

LACUNARIA ASTROLOGICA: ARQUITECTURA Y ASTROLOGÍA EN EL MUNDO GRECO-ROMANO*

JORGE TOMÁS GARCÍA
IHA, FCSH
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
jgarcia@fcs.unl.pt

RESUMEN

El presente artículo pretende analizar la presencia de motivos iconográficos astrológicos en los casetones del interior de templos y tumbas en contexto griego y romano. A través de un recorrido por las fuentes clásicas describiremos las características comunes que se pueden localizar en estas obras. Será desde la perspectiva de la Historia del Arte desde la que abordaremos el origen, difusión y alcance de esta tipología decorativa que alcanzó gran fortuna en la arquitectura griega y romana. La Tumba de Ostrusha, en la antigua Tracia, será el principal caso de estudio.

PALABRAS CLAVE: *LACUNARIA*, CASETONES, ASTROLOGÍA, ARQUITECTURA, PLÉYADES.

LACUNARIA ASTROLOGICA: ARCHITECTURE AND ASTROLOGY IN THE GRAECO-ROMAN WORLD

ABSTRACT

This article analyzes the presence of astrological iconographic motifs in ceilings inside temples and tombs in Greek and Roman context. Through a tour of the classical sources, I will describe the common characteristics that can be located in these works. It will be from the perspective of art history from which I will discuss the origin, diffusion and scope of this decorative style that reached great fortune in Greek and Roman architecture. The Thracian Tomb of Ostrusha will be the main case study.

KEYWORDS: *LACUNARIA*, CEILINGS, ASTROLOGY, ARCHITECTURE, PLEIADES.

Contexto terminológico y conceptual

La problemática relativa a la utilización de motivos astrológicos en el interior de las construcciones griegas y romanas nos conduce en una primera instancia al análisis de los distintos conceptos utilizados para nombrar dichas construcciones. Es en la literatura latina donde podemos encontrar un mayor número de ejemplos que nos permiten

* Este artículo recoge resultados de la investigación financiada por Fondos Nacionales a través de la FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal) en el ámbito del Proyecto sfrh/bpd/99633/2014, y se encuadra en el contexto del Grupo de Investigación de Excelencia Estudios Visuales (Fundación Séneca, 19905/GERM/15).

reconstruir con bastante fidelidad la imagen y apariencia de estos recursos arquitectónicos¹. El término *laquearia*, junto con su variante *lacunaria*, tiene un significado específico en las fuentes latinas, ya que ambos conceptos se refieren a un artesonado horizontal enmarcado en madera², a menudo cubierto de oro.

Los autores latinos aparentemente vieron poca diferencia entre los conceptos de *lacunar* y *laqueare*³. Ambos se refieren a artesonados⁴, de manera que no hay un patrón de uso que indique variantes en diversos significados. Vitruvio (4.3.1-5) ofrece la mejor definición técnica de *lacunar*. Según el tratadista romano, se emplea el término para describir los espacios entre las vigas del techo de un templo dórico; estos espacios podrían ser ocultados por metopas del entablamento (en los espacios entre los extremos de las vigas) y por los casetones en el techo (en los espacios entre las propias vigas). El *lacunar* fue, en definitiva, un dispositivo para tapar los huecos regulares cuando una hilera de vigas de madera del techo se extendía en el interior de una construcción⁵.

En el vocabulario técnico latino no hay un término que podamos traducir exclusivamente por nuestro concepto de “techo”. Cuando un escritor latino deseaba

¹ D. ANDRIANOU, *The Furniture and Furnishings of Ancient Greek Houses and Tombs*, Nueva York, 2009, pp. 34-45.

² Estos techos de mármol, que eran verdaderas obras maestras de la talla en piedra, continuaron siendo fieles a sus modelos de madera. Uno de los mejores ejemplos de la construcción del techo es el pórtico norte del Erecteión de Atenas, donde las vigas de mármol eran de las más largas empleadas por los constructores de Pericles, podían llegar a ofrecer 5,70 m de luz libre. Los detalles de esta construcción se encuentran en A. HODGE, *The Woodwork of Greek Roofs* Cambridge, 1960, pp. 112-15.

³ A. BARBET, “Les compositions de plafonds et de voûtes antiques: essai de classification et de vocabulaire” *AIPMA* 2001, pp. 27-36. Para *lacunar*, o su plural *lacunaria*, ver Vitr., IV 6.1; V 2.1; VI 3.4, 6; VI 7.3. Vitruvio también identifica *lacunaria* como plafones bajo el arquitrabe (IV 3.1), y cita un ejemplo de un artesonado de ciprés en el templo de Diana en Éfeso (II 9.13). Alrededor del siglo V a.C. los artesonados de piedra, sobre todo de mármol, comenzaron a aparecer en las columnas de los grandes templos dóricos y en los grandes monumentos sepulcrales de Asia Menor. El equivalente conceptual griego de *lacunar* es *fatné*, aunque está mucho menos presente en las fuentes, ver Ath., V. 208b. Vitruvio utiliza diversas formas de *lacunar* con frecuencia. Curiosamente, nunca utiliza la forma alternativa, *laqueare* (V 2.1; VI 3.4; VI 3.9).

⁴ Derivan de *lacus* en combinación con el sufijo *-aris* (Serv., *Aen.* 1.726)

⁵ Petronio también nos ofrece información de vital importancia sobre la utilización de estos casetones como ornatos arquitectónicos en algunas celebraciones romanas. Petronio (60.1) en la cena de Trimalción, un techo artesonado juega un papel dramático en los espectáculos que acompañan a la fiesta: “*nam repente lacunaria sonare coeperunt totumque triclinium intremuit. Consternatus ego exsurrexi et timui, ne per tectum petauristarius descenderet aliquis. Vultus expectantes quid novi de caelo nuntiaretur*”. Plinio también nos ofrece un fragmento interesante sobre este tema (*HN* 35.124), cuando cita a Pausias de Sición como el primer pintor que decoró estos casetones: “*idem et lacunaria primus pingere instituit, nec cameras ante eum taliter adornari mos fuit*”. Sobre Pausias y la decoración ornamental ver J. TOMÁS GARCÍA, *Pausias de Sición*, Roma, 2015.

transmitir la idea de ‘techo cubierto’ en sentido general, es decir, un techo no necesariamente adornado, utilizaba la palabra *tectum*. Como concepto técnico, *tectum* tenía una serie de aplicaciones más generales. Así, para referirse a ‘techo’ se solía emparejar el sustantivo con un modificador de modo que el significado fuera más claro. Un modificador común era *laqueatum*. Así, Cicerón (*Leg.* 2.2.93) representa a Ático como un hombre modesto que desprecia los pavimentos de mármol y *laqueata tecta*, es decir, los “techos artesonados”⁶. Séneca condena a los ciudadanos más adinerados por embellecer sus *tecta* con oro (*Ep.* 90.15)⁷.

Estos techos artesonados fueron los que acogieron la mayoría de representaciones con motivos astrológicos y celestes⁸. Por ejemplo, Domiciano deseaba incluir en su palacio un elemento que no sólo hablara de una tradición venerable llena de alusiones reales y divinas, sino uno con connotación celeste, y optó por la cubierta con un artesonado de madera dorada tradicional⁹. Las palabras elegidas por Estacio (*Silv.* 4.2.31) para evocar la gran altura de la sala del palacio de Domiciano son de particular interés a la hora de imaginar cuál pudo ser el aspecto real de estas construcciones:

La vista se desplaza ahora hacia arriba, la vista cansada apenas llega a la cumbre, y se podría pensar que fue el artesonado [*laquearia*] del cielo de oro¹⁰.

-
- ⁶ *laqueatus* -a -um: la forma adjetival de *laqueare*. Un techo se puede describir como *laqueatum*, las principales fuentes son Cic., *Verr.* 2.1.133: “*venit ipse in aedem Castoris, considerat templum; videt undique tectum pulcherrime laqueatum*”; Cic., *Tusc.* 1.85: “*astante ope barbarica / tectis caelatis, laqueatis*”; Liv., XLI 20,9: “*magnificum templum, non laqueatum auro tantum, sed parietibus totis lammina inauratum*”; Lucil., X 112–13: “*laqueataque tecta ferebant / divitias crassumque trabes absconderat aurum*” Lucr., II 23–28: “*neque natura ipsa requirit . . . nec domus argento fulget auroque renidet / nec citharae reboant laqueata aurataque templa*”; Suet., *Nero* 31.2: “*cenationes laqueatae tabulis eburneis versatilibus*”. En Cic., *Tusc.* 5.62, el autor describe una espada que desciende de los casetones superiores, imagen que fue imitada por Aulio Persio Flaco (mitad del siglo I) en *Saturae* (III 40): “*auratis pendens laquearibus ensis*”. Un análisis de este concepto se encuentra en W. MACDONALD, *Architecture of the Roman Empire*. Vol.2. New Haven, 1982, pp. 61-62.
- ⁷ Séneca (*Ep.* 90.15), exhibe una repugnancia particular hacia el artesonado en el entorno privado, dice que algunos propietarios ricos tienen techos en el comedor con paneles móviles que cambian sus patrones muy a menudo. En el mismo sentido que lo describe Suet., *Nero* 31.2: “*cenationes laqueatae*”.
- ⁸ K. TANCKE, 1989, documenta los casetones de piedra y su desarrollo en los templos romanos en Siria y Asia Menor, por ejemplo, el templo de Bel en Palmira (p. 278, y pl. 54, 1-2), y el templo de Baco en Baalbek, (p. 282, y pl. 58, 1-4).
- ⁹ F.W. DEICHMANN, “Kassettendecken,” *Festschrift für Otto Demus zum 70. Geburtstag. Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 21 (1972) 83-107; S. McNALLY, *Architectural Decoration of Diocletian’s Palace at Split*, British Archaeological Reports Series 639, 1996, p. 63.
- ¹⁰ Stat., *Silv.* 4.2.31: “*Tectum augustum, ingens, non centum insigne columnas / sed quanta superos caelumque Atlante remisso / sustentare queant. Stupet hoc vicina Tonantis / regia, teque pari laetantur*

Manilio, en su tratado de época augusta sobre astrología, utiliza este mismo patrón para ilustrar la organización de las estrellas en los artesonados arquitectónicos:

El brillo [de las constelaciones] se muestra en los casetones con varios diseños (1.533).

Cerca del final del poema Manilio hace otra referencia que proporciona una pista vital para interpretar el lenguaje utilizado por Estacio en su descripción de la *Domus Augustana*:

Y, debido a que la espiga de trigo está habitada por granos ingeniosamente dispuestos y su diseño es como un edificio, ya que proporciona cámaras y graneros para sus propias semillas, [*Spica*] hará que un hombre que talla artesonados [*laquearia*] para los templos sagrados, proporcionando un nuevo cielo [*caelum*] para los techos [*tecta*] del Trueno (5.285)¹¹.

El emparejamiento de *laquearia* con *caelum* exhibe la conexión entre elaborado artesonado, la divinidad, y el cielo.

Lacunaria astrologica en contexto griego

Si bien es el vocabulario latino el que nos ha dejado mayores datos para el estudio léxico y teórico de estas decoraciones arquitectónicas con motivos astrológicos, en la realidad material la cultura griega ya conocía desde siglos atrás estos recursos artísticos¹². En un intento de sintetizar y considerar algunos problemas relacionados con

sede locatum / numina. Nec magnum properes excedere caelum: / tanta patet moles effusaeque impetus aulae / liberior, campi multumque amplexus operi / aetheros, et tantum domino minor; ille penates / implet et ingenti genio iuvat". Todas las traducciones del latín en el artículo son propias.

¹¹ *laqueare* -is (n.): un cofre en un artesonado. La forma plural, *laquearia*, por lo general se refiere a un artesonado. Manil., V 285–92: “*et, quia dispositis habitatur spica per artem / frugibus, ac structo similis conponitur ordo, / seminibusque suis cellas atque horrea praebet, / sculpentem faciet sanctis laquearia templis / condentemque novum caelum per tecta Tonantis*”. Para el caso particular del Palacio de Domiciano ver R. MEIGGS, *Trees and Timber in the Ancient Mediterranean World*, Oxford, 1982, p. 366.

¹² F. EBERT, “Lacunar” in *RE*, Vol. 12, 1924, pp. 369-75; M. WEGNER, “Lacuanre, lacunar” *EAA*, I, 1961, pp. 450-454. Artesonados con vigas vistas aún se conservan en los siguientes edificios: los pasillos traseros del Partenón y en el Hefesteión de Atenas, el Templo de Rhamnus, el Templo de Atenea Niké de Atenas, la sala norte del Erecteión, en los Propileos de la Acrópolis, en los Propylea de Eleusis, el Templo de Atenea en Priene, el Mausoleo de Halicarnaso, el monumento tumba en Mylasa, y el Templo de Zeus en Aizanoi. Todas estas obras son analizadas por K. TANCKE, 1989, p. 24. Si bien parece que la decoración pictórica de estos casetones alcanzó una mayor expansión a partir del Monumento de las Nereidas de Xanthos, decorado con cuadrados ortogonalmente dispuestos, con motivos figurativos y ornamentales. Sólo se conservan una de las arcas figurativas (desde 1842 en el Museo Británico de Londres, BM 935.3) y un dibujo en relación con otra pequeña

la datación de los monumentos, los motivos decorativos, en referencia a artesonados figurativos hasta ahora conocidos, revelan un repertorio sorprendente y recurrente, aunque con un punto de inflexión importante en términos figurativos a partir del final del primer y el segundo trimestre del siglo IV a.C. Los fondos de los casetones en las construcciones atenienses presentan una finalidad puramente decorativa: palmetas y flores de loto dispuestas para formar estrellas y rosetas geométricas, a veces de metal, añadidas en la parte inferior de los envigados¹³. Si somos capaces de atribuir un valor puramente decorativo a los motivos florales como elementos de relleno, la recurrencia muy frecuente de símbolos astrales no puede ser accidental¹⁴. Estos motivos están claramente relacionados con la representación de la bóveda celeste, y con comparaciones metafóricas evidentes con referencia al paradigma del cielo¹⁵.

La ornamentación con casetones en la arquitectura griega en el s. V a.C. consistía en la utilización de dos o tres casetones que solían medir alrededor de 20-50 cm de longitud¹⁶. Al principio, se trataba de arcas adornadas con decoraciones pintadas, con colores tales como el cimacio. Más tarde, con el orden jónico, surgieron tonos más brillantes y vivos. En cuanto a la decoración, en un primer momento se utilizaron estrellas normalmente talladas y fijadas en un fondo azul profundo¹⁷.

En un ambiente religioso la decoración esculpida no sólo celebraba la belleza de la naturaleza y la perfección de formas geométricas, sino también su relación con la

porción de él, con motivos florales. La cronología de este monumento se coloca diversamente entre 420 y 380 a 70 a.C., ver W. LETHABY, "The Nereid Monument Re-Examined", *JHS*, 35 (1915) 208-224; L. HOLLAND & P. DAVIS, "The Porch Ceiling of the Temple of Apollo on Delos", *AJA*, 38 (1934) 71-80; P. COUPEL & P. DERMAGNE, *Le monument des Néréides. L'architecture, Fouilles de Xanthos*, París, 1989.

¹³ L. BORHY, (ed.). "Plafonds et voûtes à l'époque antique" *Actes du 8ème Colloque International de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), 15-19 mai 2001*, Budapest, 2004.

¹⁴ S. KARUSU, "Astra" *LIMC* II.1.2, 1984, pp. 921-922.

¹⁵ D. S ROBERTSON, *A Handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge, 1954, p. 51.

¹⁶ El ejemplo más notable de la conciencia de los antiguos constructores del comportamiento estructural de vigas simplemente apoyadas es el diseño de techo en los Propileos, en Atenas. En el porche oeste del edificio central, dos filas de columnas jónicas soportan el techo de mármol. A fin de evitar la carga concentrada, para ser aplicada en el centro de la luz del arquitrabe del arquitecto se adoptó esta solución ingeniosa. Las aberturas más ambiciosas en los interiores de un edificio griego se encuentran en edificios circulares. El Arsinoeion en Samotracia es citado por J.J. COULTON, *Ancient Greek Architects at Work*, Ithaca, 1977, p. 158, como el más ambicioso, con una envergadura de 16,80 m.

¹⁷ K. TANCKE, 1989, p. 30, afirma que la idea del techo con las arcas astrales como una representación del cielo resulta del todo evidente. W.N. BATES, "Notes on the 'Theseum' at Athens", *AJA*, 5 (1901) 37-50; W. WILLAM & N. EDMONSON, "The Ceiling of the Hephaisteion", *AJA*, 88 (1984) 135-36.

divinidad. Al igual que las esculturas e imágenes de los dioses eran adornadas con guirnalda, flores, perfumes o vestimentas, también lo eran sus templos, y los techos coronados con casetones estaban llenos de temática vegetal¹⁸. El gusto por los elementos vegetales y florales se confirmó durante los períodos clásico y helenístico. En el Asclepeion de Epidauro (370 a.C.), la presencia de estrellas se alterna con elementos decorativos florales y *prosopa*¹⁹. Este último motivo registra una difusión cada vez mayor después de mediados de siglo IV a.C. Estos *prosopa* son cabezas y bustos, a menudo, pero no exclusivamente, de mujeres que están talladas y/o pintadas frontalmente o vistas en tres cuartas partes. Algunas figuras esculpidas con estos motivos figurativos se encuentran en los casetones de mármol en el Mausoleo de Halicarnaso, en el Mausoleo de Belevi en Éfeso o en el Témenos de Samotracia (Figs. 1-2). Este último ejemplo es especialmente significativo ya que aparecen cuatro motivos diferentes dentro de casetones de diferentes tamaños, que adornan el techo del propileo del Témenos de Samotracia. En las arcos principales encontramos a las divinidades de Samotracia y figuras legendarias.



Figs.1-2. Témenos de Samotracia, s. III a.C.

¹⁸ Según A. BARBET & A. GUIMIER-SORBETS, “Les Motif de caissons dans la mosaïque du Ive siècle avant J.-C. à la fin de la République romaine: ses rapports avec l’architecture, le stuc et la peinture” en J.-P. DARMON & A. REBOURG (eds.), *La Mosaïque gréco-romaine, IV Trèves 8-14 août 1984, Supplément au Bulletin de l’A.I.E.M.A.*, Paris, 1994, pp. 23-25, así ocurrió en los Tholoi de Delfos, Olimpia, y Epidauro. La flora y el follaje de acanto, aunque continuando el motivo vegetal tradicional que se encuentra en el artesanado ortogonal de los templos griegos, ha sido nuevamente interpretado como perteneciente a un entorno funerario, puesto que las flores eran parte de la tradición funeraria en la sociedad griega. Tal vez los casetones simbolizaban el advenimiento de una vida nueva y abundante asociada con la apoteosis de lo mortal. W.B. DINSMOOR, *The Architecture of Ancient Greece*, Londres, 1950, p. 254; H. BERVE & G. GRÜBEN, *Greek Temples, Theatres, and Shrines*, Nueva York, 1963, p. 316; R.A. TOMLINSON, *Epidauros*, Austin, 1983, p. 65.

¹⁹ A. BURFORD, *The Greek Temple Builders at Epidauros*, Toronto, 1969, pp.88-99.

Siguiendo esta tradición arquitectónica, existen unos fragmentos provenientes de un monumento no identificado en Tasos que nos serán enormemente útiles más adelante (Fig. 3). Estas piezas conservadas, de procedencia incierta, han sido relacionadas con el estilo y el taller de los ejemplos del Témenos de Samotracia²⁰. La escasez de la parte conservada con respecto a dos de estos fragmentos no nos permite ofrecer informaciones seguras sobre su género. Por la torsión y por su actitud general, la analogía con las figuras del túmulo Ostrusha, como veremos, es evidente. Incluso las mediciones son casi idénticas.



Fig. 3.
Tasos, monumento no identificado

La temática astronómica y cosmológica en la decoración de los casetones arquitectónicos apareció con fuerza en el s. III a.C., y las referencias celestes ya no sólo aparece a través de una representación geométrica en forma de estrella como un polígono de varias puntas, sino a través de personificaciones astrales²¹. A nivel iconográfico, la incidencia y el valor de la temática cósmica-astroológica no se han puesto de relieve de manera adecuada, que parecen ser consistente y recurrente en cuanto a decoración *lacunar*. La ornamentación se vuelve a expresar a través de estrellas con representación geométrica (a partir del siglo V a.C.) y a través de la personificaciones de asteroides (constelaciones, planetas, y el Zodiaco) después de una brecha de siglos, en época romana.

El caso particular de la tumba de Ostrusha

Esta problemática iconográfica e iconológica encuentra un perfecto caso de estudio en el techo de casetones de la tumba de Ostrusha²². Este ejemplo requiere niveles

²⁰ P. LEHMANN, *Samothrace: The Temenos*, Vol. 5, Nueva York, 1982, p. 165. Estos casetones representan en Samotracia divinidades principales, figuras legendarias, e iniciados heroicos y están organizados en un diseño esquemático. Una categorización similar ocurre en el techo por encima del pórtico tripartito del Serapeion en Mileto, donde aparecen las Musas y posiblemente bustos de otras divinidades. Pausanias (8.22.7) no indica claramente si se fijaron o no estas tallas. Para el estudio de la figura de Tasos ver B. HOLTSMANN, *La sculpture de Thasos. Corpus des reliefs, I. Reliefs à thème divin*, Paris, Études Thasiennes, XV, 1994, pp. 87–88, nos. 18–23, Pl. XXV a-e, el autor asume que los fragmentos de Tasos en realidad pertenecían a la decoración del techo del Témenos en Samotracia.

²¹ Las fuentes clásicas se refieren a las representaciones de las constelaciones del zodiaco y las imágenes dentro del palacio de Nerón (Suet., *Nero* 31), en el Palacio de Domiciano (Mart., VII 56), en el Palacio de Septimio Severo (Cass. Dion, LXXVI 11), o en residencias privadas (Petron., XXX 3).

²² El estudio más reciente y completo sobre esta obra es de C. MANETTA, “The Tomb Below the Ostrusha Mound and the Painted Prosopa within the Central Boxes of the Ceiling: Proposal for a New Reading”, *CHS Research Bulletin*, 1:2 (2013).

mayores y más profundos de análisis para comprender tanto el significado -todavía debatido- de su programa decorativo y figurado como de sus modelos²³. Como veremos, la muestra tracia podría ser un documento exegético de gran importancia e incluso constituye el primer original pictórico griego para transmitir un tema iconográfico particular dentro de la serie de los artesonados figurativos.

Los casetones de Ostrusha están decorados con representaciones pictóricas múltiples y variadas, si bien las que resultan propicias a nuestro análisis son aquellas que presentan figuras femeninas a la manera de *prosopa*. Los colores que incluyen estas figuras femeninas son el azul claro y oscuro, rojo, rosa, ocre, blanco y marrón, más un toque de dorado advertido al momento del descubrimiento en el collar de uno de los bustos. Menos se puede decir de la docena de pequeños casetones que representan motivos vegetales. Váleva, la gran especialista en la arquitectura de la tumba²⁴, deja sabiamente abierto a discusión si los bustos representan divinidades ctónicas, iniciados en los misterios de Eleusis, o personajes derivados de los *thiasos* dionisíacos²⁵.

Los seis casetones que contienen los rostros femeninos están separados por un número igual de espacios, en el que es posible reconstruir diferentes composiciones decorativas florales (Fig. 4). Un detalle, que ha escapado a los eruditos que han estudiado esta tumba tracia, puede que haya malinterpretado su significado original. Se trata de la corona de rayos, que es, sin duda, reconocible detrás de la cabeza de la figura 24 (hasta ahora siempre concebido como una corona dorada o corona de hojas de oro), y que se convierte en un elemento esencial que por sí mismo puede aclarar la naturaleza astral de todas las mujeres jóvenes representadas. Si añadimos a esto, la pregunta en cuanto a su disposición y el número de las cabezas dentro de las arcas centrales de Ostrusha, seis o siete en el caso, por desgracia, no comprobable, parece posible acotar las posibilida-

²³ N. TEODOSSIEV, "Monumental Tombs and Hero Cults in Thrace During the 5thC– 3rd Centuries B.C." en V. PIRENNE DELFORGE & E. SUÁREZ DE LA TORRE (eds.), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cults grecs*. Kernos Suppl. 10, Lieja, 2000, pp. 435-447.

²⁴ J. VÁLEVA & D. GERGOVA, "Monumental Tombs, Tomb Paintings and Burial Customs of Ancient Thracia", en *Investing in the Afterlife. Catalogue of the exhibition in the Tokio University Museum 1st November – 15th December 2000*, Tokio, 2000, pp. 182–189; J. VÁLEVA, 2005.

²⁵ La superficie interior del techo de la tumba está tallada con 43 casetones. Para J. VÁLEVA, 2005, p. 34, la imagen en el casetón circular central se ha perdido, pero podemos descifrar las representaciones en los compartimentos triangulares de alrededor. La primera tétrada debía contener figuras de sirenas, en caso de que nuestra lectura de la superficie muy deteriorada sea correcta. Los próximos cuatro compartimentos triangulares encierran figuras de Nereidas cabalgando y trayendo los brazos de Aquiles. Dos series de seis casetones flanquean el grupo central. Los casetones contienen alternativamente ocho cabezas y cuatro motivos vegetales. Las cabezas representan muy probablemente miembros de los *thiasos* dionisíacos.

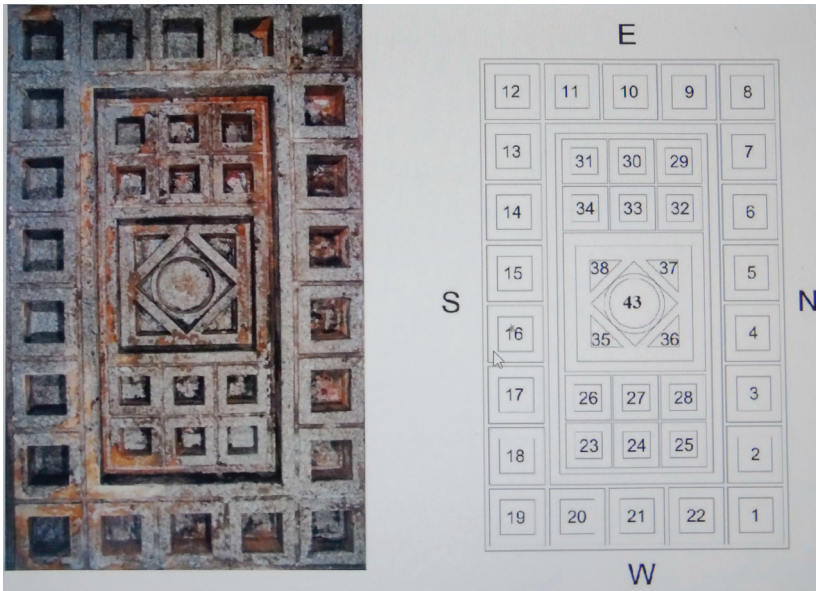


Fig. 4. Los *prosopa* con representaciones femeninas serían los casetones 24-26-28-30-32-34 (C. Manetta, 2013)

des interpretativas e identificar, obviamente con toda la debida precaución, los rostros femeninos como la personificación de la constelación de las Pléyades²⁶.

Hipótesis de las Pléyades

Es verdaderamente arriesgado afirmar con seguridad en qué consistía la representación de la constelación, es decir, si las Pléyades aparecieron como personificaciones o más bien como estrellas, en referencia a las representaciones científicas del cielo en el arte griego²⁷. La lectura del techo de Ostrusha esboza la posibilidad

²⁶ E. BOER, "Pleiaden", *KIPauly*, IV, 1972, pp. 922– 923. Las principales fuentes para el estudio de la iconografía de las Pléyades son: Hes., *Op.* 383; Pi., *N.* 2.10; Simon., *Eleg.* 555; Lamprocl., 736; Ath., XI 80. 491a; Apollod., III 110; Str., VIII 3.19; Arat., *Phaen.* 254; Hyg., *Fab.* 192, *Astr.* 2.21; Ov., *Fast.* 4.169; Nonn., *D.* 3.330. Ver A. GALLINA, "Pleiadi", *EAA* VI, 1996, pp. 244–245. Su origen etimológico se ha explicado a partir del verbo *πλειν* como "navegar", ya que la aparición de esta constelación en el mes de mayo marcaba el inicio de la temporada de navegación. Es una de las muchas hipótesis que existen, ver J. HENDERSON (ed.), *Diodorus of Sicily*, II, p. 281.

²⁷ Llamadas hijas de Atlas (Eust., *ad Hom.* p. 1155; Serv., *Aen.* 1.744; Theon, *ad. Arat.* p 22; Schol. *Ad Theocrit.* XIII. 25.) Eran las hermanas de las Híades, y en número de siete, seis de las cuales se describen como visibles, y la séptima como invisible. Algunos llaman a la séptima Estéropé, y se volvió invisible de la vergüenza porque ella sola entre sus hermanas había tenido relaciones con un hombre mortal; otros la llaman Electra, y la hacen desaparecer del coro de sus hermanas a causa de su dolor por la destrucción de la casa de Dárdano (Hyg., *Fab* 192; *Astr.* 2.21). Se dice que

de que las personificaciones de las constelaciones, y tal vez las Pléyades en este contexto específico, se incluyeran en el repertorio iconográfico. La cuestión así planteada reabre el problema más amplio con respecto a la interpretación astronómica de algunas posibles decoraciones de los casetones. Por otra parte, también parece reiterar que la temática astronómica era probablemente más frecuente de lo que hasta ahora se postula. Esta nueva identificación nos permitiría superar la idea ya discutida en lo que respecta a los *planetaren prosopa*, difícilmente aceptable en el caso de los monumentos clásicos y de comienzos del Helenismo²⁸.

Uno se pregunta si no sería plausible suponer que la fuerte referencia al simbolismo del cielo estrellado, que es arqueológicamente comprobable en los techos artesonados, se podría sugerir no sólo a través de la representación de estrellas geométricas, sino también a través de rostros personificados de algunas constelaciones²⁹, a partir del segundo cuarto del siglo IV a.C. Obviamente, no quiero afirmar que la temática astronómica es la única representada en los envigados o que todos los *prosopa* esculpidos y/o pintados en los casetones puedan ser interpretables como personificaciones de constelaciones y, en particular, de las Pléyades³⁰. El detalle de la corona de rayos a través

las Pléyades sintieron mucho el dolor por la muerte de sus hermanas, las Híades, o por el destino de su padre, Atlas, y se situaron después como estrellas en la parte posterior de la constelación de Tauro, donde forman un grupo parecido a un racimo de uvas (Eust., *ad Hom.* p. 1155). Según otra historia, las Pléyades eran compañeras vírgenes de Artemisa, y, junto con su madre Pleione, fueron perseguidas por el cazador Orión en Beocia; su oración para ser rescatadas de él fue escuchada por los dioses, y así fueron transformadas en palomas (*peleíades*), y acabaron entre las estrellas (Hyg., *Astr.* 2. 21; Pi., *N.* 2.17). Sobre sus posibles nombres hay varias hipótesis, pueden ser Electra, Maya, Taygeta, Alcyone, Celaeno, Estéroepe y Mérope (Tz., *ad Lyc.* 219; Apollod., III 10.1). El escoliasta de Teócrito (*Sch.* XIII. 25) da el siguiente conjunto diferente de nombres: Coccymo, Plaucia, Protis, Parthemia, Maya, Stonychia, Lampatho (*Comp. Hom. Il.* 18.486; Ov., *Fast.* 4.169).

²⁸ En este sentido, se ha intentado proponer una interpretación astrológica (en términos de personificaciones de estrellas y/o *planetaren prosopa*) para algunas representaciones dentro de los casetones del período clásico y tardío. En realidad, motivos relacionados con los conocimientos arqueológicos y por razones astronómicas siempre se han opuesto a dicha lectura. Esto se debe a las representaciones más antiguas de los planetas de acuerdo con esta iconografía no comparecer ante el siglo I d.C. Ver H. GUNDEL, "Pianeti", *EAA*, 1973, 621; K. TANCKE, *Figuralkassetten griechischer und römischer Steindecken*, Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVIII, Archäologie Frankfurt a. M., 1989, pp. 14-16.

²⁹ J. VÁLEVA, 2005, pp. 163-166, se inclina a fechar las pinturas entre 330 y 310 a.C. y, por tanto, en plena conexión con esta temática.

³⁰ D. BLUME, 2001, p. 863. El proceso de mitificación de las constelaciones fue progresiva e irregular, ver F. SAXL & E. PANOFKI, "Classical Mythology in Medieval Art", *Metropolitan Museum Studies*, 4 (1933) 228-279; F. CUMONT, *Les noms des planètes et l'astrolâtrie chez les grecs*, *Antiquité class.*, vol. 4, no. 1, 1935, pp. 5-43; J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, París, 2008, pp. 32-36. Comienza con Homero (*Il.* 18.486). Alrededor del siglo V a.C. ya se habían asociado con muchas

de los cuales sólo uno de los personajes se muestra a sí mismo como una estrella podría encontrar una doble explicación en esta perspectiva (Fig. 5). Por un lado, el atributo era suficiente para calificar el asterismo de todos ellos o, mejor dicho, la familia tracia no sabía o no tenía interés en el reconocimiento del asterismo de todas las figuras³¹.

A pesar de que no pueden proporcionar una comparación directa, el examen de algunas ilustraciones de manuscritos iluminados medievales parece ser de particular interés para la identificación propuesta en Ostrusha³². Algunas de las ilustraciones,



Fig. 5. Casetón número 24 con prosopa coronada en la tumba de Ostrusha

constelaciones. En el siglo IV a.C. la terminología mitológica se introdujo en el catálogo científico de Eudoxo de Cnido. Como es sabido, el Atlas Farnesio, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, que presenta constelaciones en forma de divinidades es una copia de un original griego que data del siglo III a.C. Así, el proceso de mitificación se completa con Eratóstenes (*Catasterismos*). A partir de la época de Augusto, sin embargo, la mitología celeste se contamina con algunas adiciones exóticas (Babilonia y Egipto, por ejemplo, sobre todo en referencia a los planetas). En este sentido, la reconstrucción proporcionada por S. SETTIS, 2001, es interesante. Aparecen representaciones de constelaciones en forma de personificaciones, por ejemplo, en la cerámica ática de figuras negras y rojas-, y pueden ser seguidos a partir de finales del siglo VI a.C. (Helios) hasta el final del siglo V a.C. R. GAUTSCHY "Eine Hydria mit einer astronomischen Darstellung", *Antike Kunst*, 50 (2007) 37-50, analiza, por ejemplo, la representación astronómica de Pegaso en el cuerpo de un hidria, descubierta en Nola en 1845 y fechada en el último cuarto del siglo V a.C.

³¹ En la actualidad, ninguno de los otros *prosopa* conservados como decoración de casetones nos permite localizar los parámetros que pueden garantizar una interpretación inequívoca de las Pléyades: es decir, la presencia de atributos que identifican los astros y la serie completa de siete cabezas o bustos.

³² Cualquier manuscrito del Antigüedad tardía conserva una idea de su ciclo de ilustraciones es sugerido por una serie de copias medievales. Al principio, la cristianización interrumpió estas tradiciones iconográficas, al oponerse por razones morales obvias el uso de iconografías paganas de las constelaciones. En general, se conoce el rechazo de San Agustín de la ciencia astronómica. En muchos casos, esto hizo que los códigos se copien sin imágenes astronómicas, aunque dejando espacio para ellas. La antigua tradición iconográfica comenzó a ser más apreciada a partir del primer trimestre del siglo IX, justo en el momento de la realización del manuscrito *Vossianus Latinus Q79*. En el siglo X asistimos a un renacimiento del interés general de los estudios y de las artes del *Quadrivium*, y por supuesto para los textos astronómicos las ilustraciones que se relacionaban con ellos. Es importante señalar que para entonces se utilizaba ya la iconografía pagana de estas ilustraciones. Durante el siglo XI hay un florecimiento de grandes compendios con ilustraciones de los cuerpos celestes. El siglo XII marca el inicio de una intensa actividad de traducción árabe en España y en el sur de Italia, con especial interés a los textos científicos y astrológicos. Hasta

que generalmente respetan la iconografía se describen en los textos a los que se refieren, revelan una derivación de antiguos prototipos pictóricos no conocidos³³. Estos textos incluyen traducciones latinas de los *Phaenomena* de Arato³⁴, compuesto en el siglo III a.C., cuando probablemente habría sido ilustrado. En cambio, Arato habría contribuido realmente a través de su trabajo a fijar y difundir las nociones descriptivas relativas a las constelaciones griegas. De hecho, su catálogo ya se había definido previamente, al menos a partir del siglo V a.C. y se había codificado progresivamente en términos iconográficos. Específicamente en relación con esto, los textos didácticos de astronomía han sido dotados de aparatos ilustrativos en la Antigüedad tardía. Si, en el caso de algunos códigos, en realidad es imposible remontarse a los modelos antiguos de las figuras, otros códigos revelan, sin embargo, evidentes huellas de sus antiguos prototipos³⁵.

En este contexto, la representación de las Pléyades se compone de un conjunto de siete estrellas³⁶. El reconocimiento del patrón de las Pléyades como uno de los posibles ciclos figurativos, aunque ciertamente no el único, entre la serie de los artonados figurativos identifica un mayor contexto posible de inspiración, ya que fue sobre el segundo trimestre del siglo IV a.C. cuando Eudoxo de Cnido extendió las descripciones de las constelaciones en su *Phainomena*³⁷. Volviendo al cielo de

el siglo XIV, el conocimiento de la ciencia astrológica arábica implica un enfoque racionalizado a los mitos, asegurando un lugar en el pensamiento occidental, fuertemente cristianizado. Este proceso termina a finales del siglo XIV y durante el siglo XV, cuando la mitología de nuevo sustituye a la astrología. Este resumen está ampliado en D. BLUME, 2001, pp. 861-868, y en F. SAXL, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, en S. SETTIS (ed.) Turín, 2001, pp. 162-174.

- ³³ El examen de toda la serie de códigos con ilustraciones y el estudio sobre la tradición de cada manuscrito que contiene los textos, ha revelado algunos datos interesantes con referencia a la representación de las Pléyades. Esta constelación está presente en 30 manuscritos. Por lo demás, siempre se caracteriza por siete caras o bustos de doncellas (a veces actitud casi dolorosa), dispuestos en un círculo alrededor de uno central o en registros superpuestos. Ver U. BAUER EBERHARDT, "Aratea", *EAM* II: Roma, 1991, 249 a - 250 b.
- ³⁴ A este grupo se añaden también los manuscritos de la *De Astronomía* de Ps. Higinio y dos obras medievales, que se remontan a la tradición de Arato, tanto para el texto y las ilustraciones: el *De Signis Caeli* de Ps. Beda y el *De ordine ac positione stellarum in signis*. Sobre las distintas ediciones de Arato ver V. BUESCU, *Les Aratea*, Les Belles Lettres - Inst. Roumain, París-Bucarest, 1941.
- ³⁵ En este sentido, la más antigua serie parece referirse a los manuscritos iluminados, que han copiado la traducción de Cicerón de la *Aratea*. En el primer testigo de este texto -el *ms. Harley 647* redactado en el siglo IX d.C.-las Pléyades (fol. 4v) aparecen en forma de 7 cabezas en las esferas redondas, cada uno de ellos con su nombre inscrito sobre cada varilla.
- ³⁶ Arat., *Phaenom.* 257ss. "*Septem traduntur numero genitore creatas / longaevo: sex se rutilia inter sidera tantum / Sustollunt*".
- ³⁷ Además, la nueva interpretación finalmente ofrece nuevos argumentos útiles para resolver el enigma iconográfico con respecto a la serie de la *prosopa* esculpidos y/o pintados no descubiertos con poca

Ostrusha, es posible que la representación de las Pléyades pudiera simplemente recordar un cielo estrellado en un mundo poblado por héroes y divinidades, recogiendo las esperanzas de los fallecidos nobles tracios a subir después de su muerte. En este sentido, pero por el momento sólo en un nivel especulativo, la representación de las Pléyades en contexto funerario parece recibir explicaciones interesantes, desde diferentes perspectivas mitográficas observadas. Ya en 1854, Minervini correctamente argumentó que el mito de las Pléyades era propiamente fúnebre³⁸.

Entre los manuscritos ilustrados, el fol. no.42 de la *Aratea* de Leiden, conocido por clasificación científica como *Vossianus Latinus Q79*³⁹, merece especial atención. Aquí las Pléyades están personificadas y aparecen representadas como jóvenes mujeres, de los cuales sólo las cabezas son visibles. Tienen expresiones comunes de tristeza enfatizadas por miradas lánguidas, una ligera inclinación de las cabezas, y un minucioso cuidado por el detalle decorativo en relación con los peinados (altos moños, a veces con cintas y adornos en el cabello), así como policromía vívida (Fig. 6). Seis de ellas tienen una estrella en la cabeza y están dispuestos en un círculo alrededor de la séptima, *capite velato* (Mérope o Electra). La pequeña estrella amarilla colocada en la cabeza de todas las figuras del código *Vossianus* las presenta como constelaciones⁴⁰. Este detalle es claramente una adición medieval al modelo original. Esto demuestra el

frecuencia en la parte inferior de techos de finales del período clásico. La persistencia del motivo figurativo de las Pléyades de prototipo clásico en la Antigüedad tardía y los períodos medievales (como se ha demostrado, en cierto sentido, a partir de los manuscritos iluminados) en realidad supone que ha conocido más fortuna en lugar de las pocas reproducciones que hasta ahora confirmamos.

³⁸ G. MINERVINI, “Le Pleiadi in un vaso di S. Maria”, *Bullettino Archeologico Napolitano. Nuova serie*, 52 (1854) 9-11, la muerte de las Pléyades, debido a la desesperación por la muerte de su hermano Hyas y la posterior ascensión al cielo, junto con las Híades, es una metáfora de la muerte y al mismo tiempo del renacimiento y la apoteosis.

³⁹ El manuscrito se compone de 99 hojas de pergamino y presenta 35 páginas llenas de miniaturas. Fechado en torno al año 825, tal vez en Aquisgrán por el tribunal de Luis el Pío. El manuscrito fue trasladado a Saint Omer alrededor del año 1000. Después de eso, perteneció a Jacob Susius (1573), luego a Hugo Grocio y, a continuación, a la reina Cristina de Suecia. Por último, Isaac Voss fue el poseedor del manuscrito, y lo donó a la Biblioteca de la Universidad de Leiden, en 1690, donde el texto se encuentra actualmente. Sobre la fortuna del manuscrito ver E. BETHE, *Buch und Bild in Altertum*, Leipzig, 1945; F. MÜTHERICH, *Studien in Carolingian Manuscript Illumination*, Londres, 2004, pp. 147-265.

⁴⁰ M. HÄFFNER, “Ein antiker Sternbilderzyklus und seine Tradierung”, *Handschriften vom frühen Mittelalter bis zum Humanismus. Untersuchungen zu den Illustrationen der “Aratea” des Germanicus*, Hildesheim, 1997, pp. 25-34; D. BLUME, 2001, pp. 861-888. Para ambos autores el presente manuscrito ofrece la imagen más precisa de las antiguas ilustraciones del texto perdido de Germánico. Además, sería interesante investigar las posibles conexiones del motivo temático de las Pléyades con las escenas heroicas y mitológicas, que están representados dentro de las cajas externas a lo largo de los otros lados del techo.

hecho de que la naturaleza astral de las Pléyades puede ser evocada con el uso de un halo de luz detrás de la cabeza, al igual que la figura principal anteriormente analizada en la tumba de Ostrusha. Por tanto, es en este sentido cómo la corona dorada visible al menos en la figura 24 de Ostrusha debe ser interpretada.

Conclusiones

Los ejemplos expuestos y el recorrido por las fuentes clásicas nos han mostrado hasta qué punto es necesario poner en valor la iconografía astrológica en la decoración arquitectónica en contexto griego y romano. Una interpretación iconológica adecuada de algunos de los monumentos analizados de manera más profunda nos arrojaría mucha luz sobre la riqueza de las representaciones astrológicas en el imaginario antiguo. En nuestro caso de estudio, la hipótesis de una nueva lectura, es decir, una constelación (las Pléyades) en la parte central del techo artesonado de Ostrusha parece sumamente interesante por diferentes razones. En primer lugar, ofrece una nueva clave interpretativa para comprender el programa figurativo del monumento. También reitera la importancia del túmulo entre el panorama de las tumbas tracias de la tradición tardío-clásica y helenística y, en general, en el contexto de la pintura funeraria. Con respecto a la cuestión cronológica, el monumento está bien enmarcado en la serie de techos artesonados con *prosopa*, que se documentan desde el primer tercio del siglo IV a.C. En este sentido, por el momento sólo a nivel especulativo, la representación de las Pléyades en su contexto funerario parece tener explicaciones interesantes, desde diferentes perspectivas mitográficas.



Fig. 6. *Aratea de Leiden, ms. Vossianus Latinus Q79, fol. 42*
(www.kristenelippincott.com)

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

- BLUME, D.,
- “Gli astri e gli dèi: astronomia, astrologia e iconografia dai Greci all’Europa meridionale”, en S. SETTIS (ed.), *I Greci. Storia, Cultura Arte Società*, vol. 3, Turin, 2001, pp. 861-888.
- TANCKE, K.
- “Deckenkassetten in der griechischen Baukunst” *Antike Welt*, 20.1 (1989) 24-35.
- VÁLEVA, J.
- *The painted coffers of the Ostrusha tomb*, Sofía, 2005.