria Grazia Benini/**Ministry of Culture (Grecia), Department of Prehistorical and Classical Antiquities,** Dr. Yannis Tzedakis; Mrs. Eleni Papakostantinou, Head of Museums Division/**République Arabe Syrienne. Ministère de la Culture, Direction Générale des Antiquités et des Musées,** Prof. Dr. Sul-

tan Muhesen/**Soprintendenza Archeologica della Calabria,** Dra. Elena Lattanzi/**Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta,** Dr. Stefano De Caro/**Soprintendenza Archeologica di Ostia,** Dra. Ana Gallina Zevi/**Soprintendenza Archeologica di Roma,** Prof. Adriano La Regina/**Soprintendenza Comunale, Comune di Roma,** Prof. Eugenio La Rocca/**Soprintendenza Archeologica per le province di Salerno, Avellino e Benevento,** Dra. Giuliana Tocco/**Soprintendenza Archeologica per il Lazio,** Dra. Anna Maria Regiani/**Soprintendenza Archeologica per la Toscana,** Dr. Francesco Nicosia; Dra. Anna Maria Esposito, subdirectora/**Soprintendenza Archeologica per l'Etruria Meridionale,** Dra. Anna Maria Moretti/**Soprintendenza Archeologica per l'Umbria,** Dra. Eugenia Feruglio/**Soprintendenza Archeologica per le Marche, Ancona,** Dr. Giuliano de Marinis/**Soprintendenza Speciale al Museo delle Antichità Egizie,** Dra. Anna Maria Donadoni Roveri/**Soprintendenza Speciale al Museo Preistorico ed Etnografico "Luigi Pigorini",** Dra. Maria Antonietta Fugazzola/**The Supreme Council of Antiquities (Egipto),** Dr. Aly Hassan/**Ville de Thionville. Direction du Patrimoine,** M. Sylvain Chimello.

La Fundación Caja de Arquitectos y el Centre de Cultura Contemporània quieren agradecer también a las siguientes instituciones y personas su colaboración y ayuda, así como la cesión de documentación y derechos de reproducción:

Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes (Roma)/Alianza Editorial/Alif. Editions de la Méditerranée (Túnez), M. Mohamed Salah Beltaieb/**Allard Pierson Museum Amsterdam. Archeologisch Museum der Universitat van Amsterdam,** Dr. Haag Bryder; Dr. W.M. van Haarlem/**Embajada de la R.A. de Egipto en Madrid,** Excm. Sr. Ibrahim Ali Hassan; Dr. Soliman Abdel Azim H El Attar, Consejero Cultural/**Embajada de España en Amman,** Excm. Sr. Juan Manuel Cabrera; Sr. Gustavo Manuel de Aristegui, Jefe adjunto y Consejero Cultural/**Embajada de España en Beirut,** Excm. Sr. Carlos Bárcena Portolés/**Embajada de España en Damasco,** Excm. Sr. D. Manuel Gómez de Valenzuela; Sr. Francisco Benítez Salas, Secretario de Embajada/**Embajada de España en El Cairo,** Excm. Sr. Juan Alfonso Ortiz; Alberto Moyano, Consejero Cultural/**Embajada del Líbano en Madrid,** Excm. Sr. Robert Arab/**Embajada de Siria en Madrid Madrid/Archaeological Research Center of Saint Louis,** Patti Wright/**Archives de la Mission Archéologique de Mari/Archivo dell'arte.** Luciano Pedicini, fotógrafo (Nápoles)/**Biblioteca de Arqueología,** Universitat de Barcelona/**Biblioteca de Egiptologia,** Universitat de Barcelona/**Biblioteca de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona/Biblioteca y Archivo Fotográfico del Museo Arqueológico Nacional,** Ministerio de Cultura (Madrid)/**Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux du Louvre/Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. Fondation Jacques Doucet (París)/ Bibliothèque de la Maison de l'Orient Méditerranéen (Lyon)/Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles et Antiques (París)/Birmingham Museum and Art Gallery, Philip Watson-British Library (Londres)/British Museum, Department of Coins and Medals (Lon-**

dres)/ **The Brooklyn Museum, Department of Egyptian, Classical and Ancient Middle Eastern Art**, Richard Fazzini/CNRS Editions/Didattica e Metodo, s.r.l./Digital Collections, Inc./ Editions Errance, Rémy Bourrelier/Editorial Espasa-Calpe, S.A./ Editorial Gredos/Fratelli Alinari I.D.E.A. s.p.a., Dra. Beata I. Bròzda/Fundació Arqueològica Clos (Barcelona), Adolf Luna, Luis Manuel González/Griffith Institute (Oxford), Dr. Garomir Malek/Institut del Pròxim Orient Antic, Universitat de Barcelona/Institut Français d'Archéologie du Proche Orient (IFAPO) (Beirut), Levon Nordiguan/Instituto Alemán de Cultura, Ulrike Hoffman/Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid)/Istituto Archeologico Germanico di Roma, Biblioteca Herziana/Hellenic Republic. Ministry of Culture, Archaeological Receipts Fund (Grecia)/Hellenic Republic. Ministry of Culture, Department of Prehistorical and Classical Antiquities, Museum of Rethymnon/The John Rylands University Library, University of Manchester, Christopher J. Hunt; Sarah Lawrance, Dorothy Clayton, Anne Young/The Jordan Archaeological Museum, Department of Antiquities, Dr. Jhari Bicheh; Dr. Faisal Al-Qudah, General Director/Ministère de la Culture, Institut National du Patrimoine, Túnez, Dr. Mhommé Fantar/Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas/Musée du Bardo (Túnez), B. Younes Habid/Musei Vaticani (Ciudad del Vaticano), Archivo Fotográfico/Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, Michael Kunst/Museu d'Arqueologia de Catalunya, Maria Teresa Lletja/Museo Egipcio (El Cairo), Mohamed Saleh/Museum of Art and Archaeology, University of Missouri-Columbia (Saint Louis), Dr. Owen Koeppé; Dr. Jane Biers, Curator of Ancient Art, Jeffrey B. Wilcox/Museum of Fine Arts (Boston), Department of Ancient Egyptian, Nubian and Near Eastern Art, Peter Lacovara/National Museums and Galleries on Merseyside (Liverpool), Department of Egyptian Antiquities, Dr. Piotr Bienkowski; Edmund Southworth/Nicosia, Republic of Cyprus. Ministry of Communications and Works, Department of Antiquities, Dr. Demos Christou; Pavlos Flourentzos, Curator/Réunion des Musées Nationaux/Rijksmuseum van Oudheden (Leiden), Prof. Hd. Schneider/S.A.R.L. La Licorne, Christian Larrieu/Sotherby's, Department of Antiquities (Londres y Madrid)/Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (Munich), Dr. Friedrich Wilhelm Hamdorf; Vinzenz Brinkmann; Prof. Wünsche/Thomas J. Watson Library, The Metropolitan

Museum of Art (Nueva York)/University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology (Filadelfia), Mark Rautman, Sylvia S. Duggan,

Jean-Pierre Adam/Saad Mohamed Aly/James P. Allen/Béatrice André-Salvini/Manuel Arenas/María Eugenia Aubet/Carmen Balada/Angela Barosi/Gilda Bartoloni/Morris L. Bierbrier/Mark A. Brandes/Joachim Bretschneider/Catherine Bridonneau/Santiago Broncano/Grazia Bulgarelli/Paloma Cabrera/Isabel Calonge/Olivier Callot/J. Clements/Delfín Colomé/Jordi Cors/Egidio Cossa/J.J. Coulton/John Curtis/Jean Marie Dentzer/Aleth Echalié/Laura Ferrea/Elisabeth Fontan/Martine Fourmont/Núria Fradera/Rosanna Friggeri/Michael Fuller/María Antonia García/Françoise Gaultier/Jean-Claude Golvin/Véronique y Wolfgang Görlich/Giuseppe Grande/Suzy Hakimian/Marianne Hamiaux/Philippa Hamilton/Anton Hansen/Lothar Haselberger/Joanna Hayward/Tim Healing/Huberta Hiris/Charlotte Huré/María Teresa Jannelli/Rosalind Janssen/Pamela Jardine/Patricia Kalensky/Volker Kästner/Joachim Karig/Hannelore Kischewitz/Adam Krasanakis/Lina Kormazopoulou/Michael Kunst/Ana Lara/Robb Lazarus/Enrichetta Leospo/Michel Letendrie/Marinella Lista/Jacques Livet/Mario Lolli Ghatti/Carmen López/Alison Lowey/Jorge Lozano/Sue McKay/Carlos Maldonado/Elisabetta Mangani/Ricardo Mar/Dr. Marohn/Stuart Marson/Claire Messenger/Miquel Molist/Miss Nehad/Felicity Nicholson/Andrzej Niwinski/Claudio Novello/Mireia y Jordi Oliveres/Mary Pantou/Eve Poland/Patrizio Pensabene/Geneviève Pierat/Melina Piracci/Francesco Pozzato/Karl-Heinz Priese/Paolo Quiri/François Quiviger/Mark Rautman/Julian Read/Paul Roberts/Pilar Rodríguez/Emilio Rodríguez-Almeida/Catharine H. Roehrig/Joan Roig i Duran/Josep Maria Rovira/Marianne Safai/Joaquín Sanmartín/Sylvie Schaeffer/Thomas G. Schattner/Karin Schnabel/Ilse Schoep/Rabab Sháar/David Silvirman/Claire Simon-Boidot/Thyrza Smith/Elisabeth Smallwood/Armelle Soymié/John Taylor/Alfredo Turla/Trine L. Vanderwall/Lucina Vattone/Robert Vergnien/Dra. Villone/Susan Walker/Katherine Ward/Ernest Will/Karen Wilson/Mark Wilson Jones/Jean-Jacques Wunenburger/Jacqueline Yallop/Anatxu Zabalbeascoa.

así como a todos los autores de los comentarios de las fichas técnicas, cuyos nombres aparecen referenciados en el apartado de catalogación,

y muy especialmente a Annie Caubet, Béatrice Muller y Jean Margueron.

Soprintendenza al Museo delle Antichità Egizie, Torino [núms. cat. 1 y 5].

"All rights reserved, The Metropolitan Museum of Art", New York. Photograph Services [núms. cat. 2, 4, 12 y 29].

© Fitzwilliam Museum, University of Cambridge [núm. cat. 3].

© British Museum [núms. cat. 6, 13, 15, 23, 26, 27, 28, 63 y 81].

Petrie Museum of Egyptian Archaeology. University College London [núm. cat. 7].

Ägyptisches Museum u. Papyrussammlung SMB. Archiv [núm. cat. 8] / Fotografía: Jürgen Liepe [núms. cat. 9, 10 y 19] / Fotografía: Cristiane Ollk [núm. cat. 11].

Kestner-Museum Hannover. Fotografía: O. Tessmar [núm. cat. 14].

© Ashmolean Museum, Oxford. All rights reserved [núms. cat. 16, 48, 49, 57 y 58].

© Christian Larrieu / Musée du Louvre. Département des Antiquités Orientales [núms. cat. 17, 18, 24 y 37].

© Maurice et Pierre Chuzeville / Musée du Louvre. Antiquités Orientales [núms. cat. 20, 32 y 34].

Staatliche Museen zu Berlin [núms. cat. 21 y 22] / Fotografía: Karin Betthause [núm. cat. 73] / Antiken-Sammlung. Fotografía: Rosa Mai [núm. cat. 41] / Photographische Abteilung [núm. cat. 36].

Cortesía: Musée d'Alep [núms. cat. 25 y 35].

© Photo RMN, París [núm. cat. 30].

Fotografía: Therese Bütler, Lucerna [núm. cat. 31].

Cortesía: Musée de Damas [núms. cat. 33 y 38].

Cortesía: Museum of Heraclion [núms. cat. 39 y 43].

Fotografía: Ilias Iliadis [núm. cat. 40].

Hellenic Republic. Ministry of Culture/Department of Prehistorical and Classical Antiquities [núm. cat. 42].

Fotografía: Stefanos Alexandrou [núm. cat. 44].

Cortesía: Museum of Chania [núms. cat. 45, 62].

Cortesía: Museum of Siteia [núm. cat. 46].

Fotografía: Ilias Iliadis [núm. cat. 47].

© Deutsches Archäologisches Institut-Athen [núms. cat. 50, 54 y 55].

Cortesía: Museum of Samos [núm. cat. 51].

Cortesía: Museum of Olympia [núms. cat. 52 y 53].

Cortesía: Museum of Melos [núm. cat. 56].

Cortesía: Museum of Kavala [núm. cat. 59].

Cortesía: Museo Nazionale Reggio Calabria [núm. cat. 60].

Cortesía: Museo Archeologico Provinciale di Potenza [núm. cat. 61].

S.A.R.L. La Licorne, París [núm. cat. 64].

Cortesía: Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini [núms. cat. 65 y 66].

Soprintendenza Archeologica Etruria Meridionale [núms. cat. 67, 68, 74, 75, 77, 82 y 83].

Soprintendenza Archeologica per la Toscana-Firenze [núm. cat. 69].

Soprintendenza alle Antichità - Firenze [núm. cat. 70].

Amministrazione Provinciale. Direzione dei Musei Salerno [núms. cat. 71 y 76].

Musei Capitolini- Antiquarium Comunale, Roma [núm. cat. 72].

Soprintendenza Archeologica di Ostia [núm. cat. 78].

Direction Générale des Antiquités-Liban [núms. cat. 80 y 86].

Cortesía: Musée de la Tour aux Pucés, Thionville [núm. cat. 84].

© Fotografía della Soprintendenza Archeologica della provincia di Napoli e Caserta - Nápoles [núm. cat. 85].

Soprintendenza Archeologica - Lazio - Servizio fotografico [núm. cat. 87].

Soprintendenza Archeologica di Roma. Museo Nazionale Romano. © Tutti i diritti riservati [núms. cat. 88, 89].

Soprintendenza Archeologica - Perugia [núm. cat. 90].

Musei Capitolini - Antiquarium Comunale, Roma [núms. cat. 91 y 92].

Soprintendenza Archeologica per le Marche (Ancona). Fotografía: Laboratorio De Angelis [núm. cat. 93].

Arquíthemas

La Fundación Caja de Arquitectos se constituye en 1990 con el objeto de promover y fomentar actividades de carácter cultural en el campo de la arquitectura.

Desde su creación, la Fundación se ha interesado en el desarrollo de actividades propias que se han traducido principalmente en la edición de libros relacionados con temas de interés para la cultura arquitectónica.

Actualmente, la actividad editorial de la Fundación Caja de Arquitectos se concentra en la creación de dos colecciones, *Arquíthesis* y *Arquíthemas*. Ambas se originan en trabajos de investigación, de difícil encaje comercial pero de indudable interés, que habitualmente quedan fuera del mundo de las publicaciones y por lo tanto resultan difícilmente accesibles. *Arquíthemas* pretende cubrir ese espacio vacante, concentrando obras dispares, de carácter no necesariamente académico, y estableciendo un lugar abierto a la reflexión arquitectónica.

Otras Ediciones

"Arte Civil", Werner Hegemann y Elbert Peets.

"Guía de Arquitectura de España 1929/1996", Carlos Flores y Xavier Güell.

"La Lección de las Ruinas", Alberto Ustarroz.

En preparación:

"La Construcción del Ensanche de Madrid", Javier Frechilla.

"La Arquitectura y el Cine", Jorge Gorostiza.

En el mundo antiguo, especialmente en los primeros tiempos de cada cultura, los planos y maquetas de arquitecto no eran las únicas imágenes arquitectónicas, de las que, por otra parte, se han conservando muy pocos ejemplares.

Existían un gran número de otro tipo de maquetas, que no eran de orden técnico-constructivo, sino mágico, y que son las que han llegado hasta nosotros (...). Las casas del alma son para nosotros maquetas arquitectónicas: constituyen los únicos testimonios sobre la arquitectura no monumental arcaica, y nos muestran, junto con los mitos, las leyendas y diversas representaciones arquitectónicas, la imagen que los antiguos tenían de su arquitectura.

"La imagen de la arquitectura en el mundo antiguo (las casas del alma)", extracto. Pedro Azara



CAJA DE ARQUITECTOS
FUNDACION



Las casas del alma Maquetas arquitectónicas de la antigüedad