

REPRESENTACIONES DE PUERTAS EN
LA PINTURA ARCAICA ETRUSCA

Por

J. M. BLAZQUEZ

Al examinar las pinturas de algunas tumbas etruscas el estudioso se encuentra con representaciones de puertas cuya interpretación, pese a las numerosas suposiciones, no aparece aún segura.

La mayoría de las tumbas que presentan este motivo pertenecen al período arcaico de la pintura etrusca, período que abarca todo el siglo VI antes de J. C., pero también se conocen algunas que pueden fecharse con seguridad en el siglo V, es decir, cuando comienzan a dejarse sentir en el arte etrusco las influencias del estilo severo.

De estas tumbas con representaciones de puertas nos quedan muy pocos ejemplares; otras las conocemos por las descripciones de los descubridores y de los pocos que felizmente pudieron visitarlas al poco tiempo de su descubrimiento, pues hoy día estas pinturas se han perdido por el rápido proceso de descomposición de que son víctimas las pinturas de los hipogeos.

Por ser la necrópolis de Tarquinia la más rica en estas tumbas con pinturas de todas las épocas es lógico que la mayor parte de las pinturas de puertas la encontremos en los hipogeos de Tarquinia, apareciendo en número mucho menos considerable también en Chiusi. En otras localidades no se ha comprobado la existencia de este mismo motivo artístico.

Todavía hoy pueden verse en Tarquinia las tumbas «de los augures» y «de las inscripciones». Hay otras que se han perdido y que conocemos por descripciones; tales son: la tumba «de la puerta de bronce», la «de doble arco», «con felinos y puertas», «con animales y puerta», «con jóvenes y leones», y la «del Citaredo». Algunas de estas tumbas tienen una sola puerta en la pared del fondo, otras tienen tres (una en cada pared) y la tumba «del Citaredo» es la única que presenta dos puertas en la misma pared del fondo. Entran en el primer grupo las tumbas siguientes: «de los augures», «de doble arco», «de la puerta de bronce» y la de «los animales y puerta»; las demás repiten el motivo en las tres paredes.

Las tumbas de Chiusi son más recientes que las de Tarquinia (pertenecen al siglo V a. de J. C.), y de ellas la única que podemos ver todavía hoy, con el motivo de la falsa puerta, es la «del Colle», pero sabemos que también en la

«del Poggio al Moro» aparecía la representación de una puerta ¹. Ambas puertas tienen una puerta pintada.

En términos generales, las puertas pertenecen al modelo típicamente arcaico: quicio elevado, arquivadros sobresalientes, contrapeso acentuado (en la pintura) por una raya roja más oscura, hojas reforzadas con gavillas y placas metálicas que la dividen en dos paneles ². Son éstas las típicas puertas, llamadas jónicas por algunos investigadores, y por otros egipcias, que se

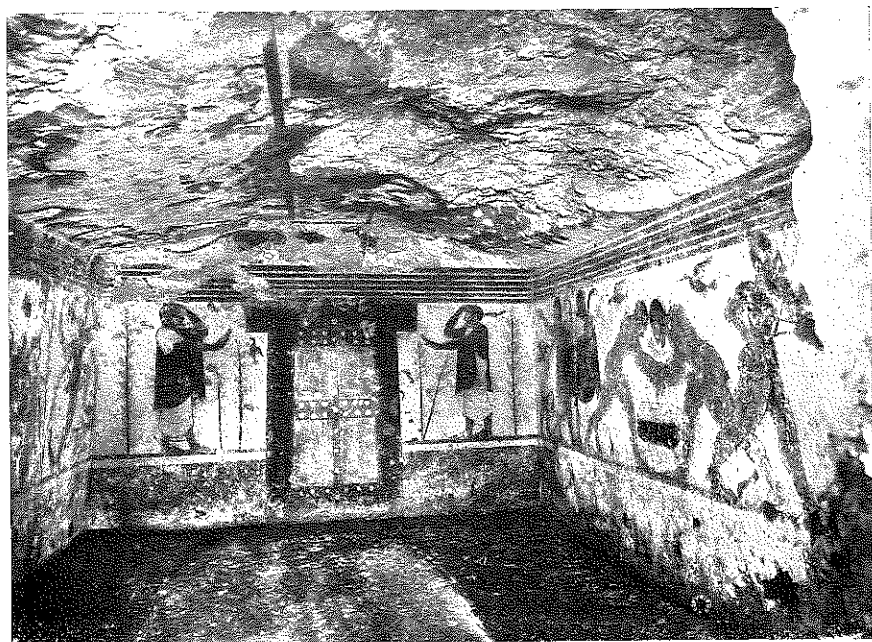


Fig. 1.

Tumba de los Augures, Tarquinia.

usan continuamente en los sepulcros y que no debían emplearse únicamente en éstos en la arquitectura funeraria etrusca.

Antes de exponer las diversas interpretaciones que han dado los investigadores del significado de estas puertas pintadas es oportuno hacer una descripción sumaria de los monumentos en los cuales aparecen.

¹ Probablemente no son éstos los únicos hipogeos con este motivo ornamental. Sin embargo, en la actualidad se limitan nuestros conocimientos a los dos anteriormente citados.

² Estos refuerzos desaparecerán en las tumbas posteriores, en las que encontraremos simplemente batientes en forma de paneles.

Empezaremos por las tumbas de Tarquinia, que podemos ver todavía hoy en día.

Tumba «de los augures» (figs. 1-2).—Se descubrió en 1878 y es conocida por haber sido estudiada y publicada en numerosas ocasiones ³. Ofrece

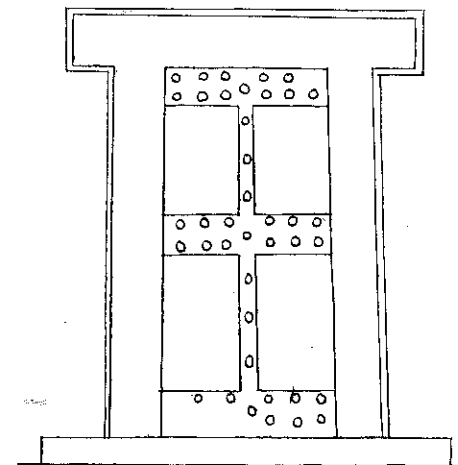


Fig. 2.

Tumba de los Augures. Diseño de la pared del fondo, según Becatti-Magi.

³ L. DASTI, en *Not. Scavi* (1878, p. 129 ss.; HELBIG, en *Bull. Inst.* (1878) p. 184 ss.; O. KECK, en *Ann. Inst.* (1881) p. 5 ss.; L. DASTI, *Notizie storiche e archeologiche sulla città di Tarquinia* (Roma 1878) p. 344 ss.; J. MARTHA, *L'Art Etrusque* (París, 1889) p. 225, figuras 227-228; O. MONTELIUS, *La civilisation primitive en Italie* (Estocolmo 1910), lám. 303, 1; F. VON STRYCK, *Studien über die etruskischen Kammerngräber* (Dorpat 1910) p. 38 ss.; E. LA VALLE, *Corneto monumentale e la necropoli etrusca tarquiniese* (Tarquinia 1914) p. 94 s.; F. POULSEN, *Etruscan Tomb Paintings* (Oxford 1922) p. 10 s., figs. 3-6; P. DUCATI, *L'Arte Etrusca* (Firenze 1927) p. 225, figs. 227-228; A. DELLA SETA, *L'Italia Antica* (Bergamo 1928) p. 217, fig. 222; G. A. GIGLIOLI, *L'Arte Etrusca* (Milán 1935) p. 23, láms. CIX-CXI; M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, en *Mon. Ant.* XXXVI (1937), fig. 71, 77, 83, col. 296 s.; Idem, *Partecipazione e senso drammatico nel mondo figurato degli etruschi* en *Arti Figurative* 1946) página 151 ss.; Idem, *La peinture étrusque* (Ginebra 1952) p. 37 s.; G. BECCATTI y F. MAGI, *Le pitture delle Tombe degli Auguri e del Pulcinella*, en *Mont. Pitt. Ant.*, Sec. I, Tarquinii, fascículo III-IV (1955). H. DEISINGER, *Les Peintures Etrusques de Tarquinia* (Lausana 1953), núm. 34; O. VACANO, *Die Etrusker* (Stuttgart 1955), lám. CXXIII. P. ROMANELLI *Tarquinia*. (1954). 84, p. 26 s. H. STÜTZER, *Die Kunst der Etrusker und der Römischen Republik* (Munich 1955). Abb. 13, p. 32.

Basándose de modo especial en este monumento los estudiosos han tratado de encontrar la interpretación de la puerta. Como la mayoría de ellos han olvidado comparar este monumento con los otros sepulcros decorados con el mismo motivo, aunque sus deducciones se apliquen a otras representaciones de puertas, las interpretaciones que han dado son válidas para este hipogeo únicamente, pero no resultan aceptables cuando se refieren a las restantes tumbas o a parte de ellas. La escena de esta tumba, que representa la lucha

un solo aposento cuadrangular, de extensión moderada, decorado con un friso en sus cuatro paredes. En las paredes longitudinales se desarrollan unos juegos, (la lucha es un extraño y sangriento juego que pone frente a frente dos personajes, un individuo armado con un bastón nudoso y otro con un perro sujeto por una larga cadena, cuyo resultado será necesariamente la muerte para uno de los dos). Asisten a la competición los jueces de la contienda, los *agonotheti*, a quienes acompaña un séquito de diminutos esclavos. En la pared frontal aparece la pintura de una puerta que se eleva en el centro, desde el suelo hasta tocar las líneas de varios colores que limitan en su parte superior el friso figurado. La puerta corta también el zócalo negro que se encuentra debajo del mismo friso. Ligeramente exagerada en su altura, está delimitada por la ancha faja roja de los montantes y del arquitrabe, sobresaliendo por los dos lados. Una franja de color más oscuro señala los contornos, como para dar mayor relieve plástico al elemento arquitectónico. Las hojas están reforzadas con tres fajas horizontales y una vertical, adornadas con placas, más claras, de bronce. En el friso, a ambos lados de la puerta, podemos ver a dos personajes que elevan los brazos en señal de pesadumbre y de saludo mirando hacia la puerta. A su alrededor se elevan algunos arbolillos, sobre uno de los cuales, al lado izquierdo de la puerta, se posa un pájaro. En el pequeño frontón que da cima a la escena aparecen dos felinos que desgarran una cabra. El techo está atravesado por una viga central señalada con trazo rojo y también se representan las vigas transversales con dos fran-

de dos personajes, es sumamente interesante para estudiar el origen de los juegos de los gladiadores. Sobre este particular De Sanctis (*Storia dei Romani* IV, II (Florenia 1953, p. 341 ss.) ha escrito acertadamente: «Los juegos gladiatorios, unidos no sólo en su origen, más durante mucho tiempo, hasta la época republicana, con las honras fúnebres, representan una forma menos brutal y más espectacular de sacrificios humanos, con los que en tiempos arcaicos se honraba a los difuntos, no tanto por hacerse propicios a los manes, cuanto por mejorar la condición de los difuntos en la ultratumba con la sangre de las víctimas, que se creía que infundía a las almas una especie de nueva vida; quizás también enviándoles los esclavos que les sirvieran como en vida. Ritos semejantes se encuentran muy difundidos entre los pueblos arios, más históricamente parece cierto que los juegos gladiatorios, introducidos en Roma, según tradición, en el año 264 en los funerales de Decimo o Junio Bruto Pera por sus hijos, enmarcaran una práctica etrusca testimoniada en los relieves de las urnas funerarias; a pesar de que los relieves llegados a nosotros no parecen anteriores a la fecha de los primeros juegos fúnebres romanos. La importancia que el culto de los muertos tiene indudablemente en Etruria, y las escenas de horror y sangre que decoran las antiguas tumbas, como otros argumentos como el nombre de *lanista* dado al maestro o al poseedor de un equipo de gladiadores, confirman el origen etrusco de tal costumbre, que en la Roma guerrera del siglo III a. de J. C. encontró un terreno adaptado para prosperar y tomar siempre mayor desarrollo». Precisamente en la escena representada en esta tumba, en el año 530 a. de J. C., se tiene un testimonio, no citado por De Sanctis, de *juegos gladiatorios*, en honor probablemente de los difuntos. (Los sacrificios humanos en Roma en De Sanctis, *op. cit.*, 319 ss.) Tal vez en la tumba de la Polichinella, en Tarquinia, se tuviera una escena parecida (M. Pallottino, *La pittura etrusca*, 40).

jas perpendiculares a la central, también de color rojo como la anterior. Se fecha esta tumba en las proximidades del año 530 a. de J. C.

La otra tumba de Tarquinia todavía visible, con el motivo de la falsa puerta, es, como ya hemos dicho, la

*Tumba de las inscripciones*⁴ (fig. 3).—También esta tumba se compone de un único aposento cuyas paredes están decoradas con un friso figurado. A derecha e izquierda de la puerta de entrada, todo a lo largo de las paredes

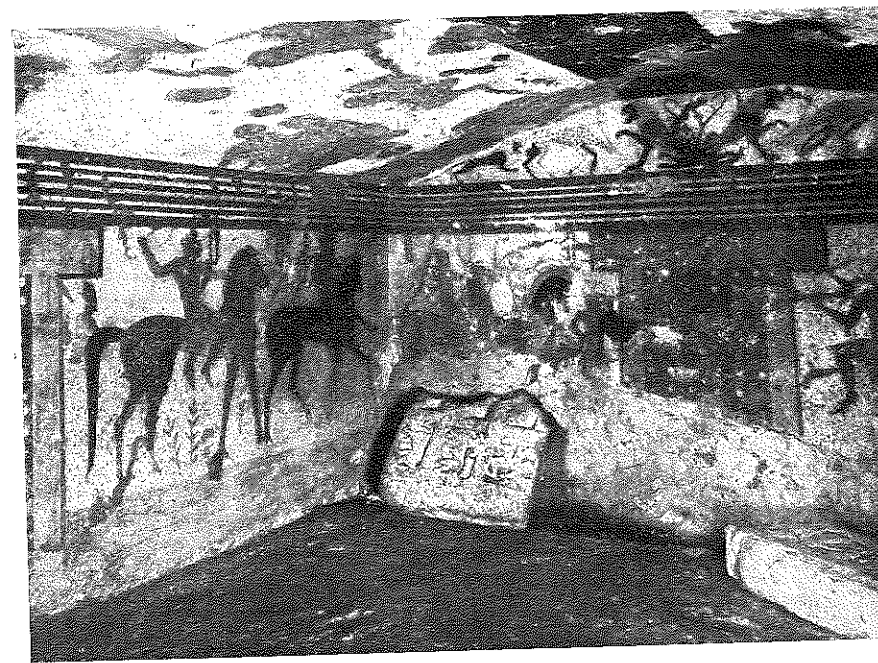


Fig. 3.
Tarquinia. Tumba de las Inscripciones.

de la habitación, pueden contemplarse representaciones de juegos y escenas, probablemente de carácter religioso, cuya interpretación es difícil⁵. En el centro de cada pared se ve una puerta figurada del mismo tipo que la puerta

⁴ KESTNER, en *Ann. Inst.* (1829) p. 106 s.; GERHARD, en *Ann. Inst.* (1831) p. 80; CAMPANARI, en *Giornale Arcadico* LXXVII (1838) p. 270 s.; L. CANINA, *L' Antica Etruria Marittima* (1849) V p. 62; G. DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, vol I (Londres 1883) p. 364 s.; L. DASTI, *Notizie storiche e archeologiche sulla civiltà di Tarquinia* p. 335; F. VON STRYCK, *op. cit.* p. 61 s.; E. LA VALLE, *op. cit.* p. 84; F. POULSEN, *op. cit.* p. 14, figuras 7, 8, 12; WEEGE, *Etruskische Malerei* (Halle, Saale, 1921), láms. LXXIII-LXXV, f. III; M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, figs. 78, 79, 82, col. 296 s.; M. JOHNSTONE, *The Dance in Etruria* (Florenia 1956), 12 s.

de la tumba «de los augures». El friso no parece tener ninguna conexión con estas puertas, que dieron a la tumba el nombre de tumba «de las falsas cámaras» con que también se la conoce. Este segundo nombre constituye una alusión clarísima al significado que se interpretó que correspondía a las puertas.

Como la tumba «de los augures», también ésta podemos fecharla entre el 550 y el 520 a. de J. C.

Las otras tumbas de Tarquinia, hoy perdidas, las describieron con mayor o menor fidelidad y detalle los estudiosos que las vieron o recogieron noticias de quienes las habían visitado personalmente. También de algunas de estas tumbas tenemos diseños; unos, publicados, otros, pertenecientes a colecciones particulares. Damos a continuación la descripción de las tumbas ya perdidas.

Tumba «de la puerta de bronce».—Tenemos de esta tumba numerosas descripciones⁶. Sabemos por ellas que se componía de una sola estancia con las paredes decoradas con un friso. Este friso, en las paredes laterales, tenía representaciones de músicos y danzantes, y en la pared del fondo, a ambos lados de la puerta pintada que aparecía en su centro, podían verse dos citaristas. Deducimos por las descripciones que la puerta debía ser semejante a la de las tumbas precedentes es decir, elevada, con el arquitrabe saliente y pintada de rojo. Tenía también unas franjas de refuerzo y placas de bronce. Dice Brizio que está cuidadosamente reproducida esta tumba en diseños de particulares.

Su fecha puede fijarse también en el siglo VI a. de J. C.

Tumba «de doble arco».—Se descubrió en 1873 y se volvió a tapar rápidamente, ya que desde el momento mismo de su descubrimiento apareció en malas condiciones. Nos han hablado de ella Brizio^{7, 8}, Dasti⁹, Dennis¹⁰ y Messerschmidt¹¹. Al describirla Brizio habla de la decoración, que, como en las tumbas precedentes, reproducía escenas de danza, música y lucha. En el centro de la pared del fondo aparecía la puerta pintada, del mismo estilo también que las anteriores. A la derecha de la puerta se veía la parte superior de un citarista que pulsaba la lira de siete cuerdas. En cambio, no se puede saber con exactitud qué es lo que decoraba la pared de la izquierda, por estar muy deteriorada dicha pared cuando se descubrió la tumba. Brizio la supone

⁵ No damos una descripción detallada de las escenas porque ello nos llevaría a apartarnos del tema propio de este estudio. Para un conocimiento más profundo de estos temas enviamos a la mencionada bibliografía.

⁶ BRIZIO, en *Bull. Inst.* (1873) p. 200 s.; L. DASTI, *Notizie storiche e archeologiche sulla città di Tarquinia* p. 342; KECK, en *Ann. Inst.* (1881) p. 9; G. DENNIS, op. cit. I p. 399; M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, col. 307.

⁷ BRIZIO, en *Bull. Inst.* (1873) p. 200.

⁸ BRIZIO, en *Bull. Inst.* (1873) p. 194.

⁹ L. DASTI, *Notizie storiche e archeologiche sulla città di Tarquinia*, p. 341.

¹⁰ Op. cit. I p. 399.

¹¹ *Beiträge zur Chronologie der etruskische Wandmalerei* I p. 58 s.

contemporánea de la tumba «de los vasos pintados», perteneciendo, por consiguiente, a los últimos decenios del siglo VI a. de J. C. o a los primeros del VII si tomamos por base la fecha que da Pallottino¹² en una de sus obras, es decir, 520-490 a. de J. C.

Tumba «con felinos y puertas».—La única descripción que tenemos de esta tumba es la Helbig¹³. Sabemos por ella que las tres puertas representadas sobre las respectivas paredes eran el único motivo ornamental de la tumba, que, como las otras de que ya hemos hablado, se componía de un solo aposento, a lo largo de cuyas paredes se extendían los bancos para las deposiciones.

Encima mismo de estos bancos aparecen las puertas pintadas, que son del mismo tipo que las anteriores, elevadas, con el arquitrabe saliente y pintadas de rojo. Pero en éstas aparece un elemento nuevo: los felinos que adornan los arquitrabes, y que son leopardos en las puertas laterales y leones en la central. En los dos frontones pueden verse leones y leopardos. También esta tumba se puede considerar perteneciente al siglo VI, probablemente en sus últimos decenios, teniendo en cuenta la aparición de los bancos y la decoración de los arquitrabes, ya que estos elementos aparecen siempre en tumbas más recientes de las estudiadas hasta ahora.

Respecto a la *tumba «con animales y puertas»*, las noticias que tenemos las debemos al profesor Pallottino¹⁴, que dice haber visto un diseño inédito del profesor Avakian. Esta tumba parece pertenecer al período arcaico de la pintura de Tarquinia; por tanto, podríamos fecharla en el siglo VI-V a. de J. C. En cuanto al decorado sabemos que tenía pintada una sola puerta, seguramente en la pared del fondo.

En la *tumba «con jóvenes y leones»*, según la descripción que nos ha proporcionado Ghirardini¹⁵, no parece que hubiera más que una sola puerta pintada en la pared del fondo, de acuerdo con los cánones ya conocidos, de la cual en el momento de su descubrimiento no quedaban más que débiles huellas. No quedaba ningún resto de la decoración de las paredes. En uno de los frontones se pudieron distinguir dos figuras recostadas, y un joven, probablemente un sirviente, con un *oinochoe*. Podemos fechar también esta tumba en el siglo VI a. de J. C.

La *tumba «del Citarredo»* (fig. 4) cierra la serie de las tumbas de Tarquinia con representaciones de puertas. También esta tumba se ha perdido, y es la última en el orden del tiempo que presenta el citado motivo. Tenemos de ella diversas descripciones¹⁶ y asimismo los diseños¹⁷ nos dan idea exacta de

¹² M. PALLOTTINO, *La peinture étrusque* p. 23.

¹³ HELBIG, en *Bull. Inst.* (1884) p. 117.

¹⁴ PALLOTTINO, *Tarquinia*, col. 308.

¹⁵ C. GHIRARDINI, en *Not. Scavi* (1881) p. 366-367.

¹⁶ HELBIG, en *Bull. Inst.* (1863) p. 107 s.; Idem, en *Ann. Inst.* (1863) p. 344 s.; BRUNN, en *Ann. Inst.* (1866) p. 425; G. DENNIS, op. cit. I p. 377 s.; VON STRYCK, op. cit. p. 78-79;

la disposición del decorado. Los motivos ornamentales son siempre los mismos: música y danza, y se extienden a lo largo de las cuatro paredes. En la pared que da frente a la entrada se representan dos puertas adosadas, cuyo arquivitrabe se decora con pájaros y palmas. Su forma difiere de la de las otras puertas hasta ahora estudiadas: éstas no son tan elevadas ni tienen los tan conocidos desarrollos amiformes de las llamadas puertas jónicas. Son cuadrangulares, y el umbral y el arquivitrabe sobresalen en igual medida. Las hojas están divididas en cuatro recuadros iguales. Siempre en la pared del

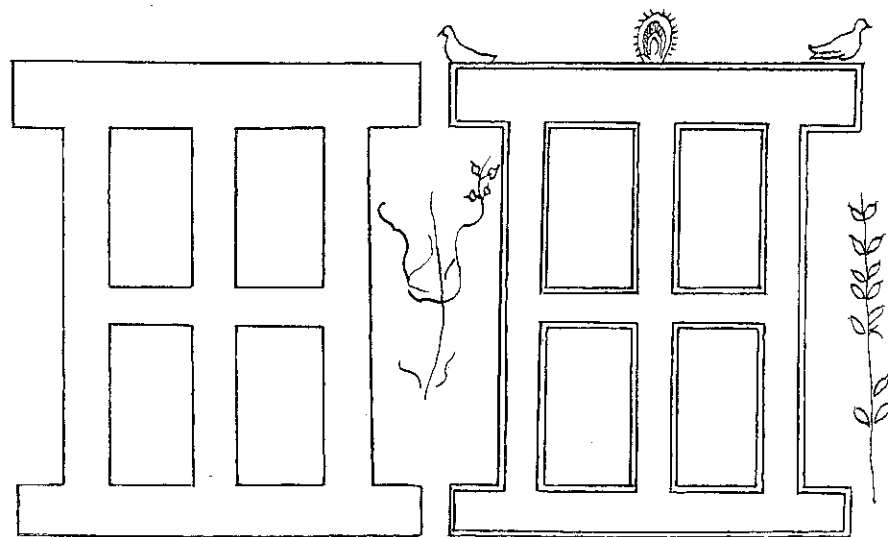


Fig. 4.
Pared del fondo de la tumba del Citaredo.

fondo, en medio de las dos puertas, vemos un arbusto que parece hiedra. A los lados, dos bailarinas danzan volviéndose hacia la puerta. Pallottino fecha esta tumba en el espacio comprendido entre el 490 y 470 a. de J. C.¹⁷

Como hemos indicado, las tumbas de Chiusi, con puertas pintadas, son más recientes que las de Tarquinia. Demostraremos ahora que se pueden fechar todas en el siglo V a. de J. C. y que se limitan a dos hipogeos: la tumba «del Colle» y la «del Paggio al Moro». La primera puede visitarse todavía, la segunda se ha perdido.

Antes de entrar en la descripción de los frisos de cada una de las tumbas

J. MARTHA, op. cit., fig. 288; M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, col.; M. JOHNSTONE, op. cit. página 25 s.

¹⁷ En *Mon. Inst.*, vol. VI-VII, lám. LXXIX.

¹⁸ M. PALLOTTINO, *La peinture étrusque* p. 130.

quiero insistir en una particularidad arquitectónica de la que no participan los hipogeos de Tarquinia: dejando a un lado el hecho de que las dos tumbas que vamos a considerar tienen varios aposentos, el elemento verdaderamente extraño es la orientación de la sala central del hipogeo, y, por tanto, de toda la pared (en las tumbas de Tarquinia era siempre la pared central). Vemos aquí que, mientras en los hipogeos tarquinenses la pared decorada se encuentra frente a la pared que da entrada a la tumba, en los de Chiusi aparece a la izquierda. Los frontones en Chiusi, en vez de estar de frente, están

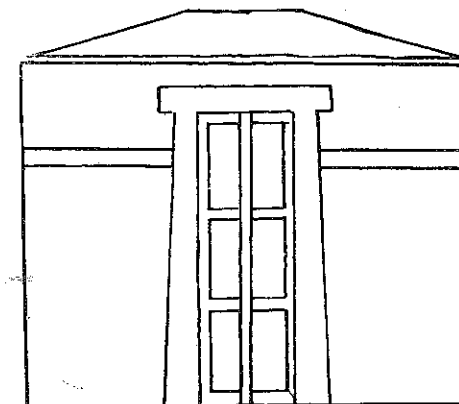


Fig. 5.
Puerta falsa de la tumba del Colle.

colocados a derecha e izquierda de la puerta de entrada; la viga principal es paralela a la pared en la que se abre la puerta de entrada. Veremos a continuación si hay que considerar o no como pared principal la pared de la izquierda. Examinaremos ahora las dos tumbas.

Tumba «del Colle» o tumba Casuccini (figs. 5 y 6).—Se descubrió en 1833 y todavía puede visitarse. Ha sido publicada y estudiada¹⁹ en varias ocasiones, estando considerada como una de las más importantes aparecidas en territorio chiusino. La planta, como ya hemos dicho, es la corriente en mu-

¹⁹ *Etrusco Museo Chiusino dai suoi possessori pubblicato*, con explicaciones del profesor Valeriani y exposición del Cav. F. Inghirami, *Poliografia fiiesolana* (1833), vol. I, p. 181, láms. CLXXXI-CLXXXIV; M. JOHNSTONE, op. cit. p. 31 s.; F. INGHIRAMI, en *Ann. Inst.* (1835) p. 19 s.; G. MICALI, *Monumenti Inediti* (Florenca 1844) p. 396, lám. LVIII, 4; E. BRAUN, en *Ann. Inst.* (1850) p. 255 s.; *Mon. Inst.* V, láms. XXXIII-XXXIV; C. DENNIS, op. cit. p. 320-327; J. MARTHA, op. cit. p. 435, fig. 291; O. MONTELIUS, op. cit. II 236; WEGE, op. cit., lám. 97; A. DELLA SETA, op. cit., 181, fig. 184; F. POULSEN, op. cit. p. 22; R. BIANCHI BANDINELLI, *Chusium*, en *Mont. Ant.* XXX (1925), col. 268 s.; F. MESSERSCHMIDT, op. cit. p. 37, 53, 63; R. BIANCHI BANDINELLI, *Chusium* p. 17.

chos hipogeos de Chiusi (fig. 7); consta de una cámara central que comunica con otras dos situadas enfrente y a la derecha de la puerta de entrada. A la izquierda puede verse la única pared entera, con la representación de la puerta en el centro. El friso que adorna la cámara central puede dividirse teniendo en cuenta los temas que toca, en dos partes iguales; representa un banquete, danzas y competiciones atléticas. Es éste el ambiente propio de los banquetes funerarios. Si designamos con letras cada una de las ocho me-

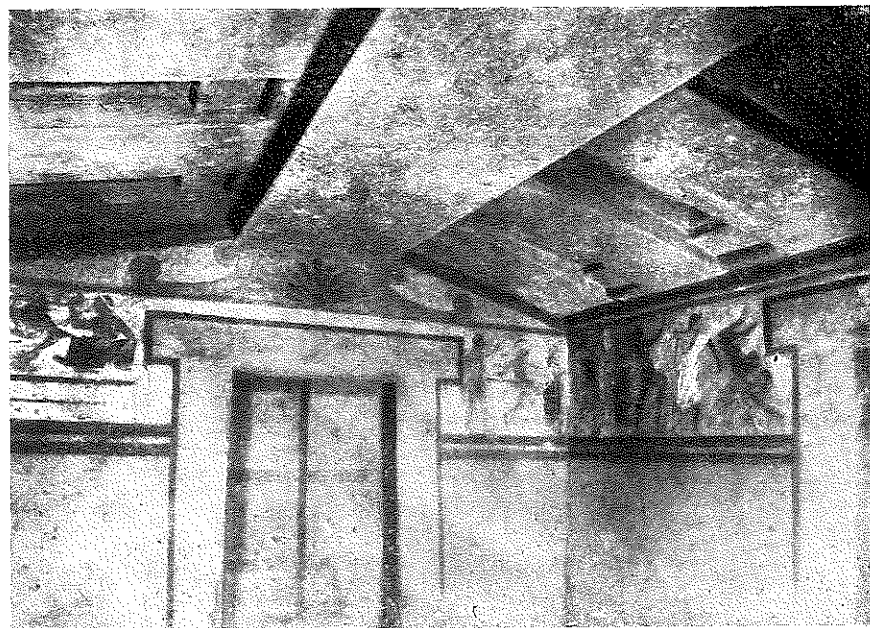


Fig. 6.
Tumba del Colle Casuccini. Chiusi.

dias paredes de esta cámara, empezando por la izquierda hacia la derecha, notaremos que las paredes A y B, G y H representan escenas de banquete, mientras que en las paredes C, D, E y F se reproducen juegos y danzas. Notaremos también que los personajes de estas últimas representaciones, que, naturalmente, están en la pared del fondo, se vuelven todos hacia la puerta central, la verdadera, de la pared que está frente a la entrada, y se vuelven de espaldas y, por tanto, menosprecian, si queremos considerar las relaciones entre los individuos del decorado y la puerta pintada, la falsa puerta de la pared izquierda. También los participantes en el banquete parecen ignorarla. En la estancia situada frente a la entrada existían pinturas con figuras masculinas rojas bailando entre el césped pintado de verde. La tumba se fecha entre los años 470 y 400 a. de J. C.

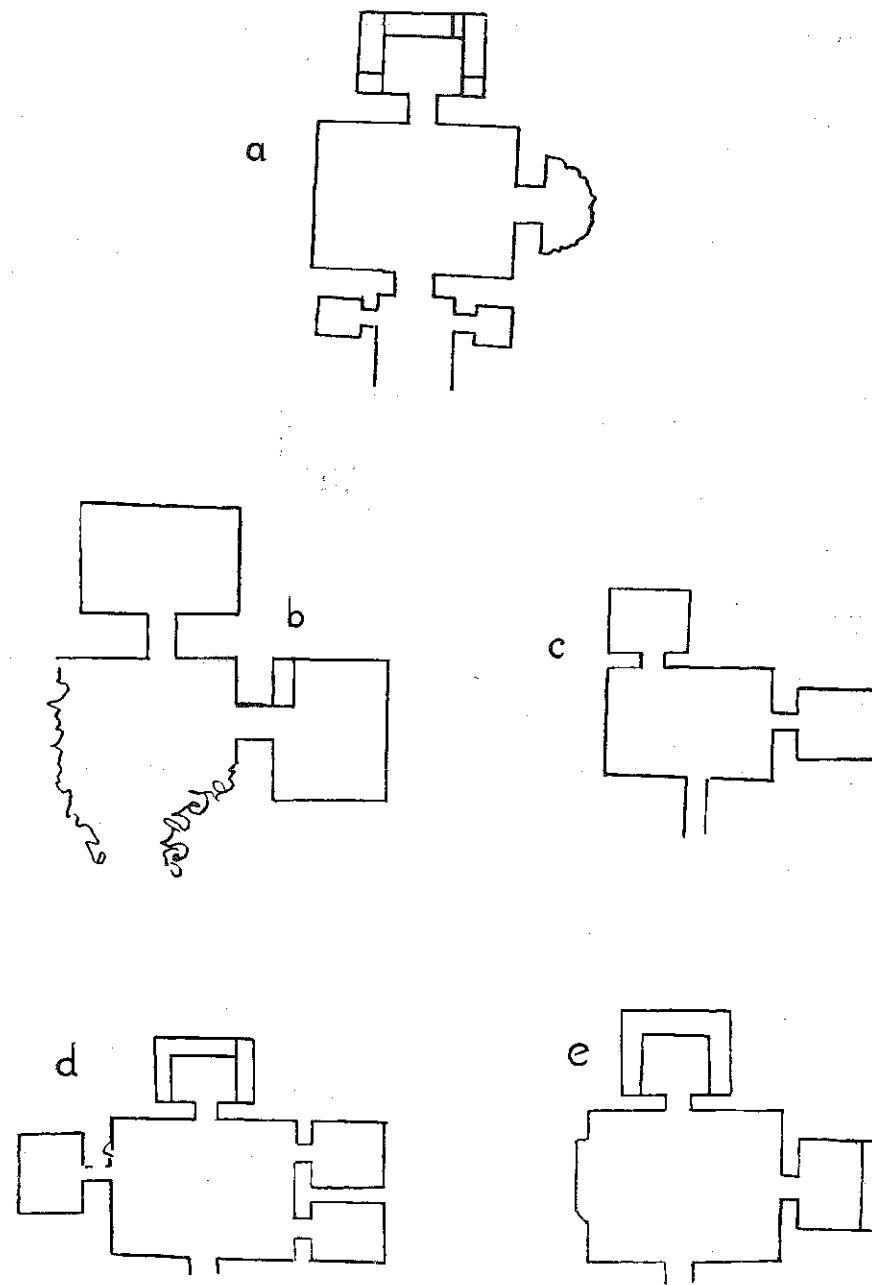


Fig. 7.

- a) Tumba del Colle, núm. 80.
- b) Chiusi. Tumba núm. 47.
- c) Chiusi. Tumba núm. 206.
- d) Chiusi. Tumba núm. 166.
- e) Chiusi. Tumba núm. 168.

La tumba «del Poggio al Moro», también llamada *Oposito dei* o *Grotta delle monache*, se descubrió en el año 1826. Fué estudiada por Kestner²⁰, que nos dió la primera descripción; en cuanto al decorado, la tablas de Micali²¹, de manera desde luego superficial, nos sirven para darnos una idea de los temas que sirvieron de inspiración a los artistas. La planta de esta tumba es similar a la del hipogeo anteriormente estudiado; la única diferencia estriba en que la cámara de la derecha de la entrada no fué totalmente descubierta por los excavadores, que se limitaron a descubrir la puerta. Como en la tumba «del Colle» la orientación de la cámara central es diferente de las de Tarquinia; tiene la pared entera a la izquierda y los frontones quedan, por tanto, a derecha e izquierda de la entrada. En cuanto a los temas tocados, la decoración es semejante a la de las tumbas estudiadas hasta este punto: juegos (lanzamiento del disco, carrera, pugilato y salto; quizá en una pared que se perdió al descubrir la tumba hubiera también representaciones de luchas, los clásicos juegos del *pentatlon* o *quinquercio*). A los lados de la puerta pintada vemos: en el lado izquierdo, unos hombres con pesos en la mano y un discóbolo; en el derecho, un «pinikista» acompañado por un aulete. En cada uno de los tímpanos aparecían tres individuos que asistían a un banquete atendidos por esclavos. En la segunda estancia, es decir, en la situada frente a la entrada, la única decoración era un *gorgoneion*. Los investigadores han convenido en afirmar que la tumba «del Poggio al Moro» es ligeramente posterior a la «del Colle», atribuyéndose al siglo v.

Los que acabamos de ver son los monumentos más importantes de los primeros siglos de la pintura etrusca en que aparecen representaciones de puertas (posteriormente, en la época helenística, encontraremos algunas representaciones de puertas²², pero no sólo son de un tipo totalmente distinto, sino que forman parte integrante del friso figurado²³, y pueden interpretarse fácilmente como puertas infernales de las que se encuentran paralelos en otros monumentos de la época de carácter típicamente funerario.

²⁰ KESTNER, en *Ann. Inst.* (1829) p. 116 s.; Véase también DENNIS, op. cit. II p. 328, 342; D. LEVI, en *Not. Scavi* (1926) p. 199 s.; M. JOHNSTONE, op. cit. 325.

²¹ En *Etrusco Museo Chiusino*, parte II, p. 125 s.; lám. CXXII.

²² Como en la tumba «del Cardenal» y en la «de los Hecscanas», ambas en Tarquinia.

²³ Son estas puertas de arco, como las que vemos con mucha frecuencia representadas o construídas realmente en las hornacinas murales de las ciudades etruscas. Su interpretación es, por tanto, fácil también en las tumbas, pudiendo clasificarse y calificarse como puertas del Hades, teniendo en cuenta las creencias de los antiguos, que se imaginaban el Hades como una ciudad, rodeada de muros o murallas y dotada de magníficas puertas de entrada. Es interesante observar que las puertas del Hades representadas sobre urnas fechables en la época helenística son redondas y frecuentemente van adornadas con cafechas (G. Giglioli, op. cit., láms. CDV, CDVII, CDXI-CDXII), como las puertas de Volterra, Perugia y Faleri (G. Giglioli, op. cit., láms. CDXXI, CDXXIII). Sobre la significación de los arcos en el arte etrusco, frecuentemente con carácter funerario ver: G. MANSELLI. *El arco honorífico en la arquitectura romana* en *AEArq.* XXVII, 1954, p. 99 ss. y 176.

como el viaje a los infiernos o la despedida del difunto junto a la puerta del Hades o junto a la tumba)²⁴.

Ofreceré a continuación las diferentes interpretaciones que han dado los estudiosos de estos monumentos, pero antes quiero recalcar el hecho de que estos estudiosos, en la mayoría de las ocasiones, no han tomado estas puertas como el objeto propio de sus investigaciones, sino que se han limitado a examinarlas única y exclusivamente en relación con el friso figurado de una tumba determinada, que era el verdadero tema de sus estudios (se trata generalmente de la tumba «de los augures» y en alguna otra ocasión de la «de las inscripciones»). No las compararon, por tanto, con otros hipogeos. Otros investigadores tampoco las toman en consideración; se limitan a describir en sus obras los frisos que decoran las paredes de las tumbas y tan sólo indican la presencia de las puertas sin insistir en su significado.

Examinemos ahora estas interpretaciones:

Keck²⁵, al describir la tumba «de los augures», tiende a considerar la puerta pintada en la pared del fondo «como el acceso al otro mundo». Funda su interpretación en la presencia de dos peronajes situados a los lados de la puerta en actitud de saludar y de lamentarse, añadiendo que en otras tumbas (por ejemplo, la «de la puerta de bronce», la «de doble arco», etc.) se representan a ambos lados de la puerta músicos y danzarines mirando hacia ella. Estima inadmisibles la interpretación de Dennis²⁶ sobre las puertas de la tumba «de las inscripciones» y hace notar en apoyo de su tesis que todas las escenas del friso de dicho hipogeo convergen hacia la puerta central o sea la representada en la pared del fondo.

Dennis, en efecto, al estudiar la tumba «de las inscripciones», observaba que también recibía el nombre de tumba «de las falsas cámaras», y, sin aportar por el momento ningún elemento que pudiera dar vigor a su tesis, pensaba que dichas puertas eran, en realidad, una señal que indicaba la entrada a otras cámaras interiores.

Martha²⁷, ampliando la tesis de Dennis, sostiene que se pintaron dichas puertas con miras a la apertura de nuevos huecos cuando se hiciera necesario ampliar el hipogeo: con tales medidas se evitara causar daños en el friso al practicar la apertura.

Poulsen²⁸, en su descripción de la tumba «de los augures», afirma que es evidente y manifiesto que la puerta representada es la del sepulcro, puesto que junto a ella lloran por el muerto los supervivientes.

²⁴ Para comparar pueden estudiarse los numerosos sarcófagos y urnas cinerarias, publicados por KÖRTE. *I rilievi delle urne etrusche* III (1916); recomendamos una especial atención al cap. IX, p. 52 s.

²⁵ *Ann. Inst.* (1881) p. 6 s.

²⁶ Op. cit. I p. 364.

²⁷ Op. cit. p. 401.

²⁸ Op. cit. p. 11.

La opinión de Della Seta ²⁹, respecto a la tumba «de los augures» es aproximadamente la misma.

También Ducati ³⁰, al hablar de la tumba «de los augures», se inclina a creer que se trata de la puerta del Averno, teniendo en cuenta, como los investigadores anteriormente citados, la presencia de personajes dolientes a ambos lados de la puerta.

Romanelli ^{30a}, al describir la tumba «de los augures», indicó que la puerta pintada era la del Hades o quizás simplemente la puerta de la tumba.

Pallottino ³¹ ha sido el único, que, si bien se ha limitado a la consideración de los monumentos de Tarquinia, ha tratado, sin embargo, de dar una interpretación más profunda y más acertada de estas puertas pintadas. Observa Pallottino, en primer lugar, que solamente en algunos hipogeos los motivos del friso parecen tener relación con la presencia en él de la puerta, y que en otros estas puertas parecen tener una misión puramente arquitectónica, vinculada con la observancia de las prácticas funerarias de los etruscos. Es conocida la costumbre etrusca de destinar la cavidad menor del hipogeo, que ellos llamaban *cella*, para depósito principal y más importante, y basándose en esta costumbre sostiene Pallottino que las puertas pintadas en las paredes de fondo de las tumbas tarquinenses, tanto en el caso de que los frisos tengan particular relación con ellas como en caso contrario, simbolizan o suplen las *cella*, que son las «actuales y reales moradas del difunto». Cita en apoyo de su tesis las paredes de fondo de la tumba «de la Pulcella» (aunque es mucho más tardía), en la que se ven dos músicos a los lados de una especie de hueco excavado en la misma pared en forma de templo o de casa, y en su fondo dos genios alados que tienen un velo. Los individuos que saludan dolorosamente o los músicos estarían vueltos porque, según él, se dirigirían «no ya al símbolo del mundo invisible y sobrenatural, sino al cuerpo del difunto, que se supone yace más allá de la puerta, aunque en realidad se hubiera depositado dentro de los límites del sepulcro pintado».

En otra de sus obras ³² el mismo autor dice, al referirse a la tumba «de los augures», simplemente que la puerta pintada en la pared del fondo representa el acceso a la morada del muerto.

Como hemos visto, estas interpretaciones se han dado tomando en consideración una sola sepultura, y son, por tanto, casi todas ellas inaceptables en principio. En cuanto a las de Keck y Ducati, que coinciden en su parte fundamental, observaremos, dejando a un lado la presencia en otros sepulcros de mayor número de puertas (hecho que no se podría explicar acep-

²⁹ Op. cit. p. 217.

³⁰ Op. cit. I p. 225. Posteriormente Ducati (*Pittura Etrusca* (Novara 1942) lám. IV) se inclinó a interpretar la puerta de la tumba «de los augures» como la puerta del sepulcro.

^{30a} Op. cit. 26.

³¹ *Tarquinia*, col. 307 s.; 322; ídem, *Partecipazione e senso drammatico nel mondo figurato degli etruschi* p. 151 y 159 s.

³² *La peinture étrusque* p. 37.

tando esta tesis), que los etruscos de los siglos VI y V no tenían la costumbre de hacer referencia en la decoración de las tumbas a la vida de ultratumba o a sus creencias en el mundo sobrenatural ³³. Confirma esta observación todas las pinturas de dicho período que nos proporcionan estampas de la vida real, y aún más de una vida alegre y despreocupada. Podemos además afirmar que las características de las puertas pintadas son totalmente distintas de las que corresponden a las puertas infernales representadas en otros lugares. Las puertas del Averno deberían ser semejantes a las de una ciudad, es decir, puertas de arco, mientras que las que estamos estudiando son más bien puertas de edificios, interiores o exteriores ³⁴.

Sería en este sentido más aceptable la interpretación de Poulsen o de Della Seta, que las suponen puertas de tumbas, ya que, en realidad, podían adoptar las puertas de las sepulturas dicha forma. Pero tropezamos con el obstáculo de que tampoco podemos aplicar esta interpretación a sepulturas con más de una puerta ³⁵.

Si estas interpretaciones nos parecen totalmente inadmisibles desde el principio, por los motivos ya expuestos, las interpretaciones restantes pueden ser, por lo menos, parcialmente admisibles. Hablaremos, pues, de las de Dennis, Martha y Pallottino.

La interpretación de Martha se limita prácticamente a ampliar la de Dennis. Ambos investigadores se muestran concordes al afirmar que con esas puertas se indicaba la existencia de otras estancias del hipogeo, que, si no se habían practicado ya, pudieran, al menos, abrirse en época posterior. Pero si aceptamos íntegramente estas versiones tropezamos con dificultades de signo contrario a las encontradas anteriormente; en efecto, si pensamos que estas puertas tienen carácter exclusivamente arquitectónico y hacemos abstracción del friso, no tendremos ninguna explicación satisfactoria para justificar la dolorosa despedida de los dos personajes de la tumba «de los augures», o los músicos que se vuelven hacia la puerta central en las otras tumbas ya citadas. Tendremos, por tanto, que admitir una conexión entre frisos y puertas.

Para iluminar este punto nos proporciona ayuda la hipótesis de Pallottino que señala en la *cella*, es decir, en la estancia posterior de la sepultura —la que da frente a la puerta de entrada—, el lugar en que se depositaba

³³ Como sucede, por el contrario, en las tumbas posteriores, fechables a partir del siglo IV a. de J. C. en adelante. Son representativas en este sentido las «del Orco» (Tarquinia), «del Tifón» (siempre en Tarquinia) y de modo especial la tumba Golini de Orvieto. Existe un argumento fuerte para no admitir que las puertas pintadas sean las del Hades, los etruscos en el período arcaico, salvo en Felsina, es muy dudoso que creyeran en la ultratumba.

³⁴ Para las características de las puertas en general consúltese: DAREMBERG y SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, voz «Janua», p. 607; ALTMANN, *Grabaltäre der Kaiserzeit* (1905), p. 13 s.

³⁵ No disponemos de ningún ejemplar de tumba con más de una puerta de entrada.

originariamente al difunto y, por tanto, su morada actual, y nos lleva a considerar esta cámara como la más importante en el sepulcro etrusco. No nos mostramos, en cambio, acordes con este investigador cuando afirma que, en la intención de los constructores de la sepultura, era aquél el lugar donde se encontraba el cuerpo del difunto, aunque, en realidad, dicho cuerpo se hubiera depositado en otro lugar, en la única estancia del hipogeo. Esta solución nos parece en algún aspecto equivocada. Aceptamos, en cambio, totalmente su segunda versión, la que hace de la puerta pintada (nos referimos siempre a la de la pared principal) la «entrada a la morada del muerto», entendiéndolo con esta expresión suya la residencia actual del difunto.

Tomando como base estas interpretaciones podemos rastrear el verdadero significado de estas falsas puertas, o, por mejor decir, su significación completa. Podemos, desde luego, afirmar que el sepulcro etrusco, adopte o no la forma de hipogeo, es la reproducción más o menos fiel de la casa de los vivos; repite el sepulcro el esquema fundamental de la vivienda y, en muchas ocasiones, encontramos en él muchos de los accesorios y ornamentos que contribuían a embellecer las habitaciones de los vivos. Las puertas pintadas en los hipogeos son, por tanto, representación de las habitaciones a las que darían entrada, cuya construcción resultaría inútil, pero que, por guardar fidelidad a las moradas de vivos de las que eran reproducción las tumbas, se señalaban de ese modo. De estas habitaciones la más importante era la del fondo y, como tal, se consideraba morada del muerto en su vida ultraterrena.

Distintas causas de orden psicológico, religioso y arquitectónico nos hacen estimar aceptable esta interpretación.

Enumeramos a continuación los motivos por los cuales se puede aceptar nuestra conclusión.

Lo primero que salta a la vista, al estudiar las pinturas de los hipogeos sepulcrales, tanto de Chiusi como de Tarquinia, es el hecho de que las puertas pintadas en ellos han sido concebidas respondiendo a una función arquitectónica con respecto a la tumba, y no sólo con fines decorativos relacionados con el friso³⁶. Se deduce esta conclusión de las dimensiones de las puertas, iguales en todas las sepulturas a las de las verdaderas puertas, incluso en tumbas como la «de los augures», en las cuales una parte del friso parece estrechamente vinculado con la presencia en él de la puerta. Vemos también que dicho friso figurado está incluido en una faja más o menos ancha, situada

³⁶ Ya hemos manifestado que los descubridores y los primeros investigadores que trataron de estos hipogeos, al describir la decoración, no insistieron mucho en estas puertas ni intentaron hacer una exégesis, porque, probablemente, las consideraron un motivo simplemente arquitectónico totalmente extraño al friso. Únicamente en la tumba «de los augures» se hicieron las primeras tentativas de explicación del significado de la puerta, ya que los dos personajes situados a los lados parecen tener una estrecha relación con la puerta. Sin embargo, todos los investigadores se han mostrado acordes al concederles una función meramente arquitectónica.

generalmente en la parte alta de las paredes de la cámara central, lo mismo que en las demás tumbas.

Ahora bien, si el pintor hubiera concebido la puerta, o las puertas estrechamente relacionadas con el friso, es decir, como simples motivos decorativos, y si hubiera querido con ello simbolizar la entrada a la *cella* o el acceso a los infiernos, o la despedida de los supervivientes junto a la puerta del sepulcro hubiera tenido que pintar la puerta proporcionada a las figuras de los dolientes o de los músicos, y del mismo modo las puertas de tamaño natural, y esto siempre de la misma manera.

Otro factor concreto, éste en los mismos frisos, es que, siempre que la puerta aparece repetida más de una vez, la puerta que parece tener mayor importancia es la de la pared del fondo, tomando como punto de referencia la entrada. En efecto, hacia esta puerta se vuelven los músicos y las comitivas enteras de diferentes personajes que dan vida a las escenas reproducidas en las cuatro paredes de los sepulcros. Vemos confirmado este hecho también en los hipogeos, que tienen verdaderas puertas que dan acceso a otros departamentos y aunque los frisos no tengan ninguna relación con las puertas verdaderas o falsas. Observamos también que en la tumba «con felinos y puertas» había en los arquivados de las dos puertas laterales leopardos, mientras que en la puerta central, y solamente en ella, se representaban leones, como si con esta diferencia se quisiera poner de manifiesto la distinta importancia de unas y otras. Vemos, además, que en todas las tumbas con pinturas, también en las de una sola cámara, todos los personajes se vuelven hacia la pared del fondo, y que precisamente en esta pared es donde se representa la escena más importante del friso.

Tal concepto de preeminencia lo encontramos también en los hipogeos de Chiusi, en los cuales, por la disposición de los frontones, ya señalada, podríamos llegar a creer que la pared principal es la pared entera situada a la izquierda de la entrada, cuando, en realidad, lo es la que da frente a la entrada, hacia la que se vuelven las figuras del friso, con la puerta de entrada a la cámara más importante del hipogeo. Esta teoría se ve confirmada por el decorado, mucho más pobre todavía que el de la cámara de entrada.

Pero el hecho que con más razón parece avalar nuestra hipótesis es el aspecto de casa que adoptan los hipogeos etruscos e incluso las tumbas etruscas en general.

Sabemos por las afirmaciones unánimes de los estudiosos³⁷ que el lugar

³⁷ Citamos algunos de los más significativos: J. MARTEA, op. cit. p. 382; G. PATRONI, *L'origine della domus*, en *Rend. Acc. Lincei* XI (1902) p. 467 s.; A. FROVA, *La morte e l'oltretomba nell'arte etrusca*, en *Il Rinascimento* (1908) I-II p. 112; R. BIANCHI BANDINELLI, *Clusium*, en *Mon. Ant. Lincei* XXX, col. 482; A. GARGANA, *La necropoli rupestre di San Giuliano*, en *Mon. Ant. Lincei* XXXIII (1931), especialmente 398 s.; idem, *La casa etrusca*, en *Historia* (1934) p. 203 s.; M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, col. 261-262; C. PATRONI, *Architettura preistorica generale e italiana. Architettura etrusca* (1941) p. 294 s.; M. PALLOTTINO, *Partecipazione e senso drammatico nel mondo figurato degli etruschi* p. 159.

donde se depositaban los muertos, desde los tiempos más remotos, era, obediendo especialmente razones de tipo mágico-religioso, una reproducción más o menos fiel de la morada de los vivos. Observa, por ejemplo, Cumont³⁸ que no por casualidad, sino con toda premeditación, se guardaban durante toda la edad del Bronce en Italia las cenizas de los muertos en pequeñas urnas que reproducían fielmente las toscas cabañas que daban albergue en vida a los individuos de esta época (O. VACANO, *op. cit.*, láms. XX y XXII).

Esta creencia explica que incluso en el siglo IV a. de J. C. haya urnas en forma de casa (G. GIGLIOLI, *L'Arte Etrusca*, lám. CCCXXXVI; P. DUCATI, *Storia dell' Arte Etrusca*, láms. CLXVII-CLXVIII; A. SOLARI, *Vita pubblica e privata degli etruschi* (Florenca 1931), lám. XXXIII; B. NOGARA, *Gli Etruschi e la loro Civiltà* (Milán 1933), figs. 132, p. 243; 148-151, pp. 275 ss.; G. PATRONI, *Architettura preistorica generale ed italica. Architettura etrusca* (Bergamo 1941), figs. 343, 347-350, p. 297 ss.; figs. 73-91, p. 68 ss.; en las figs. 44-66, p. 55 ss., urnas de forma de cabañas, procedentes de distintas localidades de fuera de Italia.)

Deriva esta forma que adoptaban las construcciones funerarias de la creencia sustentada por los habitantes de Italia y de fuera de la Península de que los difuntos continuaban su vida después de la muerte, si bien bajo una forma diferente, y que, por tanto, tenían necesidad de una casa y de todos los accesorios que les resultaron útiles en su vida terrena. Se ve confirmada esta suposición por el hallazgo en sepulturas de armas, ornamentos, arneses, etc., que se da comúnmente en los monumentos funerarios.

Construían los supervivientes las tumbas semejantes a la casa que había albergado al difunto durante su vida y se preocupaban de aprovisionarla de toda clase de comodidades, depositando los objetos que le habían sido agradables en vida porque temían que, al no cumplir este deber, incurrirían en la cólera del muerto, que en su deseo de venganza podría volver a la tierra y hacerlos objeto de una verdadera persecución. Es ésta la razón que justifica las pinturas representando los honores fúnebres tributados al muerto. Opino que quizá, además de verse movidos por las anteriores razones, los etruscos, al representar en las sepulturas tantas escenas de la vida real, juegos y banquetes especialmente, lo hicieron también para alegrar la vida ultraterrena del muerto con escenas que podrían recordarle aquellos hechos en los que le había gustado participar en su anterior existencia³⁹. La creencia de que los muertos utilizan en la vida de ultratumba los mismos objetos que en vida aparece en Grecia; por esta razón Aquiles quema en la hoguera de su

³⁸ *Lux Perpetua* (París, 1949) p. 15 s.

³⁹ Como los juegos representados delante de un palco propiamente dicho, a la manera de los que presenta la tumba «del Boghe», o las escenas de caza y pesca pintadas en las paredes de la tumba del mismo nombre, también los banquetes y las danzas son comunes a la mayor parte de las tumbas etruscas decoradas con pinturas y pertenecientes a los siglos VI-V a. de J. C.

amigo Patroclo sus perros y caballos (*Il. XXXIII*, 171-174), y cuando Cimon, hijo de Milciades, tres veces vencedor en Olimpia con la misma cuadriga, murió, se enterraron junto a su tumba sus cuatro caballos para que continuara dedicándose a su deporte favorito (*Her. VII*, 103). Entre los escitas (*Her. IV*, 71) igualmente se sacrificaban los caballos de las personas difuntas para que les acompañaran (E. MIMNS, *Scythians and Greeks* (Cambridge 1913) p. 87 ss.; 165 ss.; 222 ss.). En el mundo griego el texto más significativo que prueba esta creencia es de Luciano (*Philopseudes XXII*):

τόν τε κόσμον ἅπαντα συγκατακάσας καί τήν ἐσθῆτα ἤ ξῶσα ἐχαιρεν. ἐβδόμη δὲ μετὰ τήν τελευταίην ἡμέραν ἐγὼ μὲν ἐνταῦθα ἐπὶ τῆς κλίνης ὡσπερ νῦν ἐκείμην παραμυθούμενος τὸ πένθος· ἀνεγίγνωσκον γάρ τὸ περὶ ψυχῆς τοῦ Πλάτωνος βιβλίον ἐφ' ἡσυχίας· ἐπεισέρχεται δὲ μεταξὺ ἡ Δημαινέτη αὐτῆ ἐκείνη καὶ καθίξεται πλησίον ὡσπερ νῦν Εὐκράτιδος οὔτοσί, δείξας τὸν νεώτερον τῶν υἱῶν ὃ δὲ αὐτίκα ἔφριξε μάλα παιδικῶς, καὶ πάλοι ἤδη ὄχρος ὢν πρὸς τήν διήγησιν. «Ἐγὼ δέ» ἢ δ' ὅς ὁ Εὐκράτης, «ὡς εἶδον, περιπλακίεις αὐτῆ ἐδάκρυον ἀνακακῶσας· ἡ δὲ οὐκ εἶα βοᾶν, ἀλλ' ἠτιᾶτο με ὅτι τὰ ἄλλα πάντα χαρισάμενος αὐτῆ θάτερον τοῖν σκεδάλοιν χρυσοῖν ὄντιν οὐ κατακάσαιμι, εἶναι δὲ αὐτὸ ἐφασκεν ὑπὸ τῆ κιβωτῶ παραπεσόν, καὶ διὰ τοῦτο ἡμεῖς οὐχ εὐρόντες θάτερον μόνον ἐκαύσαμεν.

Luciano atestigua en su tiempo la frecuencia de esta creencia y conoce su significado original (*De luctu XIV*):

πόσοι γὰρ καὶ ἵππους καὶ παλλακίδας οἱ δὲ καὶ οἰνοχόους ἐπικατεσφαξάν καὶ ἐσθῆτα καὶ τὸν ἄλλον κόσμον συγκατέφλεξαν ἢ συγκατάρουζαν ὡς χρησομένοις ἐκεῖ καὶ ἀπολαύσουσιν αὐτῶν κάτω.

Esta misma creencia entre los etruscos parece desprenderse del hecho de que en algunas estelas felsinas, en escenas situadas en la ultratumba por la presencia de genios alados, perros acompañen a sus dueños, y de que en Cerveteri, en la tumba «de los relieves», las paredes estén llenas de los objetos que los difuntos utilizaron en vida (G. Giglioli, *op. cit.*, láms. 341-343). Esta tumba prueba que en Etruria, en el siglo III a. de J. C., en una época en que lo corriente era creer que los difuntos hacían un viaje al Hades, subsistía la otra creencia del período arcaico que se encuentra atestiguada, tal vez por herencia etrusca, en el mundo romano. Baste citar Plinio, *Epist. IV*, 2, 23 y CIL, XIII, 5708. Los héroes que Virgilio describe en la ultratumba pasan el tiempo en las mismas ocupaciones que en vida:

... quae gratia currum
armorumque fuit vivis, quae cura nitentes
parcere equos eadem sequitur tellure reportos.

(*En. VI*, 656-658.)

Teniendo en cuenta estas observaciones no me parece equivocada la creencia de que las tumbas de las necrópolis etruscas (y no únicamente aquellas decoradas con pinturas) sean imagen de la casa etrusca, tal vez esquema-

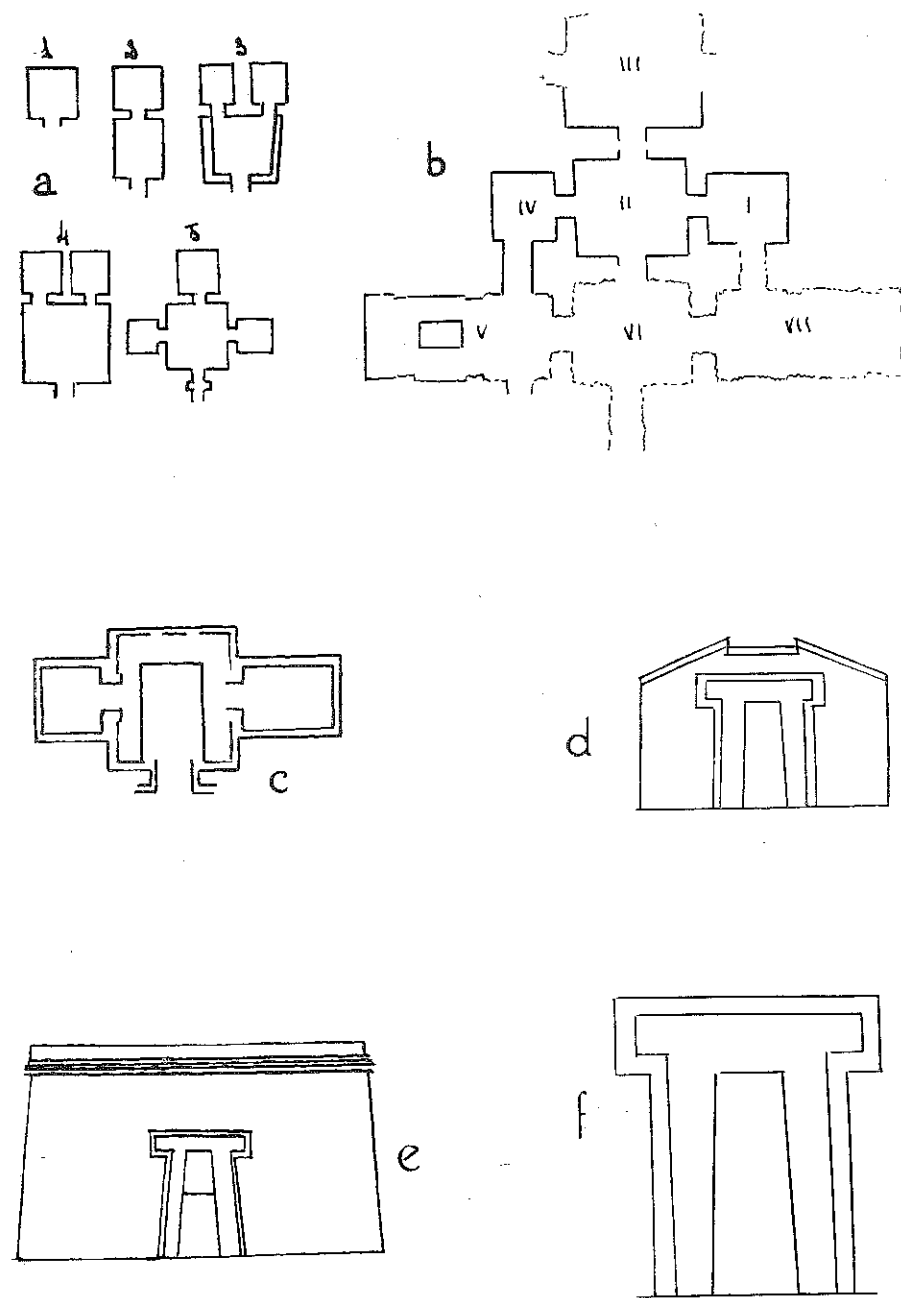


Fig. 8.

- a) 1, 2, 3, 4, 5. Plantas de tumbas de edad clásica y etrusco-romana.
 b) San Giuliano. Tumba Cirina.
 c) d), e), f) San Giuliano. «Tombe Corte».

tizada, pero, desde luego, reproducida con la máxima fidelidad permitida por las características de la localidad en que aparecen, tanto en su arquitectura exterior como interior. Esta creencia explica que haya tumbas como la de «la Alcoba», la de «los relieves» y la de «los Volumni» que por dentro son verdaderas casas (G. Giglioli, *op. cit.*, láms. 339-343, 415, 1-416, 3; M. PALLOTINO, *La Necropoli di Cerveteri* (1939) p. 16, 33-37; idem *Art. of the Etruscans* (Londres 1955) núms. 8-9.)

Al estudiar las plantas de las sepulturas (figs. 7-8 a-c) vemos que se repiten con ligeras variantes en todas las localidades de la Etruria antigua, y las variaciones en el esquema general de estas sepulturas pregonan las diferencias de construcción de la casa civil, que se deben a la diversidad de ambiente, a razones climatológicas, etc. Nos dan ejemplo de ello los techos más apuntados o, por el contrario, en forma de terraza que aparecen en las sepulturas de gran cantidad de necrópolis ⁴⁰.

Desde luego en los hipogeos de Tarquinia y de Chiusi, como también en los de Volterra y otras localidades, la representación de las casas particulares queda limitada a su arquitectura exterior, aunque en la planta podamos también rastrear otras particularidades arquitectónicas, como vigas, puertas y ventanas, y, en cambio, en las necrópolis rupestres podemos también contemplar la parte exterior de una casa etrusca. A veces estas necrópolis se agrupan como verdaderas ciudades, con sus calles, plazas, etc.; es una réplica de la ciudad, pero dedicada a los difuntos.

Tanto es así que los estudiosos llegan incluso a utilizar las necrópolis para investigar las características de la arquitectura civil etrusca, ya que, mientras han llegado a nosotros numerosas manifestaciones de las edificaciones religiosas, no tenemos para el estudio de aquélla más que algunas sepulturas, de las cuales tenemos que deducir el desarrollo que alcanzó durante toda la civilización etrusca. Vemos de este modo el desarrollo de la casa partiendo de la primitiva habitación de un solo aposento hasta llegar a la complicada fábrica que representa la casa civil, en las familias más poderosas. Junto a las numerosas tumbas de una sola cámara, como, por ejemplo, las de Tarquinia «de los leones», «de las Bacantes», «del Barón», etc., o las necrópolis rupestres de Bieda y San Julián, aparecen las de dos cámaras unidas por un breve pasadizo. Constan estas sepulturas de una primera habitación que Gargana llama *atrium* ⁴¹ y de otras de dimensiones más reducidas o semejantes a la anterior, a la que da el nombre de *tablinium*.

Otras tumbas tienen la planta más complicada, con un atrio en cuyas paredes se abren pasadizos que conducen a dos o más aposentos. A veces estas cámaras son dos y se abren en las paredes del fondo; los ejemplos más

⁴⁰ Véase A. GARGANA, *La necropoli rupestre de San Giuliano* p. 334 s.; (fig. 8 a-c) y las urnas y cipos funerarios en forma de casa. También puede recurrirse a los estudios sobre la casa etrusca anteriormente citados.

⁴¹ A. GARGANA, *La casa etrusca*.

notables de cámaras de este tipo están en Tarquinia, en la tumba «de los toros», y sobre todo en Cerveteri, donde las tumbas de este tipo constituyen la mayor parte. Creo también que plantas de este tipo aparecen en alguna ocasión en Chiusi, en tumbas que tienen la pared del fondo del atrio dividida en dos partes por otra pared que se alza en medio y hace función de tabique de separación. Pero, como ya hemos dicho, es en Cerveteri donde se encuentran con más abundancia plantas de estas características, y siempre en esta necrópolis es donde asistimos al proceso de ampliación de las sepulturas que pasan a tener tres aposentos, abiertos en la pared del fondo.

Vemos, pues, que las tumbas, y, por tanto, las casas de que son copia, alcanzan un mayor desarrollo en sentido horizontal, al añadirse nuevos aposentos en torno a la cámara central; en las sepulturas este mayor desarrollo es a veces verdaderamente notable⁴². Se ha querido ver en las plantas de las tumbas etruscas el primer estadio de la llamada «casa pompeyana»⁴³, pero aludimos a esta hipótesis de manera puramente accidental, ya que no constituye el tema propio de nuestro estudio (fig. 8).

Si pasamos al estudio de las puertas pintadas en las tumbas de Tarquinia, que son las más numerosas y significativas, vemos que en su disposición siguen de modo preciso los esquemas ya citados. En efecto, el motivo decorativo que aparece en las tumbas «de los augures», «de doble arco», «de la puerta de bronce» y en la «de animales y puerta», es decir, el motivo de la falsa puerta en la pared del fondo, exige la planta de la tumba Campana de Veio, de la tarquinense «de la caza y la pesca», con dos cámaras dispuestas sucesivamente, atrio y tablinio. En todas estas tumbas, con excepción de la tumba «con animales y puerta», acerca de cuyo decorado no tenemos noticias, aparecen junto a la puerta pintada y dirigiendo hacia ellas sus miradas las figuras de unos músicos; citamos también, naturalmente, entre ellas la tumba «de los augures», decorada, como ya es sabido, con dos personajes en actitud de lamentarse y de saludo. La distinta postura de todas estas figuras (admitiendo que tengan una relación del tipo que sea con la puerta en cuestión) se explica claramente si aceptamos la hipótesis, bastante probable, de que la primera cámara del sepulcro, en la que se encuentran, por lo general, las decoraciones de los frisos, representa lo que en las moradas de los vivos, el atrio. Teniendo en cuenta que el aposento más importante de la casa era el aposento posterior, es decir, el *tablinium*, es lógico suponer que se creyera que en él debía reposar el difunto *post mortem*. Es, por tanto, natural el hecho de que los personajes situados a ambos lados de la puerta dirigieran sus homenajes al aposento más importante de la casa, en la que, como es lógico, debía reposar el señor, el dueño de la sepultura. Concordaría esta suposición, al menos en parte, con la teoría de Pallottino de que dichas

⁴² Como en la tumba François de Vulci o en la de la Scimmia en Chiusi, o en la tumba Cima, en la necrópolis rupestre de San Giuliano.

⁴³ G. PATRONI, *L'origine della domus*.

puertas representan el acceso al lugar en el que se encontraba el difunto, con la diferencia, según mi parecer, de que tales manifestaciones se dirigían no al difunto, o sea al cadáver, sino a su alma, que, de acuerdo con las creencias, debía morar en su casa actual, es decir, la sepultura, que por esta razón se construía a imagen y semejanza de la casa terrenal.

Si en las tumbas del grupo precedente tenemos junto al motivo de la falsa puerta las escenas de despedida o las representaciones de músicos, en las sepulturas en las que aparecen tres puertas (una en cada pared) parece que el friso no tiene ninguna relación con ellas. En la tumba «de las inscripciones», o en las dos tumbas de Chiusi, que, aunque con una sola puerta, siguen este esquema general, las escenas de juegos o de banquete que se desarrollan en las ocho porciones de pared obtenidas con las puertas no parecen alteradas ni mucho menos interrumpidas por ellas. En la tumba «con felinos y puertas», en la que las puertas parecen ser el único motivo ornamental del hipogeo, como ya se ha observado, el carácter de preeminencia que corresponde a la puerta del fondo sobre las otras parece indicarse por la presencia de leones en el arquitrabe de la puerta del fondo en lugar de leopardos, como aparecen en las otras.

La tumba «del Citaredo», la más reciente entre las de Tarquinia que han sido objeto de este estudio, ofrece las puertas pintadas colocadas según un esquema que enlaza, por extraña coincidencia, con la planta de sepulcro que encontramos en una de las tumbas más antiguas de Tarquinia: la «de los toros». Tenemos, en efecto, dos puertas, colocadas una junto a otra en la pared del fondo del hipogeo decoradas, como hemos dicho, con pájaros y palmas mientras el fresco que corre alrededor muestra el acostumbrado motivo de músicos y bailes. A los lados de las dos puertas vemos las figuras de dos bailarinas y en medio de las puertas unos arbolillos. Son las tumbas ceretanas las más próximas por la configuración de su planta a ésta que acabamos de estudiar.

Pero la prueba más concluyente de que la sepultura reproduce la casa de los vivos está constituida por el hecho de que las puertas pintadas no eran más que la representación de otros aposentos de la morada del muerto, cuya apertura no se había practicado por ser de momento innecesaria, pero siempre posible, y esto se ve con toda claridad en las tumbas de Chiusi ya estudiadas.

Pese a la disposición de los frontones en la cámara central respecto a la entrada de la misma, que nos lleva a pensar en una orientación de la tumba totalmente distinta de la realidad, haciéndonos creer que la pared principal es la situada a la derecha de la entrada, vemos, sin embargo, que el *tablinium*, *cella*, o como se la quiera llamar, es la cámara que recogía los depósitos de mayor interés e importancia, y se encontraba frente a la puerta de entrada, siguiendo el mismo esquema que hemos visto en Tarquinia. Mientras la pared de la izquierda está generalmente entera, la situada a la derecha suele estar interrumpida por otros vanos, que llevan a nuevos aposentos (con más fre-

cuencia uno solo), excavados por completo en algunas ocasiones. Las escenas que representan un banquete o juegos del friso que recorre las paredes de la cámara central no parecen tener conexión alguna con la puerta pintada en la pared izquierda; es más: vemos que estas escenas están orientadas hacia el centro de la pared del fondo, en la que, como es sabido, se abre la puerta al depósito de mayor importancia. Otro factor que nos lleva al convencimiento de que estas puertas se concibieron más que con miras arquitectónicas es el hecho de que podían abrirse posteriormente y su colocación en un entrante de las paredes, entrante que aumenta su semejanza, desde el punto de vista arquitectónico, con las puertas verdaderas, que necesariamente tienen las hojas en un plano más elevado que el del quicio. Este entrante se encuentra también en otras tumbas que no tienen decoración pictórica, pero que presentan una planta del mismo tipo que las estudiadas hasta ahora.

Además de estas tumbas con planta de cruz incompleta, es decir, con una pared sin aberturas, tenemos también en Chiusi numerosos ejemplos de tumbas con las tres cámaras laterales dispuestas en torno al atrio. Todas ellas tienen la cámara principal en la pared del fondo tomando como punto de referencia la entrada.

Simplemente como curiosidad cito la planta de la tumba número 166 de Chiusi ⁴⁴ (fig. 7d), que es una contaminación entre los dos tipos de planta: la planta de cruz y la planta con las dos *cella* o pequeñas cámaras situadas en una misma pared, como aparece en la tumba tarquinense «de los toros». En efecto, mientras en la pared de la izquierda y en la del fondo se abre el paso a una sola cámara en cada una de ellas, en la pared de la derecha podemos ver el acceso a dos pequeñas *cella*.

En conclusión diremos, pues, que tenemos la opinión de que las puertas pintadas en los hipogeos de Tarquinia y Chiusi son representación, desde el punto de vista arquitectónico, del resto de la casa real del muerto, de la que la sepultura es fiel reproducción. Del mismo modo que por razones de economía se depositaban en las tumbas objetos que imitaban los de realidad, pero cuya composición los hacía prácticamente inútiles, tampoco parecerá extraño que, también por consideraciones económicas, en lugar de practicar nuevas aperturas de aposentos que en la sepultura resultarían inútiles, se limitasen a la representación de puertas que están cerradas, pero que dan la ilusión de poder abrirse a nuevos aposentos. Con este sistema podría reproducirse fielmente la casa del muerto conciliando los motivos religiosos con las razones de orden práctico y dejando al mismo tiempo claramente sentada la mayor importancia del aposento posterior con respecto a las cámaras laterales. Era en el aposento posterior donde transcurría la existencia ultraterrena del dueño de la tumba, y, por tanto, era este aposento el objeto de las mayores preocupaciones de los supervivientes y de los individuos represen-

⁴⁴ R. BIANCHI BANDINELLI, *Chusium, Mon. Ant. Lincei* XXX, col. 267, fig. 13.

tados en el friso. Pallottino ⁴⁵ ha escrito acertadamente: «En la etapa arcaica predomina la creencia de que el difunto vive en la tumba, la visión de la muerte es serena y se intenta poner en la sepultura un ambiente doméstico. En un período más reciente, la muerte se considera como un viaje al reino de las sombras, concepción de la que se rastrean huellas en los monumentos de los siglos VI y V.» ...«La creencia en la continuidad de la vida del muerto en su tumba inspira los objetos de los sepulcros y de las urnas que reproducen la forma de la casa, imitando perfectamente hasta en los menores detalles la arquitectura y los muebles.» Estos puntos de vista coinciden plenamente con lo que han escrito otros investigadores «En la época más arcaica los etruscos creían, como las poblaciones prehistóricas y los pueblos antiguos del Oriente, en la pervivencia de los difuntos en las tumbas y en una estrecha relación entre la vida de la sombra y la forma del cuerpo. Esta concepción favoreció, de un lado, la imitación de la casa en la estructura de las urnas y de los sepulcros, y la presencia de vestidos, alimentos, armas, utensilios alrededor del cadáver; de otro lado, favoreció el esfuerzo de eternizar la fisonomía individual de los difuntos en el retrato funerario. De este modo la pintura de las tumbas, con sus escenas de funerales, banquetes, danzas y episodios de la vida, está en conexión con las creencias más arcaicas. Sucesivamente penetra en Etruria la creencia griega del Hades, como reino subterráneo y oscuro de los muertos, poblados de demonios pavorosos» (G. FOTI en M. PALLOTTINO. *Mostra dell'arte e della civiltà etrusca* (Milán 1955). 157).

Esta creencia pervive en el imperio romano desde época republicana; alguno de los documentos que se pueden citar expresan la fe en que el muerto reside en la tumba con un realismo grande. Baste citar alguno de los más significativos. El más antiguo es la siguiente inscripción:

C. HOSTIUS . C. L. PAMPHILUS
MEDICUS . HOC . MONUMENTUM
EMIT . SIBI . ET . NELPIAE . M. L. HYMNINI
ET . LIBERTEIS . ET . LIBERTABUS
POSTEREISQUE . EORUM
HAEC EST DOMUS . AETERNA . HIC EST
FUNDUS . HEIS . SUNT . HORTI . HOC
EST . MONUMENTUM . NOSTRUM
IN FRONTE . P. XIII . IN AGRUM . P. XXIII

(CIL. I², 1319.)

Posterior es esta otra lápida que no es menos significativa:

QUAS . OB . RES . HOC . MONUMENTUM . AEDIFICAVIT .
SUAE . GNATAE . SIBEIQUE . UXORI . HANC . CONSTITUIT
AETERNAM . UBEI . OMNES . PARITER . AEVOM . DEGERE

(CIL. I, 1008.)

⁴⁵ M. PALLOTTINO, *La civilisation étrusque* (París 1949) p. 168-181.

En el *Satiricón* (71) se lee pensamientos como este: *Valde enim falsum est vivo quidem domos cultas esse, non curari eas ubi diutius nobis habitandum est. Et ideo ante omnia adici volo: Hoc monumentum heredem non sequatur.*

Virgilio, que ha recogido en su obra multitud de creencias de los pueblos itálicos, ha escrito frases como la siguiente que expresan la misma fe que los documentos anteriores: *animam sepulcro condimus* (*En.* III, 67), referida al entierro de Polydoro.

En los escritores cristianos hay indicios claros de que persistía todavía esta creencia. San Gregorio de Tours (*De gloriosa confesione XVIII*) cuenta que unas vírgenes, cuyo sepulcro se había arruinado con el tiempo, se aparecieron a un devoto para pedirle que se reconstruyera, ya que se mojaban, cuando llovía, *Tum uni de incolis loci se Virgines per visum ostendunt, exponunt se ibidem esse sepultas, ac sine tecto imbrium injuriam diutius ferre non posse.*

Cumont⁴⁶ da capital importancia a la religión egipcia, en la que igualmente existía la creencia de que los muertos vivían en sus tumbas. Ya a los griegos les llamó poderosamente la atención esta creencia egipcia: τὸς τῶν τετελευτηθέντων τάφους αἰδίουσ οἴκουσ προσαγορεύουσιν, ὡς ἐν Ἄιδου διατελούντων τὸν ἄπειρον αἰῶνα (*Diod.* I, 51, 2); el mismo autor llama a los sepulcros εἰς τὴν αἰῶνιον οἰκησιον (*I.* 93, 1). Según Cumont de Egipto esta fe pasaría a Palestina (donde la tomarían los judíos), Siria, Palmira, y Roma, donde aparece incluso en las catacumbas judías de Monteverde.

Sin embargo, el elemento que verdaderamente hay que valorar en la religión romana, en este aspecto, es la aportación etrusca, ya que en Etruria, en la etapa arcaica, aparece clara la creencia de ser la tumba morada de los muertos, y en un período posterior esta fe no desaparece. Probablemente en la religión romana confluyó idéntica creencia, procedente de dos religiones distintas: la etrusca y la egipcia.

El Occidente, además de Etruria, no fué ajeno a esta creencia, como lo prueban las estelas en forma de casa de la Península Ibérica⁴⁷, las sepulturas de forma de casa de la Madraque⁴⁸, y de otros lugares de la Gallia⁴⁹.

⁴⁶ Op. cit., p. 14 ss., 24; ídem, *Les Religions Orientales dans le Paganisme Romain* (París 1929) p. 247 y s.; ídem, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (París 1942) p. 362, nota 1; A. BRÉLICH, *Aspetti della morte nelle iscrizioni sepolcrali dell'Impero Romano*, en *Dissertationes Pannonicae*, siglo I, fol. VII. OWEN οἶκος αἰῶνιος, en *J. T. S. XXXVIII* (1937) p. 248 ss.; PARROT, *Malédiction et violation de tombes* (1939) p. 164 y s.

⁴⁷ J. MARTINEZ SANTA-OLALLA, *Monumentos funerarios célticos. As «pedras formosas» e as estelas em forma de casa*, en *Homenagem a Martins Sarmiento* (Guimarães 1933) página 226 ss.

⁴⁸ F. BENOIT, *Sepulture-Maison de la Madraque de Saint-Cyr-sur-mer*, en *Marseille XXVIII* (1956) p. 25 ss. Otra confirmación de esta creencia en plena época romana es el sarcófago del Museo de Leyden (O. BROGAN, *Roman Gaul* (Londres 1953) fig. 49.)

⁴⁹ E. LINCKENBELD *des stèles funéraires en forme de maison chez les méditerranéens et en Gaule* (1927).