

MU

**de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional**

JE

RES



MU JE RES

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional

**MUJERES DE LAS ITALIAS
PRERROMANAS EN LAS
COLECCIONES DEL MUSEO
ARQUEOLÓGICO NACIONAL**

**UNIVERSIDAD DE ALICANTE
UNIVERSITAT D'ALACANT**

RECTORA
Amparo Navarro Faure

**VIRRECTORA DE CULTURA,
DEPORTE Y EXTENSIÓN
UNIVERSITARIA / VICERECTORA
DE CULTURA, ESPORT I
EXTENSIÓ UNIVERSITÀRIA**
Catalina Iliescu Georghiu

**DIRECTORA DEL SERVICIO DE
CULTURA / DIRECTORA DEL
SERVEI DE CULTURA**
Carmen Cobela Puig

**MUSEO DE LA UNIVERSIDAD
DE ALICANTE / MUSEU DE LA
UNIVERSITAT D'ALACANT**

**COORDINACIÓN MUSEÍSTICA
COORDINACIÓ MUSEÍSTICA**
Remedios Navarro Mondéjar. MUA

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
NACIONAL / MUSEU
ARQUEOLÒGIC NACIONAL**

DIRECTORA
Isabel Izquierdo Peraile

**DEPARTAMENTO DE
ANTIGÜEDADES GRIEGAS Y
ROMANAS / DEPARTAMENT
D'ANTIGUITATS GREQUES I
ROMANES**
Ángeles Castellano
Margarita Moreno Conde
Alba Campos Rodríguez

EXPOSICIÓN / EXPOSICIÓ

ORGANIZACIÓN / ORGANITZACIÓ
Museo de la Universidad de Alicante
(MUA)
Museo Arqueológico Nacional (MAN)

PRODUCE / PRODUEIX
Vicerrectorado de Cultura, Deporte
y Extensión Universitaria de la
Universidad de Alicante
Proyecto de Investigación PID2020-
119959GB-I00 "Bronces Arcaicos
y Clásicos del Museo Arqueológico
Nacional" (BACMAN)

COMISARIOS / COMISSARIS
Raimon Graells i Fabregat
Margarita Moreno Conde

**COORDINACIÓN TÉCNICA /
COORDINACIÓ TÈCNICA**
Sofía Martín Escribano, MUA

**DISEÑO MUSEOGRÁFICO /
DISSENY MUSEOGRÀFIC**
David Alpañez Serrano, MUA
Stefano Beltrán Bonella, MUA
Bernabé Gómez Moreno, MUA

**DIBUJOS Y DISEÑO 3D / DIBUIXOS
Y DISENY 3D**
José Quesada Adsuar
Jaime Molina Vidal
Carolina Frías Castillejo
Fco. Javier Muñoz Ojeda
Domingo José Puerto Pérez
Alejandro Martín Málaga
Daniel Tejerina Antón

RESTAURACIÓN / RESTAURACIÓ
Raquel Acaz Mendive, MAN
M^a Belén González Hernández, MAN
Durgaha Orozco Delgado, IPCE

**GESTIÓN DE PRÉSTAMOS /
GESTIÓ DE PRÈSTECS**
Mónica Martín Díaz, MAN
Felipa Díaz Fernández, MAN

FOTOGRAFÍA / FOTOGRAFIA

Ariadna González Uribe
Irene Juanes Gil
Ángel Martínez Levas
José Luis Municio García
Patrimonio Virtual UA

TRANSPORTE / TRANSPORT
EXPOMED S.L.

MONTAJE / MUNTATGE
EXPOMED S.L.
Servicio de mantenimiento de la UA

SEGURO / ASSEGURANÇA
ASTERRA Partners

COLABORA / COL-LABORA
Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión
y Responsabilidad Social
Vicerrectorado de Investigación de la
Universidad de Alicante
Instituto Universitario de Investigación
en Arqueología y Patrimonio Histórico
de la Universidad de Alicante (INAPH)

PATROCINIO / PATROCINI
HIDRAQUA

**AGRADECIMIENTOS /
AGRAÏMENTS**
Diputación Provincial de Alicante.
Museo Arqueológico Provincial de
Alicante (MARQ)
Teresa Ximénez de Embún Sánchez
José Luis Menéndez Fueyo

ISBN: 978-84-126694-6-6
DEPÓSITO LEGAL: A 386-2024

© De la edición, Museu de la Universitat
d'Alacant. MUA
© Dels textos, els autors i les autores
© De les imatges, els autors i les autores

MU JE RES

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional

EDITORES / EDITORS
Raimon Graells i Fabregat
Margarita Moreno Conde

Presentación UA

MUJERES

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional

La docencia, la investigación, la divulgación científica y la transferencia del conocimiento son los ejes sobre los que se asienta la función principal de las universidades. En el caso de la Universidad de Alicante, además, contamos con un Museo universitario con que además de compartir estas funciones, nos alineamos directamente para ser el mejor escaparate de los saberes que se generan en nuestra comunidad.

Es por ello que, cuando Raimon Graells, profesor e investigador de la Universidad de Alicante, propuso organizar en el MUA una exposición en torno al proyecto de investigación “Bronces Arcaicos y Clásicos del Museo Arqueológico Nacional”, supimos que merecía la pena apostar por la iniciativa.

En las primeras reuniones se acotó la temática de la muestra centrando el análisis en el uso que las mujeres hacían de los objetos en la antigüedad, para así conocer qué papel tenían ellas en las sociedades de las italias prerromanas. A partir de este momento comenzó a construirse el discurso y a levantarse los cimientos de lo que iba a ser la exposición.

Pero el éxito del proyecto no hubiera sido posible sin la decidida colaboración del Museo Arqueológico Nacional (MAN), la implicación del Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas del MAN y, especialmente, de Margarita Moreno Conde, conservadora de dicho departamento y comisaria, junto a Raimon Graells i Fabregat, de esta exposición y, por supuesto, del magnífico equipo técnico de nuestro MUA.

Para la Universidad de Alicante es un inmenso honor que el Museo Arqueológico Nacional haya confiado en nosotros para exhibir en nuestro museo, por primera vez, todo este excepcional conjunto de piezas arqueológicas custodiadas en los almacenes del MAN.

Pero hay que destacar que la importancia de este proyecto no queda reducida al éxito de la exposición, pues el catálogo que la acompaña, y que hoy tienen en sus manos, se ha convertido en una publicación de primer orden, en el que las aportaciones nacionales e internacionales de las y los principales expertos en los pueblos de la península Itálica en época prerromana hacen de este libro un referente indispensable para conocer el papel de las mujeres grecolatinas entre los siglos VIII y II a. C.

Además de todas las instituciones y personas ya nombradas, no quisiera dejar de agradecer la implicación del Ministerio de Cultura de España; el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología y Patrimonio Histórico (IAPH) de la Universidad de Alicante; de los vicerrectorados de: Investigación; de Cultura, Deportes y Extensión Universitaria; y de Igualdad, Inclusión y Responsabilidad Social de la UA; de Patrimonio Virtual de la Universidad de Alicante; Hidraqua; el Museo Arqueológico Provincial de Alicante (MARQ); Expomed; el Servei de Llengües y el Servicio de Mantenimiento de la UA . Sin su participación no hubiera sido posible sacar adelante ni esta exposición ni esta publicación, ambas tan ambiciosas. Espero que disfruten, tanto como lo he hecho yo, de esta ventana que me ha permitido conocer a las mujeres de las italias prerromanas.

Amparo Navarro Faure
Rectora de la Universidad de Alicante

Presentación MAN

MUJERES

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional

Mujeres en las Italias prerromanas en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional es un caso de éxito en materia de colaboración entre equipos técnicos e instituciones públicas. Esta muestra temporal que pudo disfrutarse en el Museo de la Universidad de Alicante entre el 12 de marzo y el 30 de junio de 2024 es fruto del Proyecto de Investigación *Bronces arcaicos y clásicos del Museo Arqueológico Nacional, Madrid (BACMAN)*, perteneciente a la convocatoria de 2020, cuyo investigador principal es el doctor Raimon Graells i Fabregat (Universidad de Alicante), proyecto del que ha formado parte el Departamento de Antigüedades Clásicas del Museo Arqueológico Nacional a través de las conservadoras Ángeles Castellano, Jefa de Departamento y la doctora Margarita Moreno Conde.

La exposición, comisariada por Raimon Graells y Margarita Moreno Conde, está integrada por noventa objetos, bronce en su mayoría, de las diferentes culturas itálicas prerromanas, de entre los siglos VIII al V a. C. La muestra se completa con una hidria etrusca de figuras negras y una hidria apulia de figuras rojas, así como cuatro cabezas femeninas procedentes del extraordinario santuario de Calvi. Por tanto, se trata de un proyecto expositivo con bienes culturales exclusivamente de la colección del Museo Arqueológico Nacional que ha contado, además, con una serie de recursos museográficos que favorecen la integración del público con discapacidad visual. Un aspecto de extraordinario interés es que muchos de estos objetos, procedentes de las áreas de reserva del Museo, han sido expuestos por vez primera, como es el caso de la gran mayoría de los bronce. Incluso, algunas piezas, como las cuatro espectaculares fíbulas numanas o las cabezas-exvoto de terracota, han sido restauradas para esta ocasión. La colección, en resumen, no había sido objeto de un estudio pormenorizado hasta la fecha y muchos de los objetos presentados en la exposición permanecían inéditos. Todo ello muestra la importancia de este tipo de sinergias que genera la transferencia de resultados de investigación, con mucho trabajo detrás en el Museo.

La colección de bronce itálicos del Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas del MAN -que gestiona unos *circa* 45.000 fondos museográficos- cuenta con más de 600 piezas de las que un buen número pertenecían a las colecciones reales. Procedentes, en origen, de la Biblioteca Nacional, constituyen parte de los fondos fundacionales del MAN. Además, el Museo cuenta con colecciones particulares, formadas en su mayoría en el siglo XIX, de ricos

emprendedores y diplomáticos, adquiridas tanto en el mercado internacional de la época, como fruto de las excavaciones financiadas por alguno de sus primeros coleccionistas. Salvo los vasos figurados, todas las piezas que se muestran en esta exposición ingresaron en el Museo ya en el siglo XIX y proceden en su gran mayoría de la colección de José María de Salamanca y Mayol, Marqués de Salamanca (1811-1883), adquirida por el Estado el 10 de mayo de 1874 y asignada al MAN. En el 150º Aniversario, por tanto, de la asignación de estas importantes obras al MAN, la exposición del MUA permite felizmente su contemplación al público visitante.

Esta extraordinaria colección de bronce itálicos prerromanos permite además reconstruir, al menos en parte, la imagen de la mujer, o mejor dicho de las mujeres, pertenecientes a estas culturas que comprenden siete de las once regiones en las que Augusto dividirá la península Itálica y rescatar así su importancia en el marco de ritualidad en el mundo antiguo. Esta exposición se inscribe de esta forma también dentro de una de las líneas de actuación estratégicas y activas del MAN en su apuesta decidida por la recuperación de las mujeres en la Historia. A través de estos objetos nos acercamos a historias en femenino en el ámbito doméstico, ritual, sagrado y funerario de la Antigüedad, otorgándoles visibilidad y agencia.

Se trata, en definitiva, de un proyecto de alto interés para el Museo Arqueológico Nacional, que conecta la institución con otros territorios de nuestro país. Con el Museo de la Universidad de Alicante, dependiente del Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria, el MAN, además ha colaborado con distintos depósitos, como aquellos formalizados en 2021, procedentes de la Villa alicantina de Algorós, en un diálogo técnico y museístico excelente. El MAN apuesta decididamente por esta línea de proyectos coparticipados, favoreciendo sinergias de trabajo que siempre son positivas para las instituciones, los equipos y la sociedad. Y en el caso de Alicante, tanto en el MUA, como en el cercano MARQ, las relaciones de trabajo son muy positivas en el plano científico y museológico.

Es por tanto una enorme satisfacción legar el proyecto expositivo *Mujeres en las Italias prerromanas en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional* a través de esta monografía que constituirá una referencia clave para el estudio de este interesantísimo conjunto de bronce del Mediterráneo antiguo.

Isabel Izquierdo

Directora del Museo Arqueológico Nacional
Madrid, 27 de julio de 2024



MUA. MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

MU JE RES

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional

Contenido

Autores / 15

1. Proyecto y exposición: investigación y divulgación

1.1. Presentación de la exposición / 18

[Raimon Graells i Fabregat / Margarita Moreno Conde]

1.2. De Italia a Madrid. Una colección de colecciones / 22

[Margarita Moreno Conde / Ángeles Castellano / Alba Campos Rodríguez]

1.3. El proyecto de Investigación “Bronces Arcaicos y Clásicos del Museo Arqueológico Nacional” (BACMAN) / 28

[Raimon Graells i Fabregat]

1.4. Las aleaciones de cobre: más allá de los tipos / 38

[Raimon Graells i Fabregat / Ignacio Montero Ruiz]

1.5. La arqueometría aplicada al estudio del contenido de un *Kyathos a rocchetto* etrusco / 48

[Carla Álvarez Romero / Raimon Graells i Fabregat / Nicolás Velilla Sánchez / María Teresa Doménech Carbó]

1.6. Mostrar lo invisible. Memoria de la exposición Mujeres de las italias prerromanas en las colecciones del MAN / 54

[Sofía Martín / David Alpañez / Stefano Beltrán / Remedios Navarro / Bernabé Gómez]

1.7. Documentación, recreación virtual e impresión 3D de objetos arqueológicos procedentes del Museo Arqueológico Nacional (MAN) / 68

[Jaime Molina / Javier Esclapés / Carolina Frías / Javier Muñoz / Alejandro Martín / Domingo José Puerto / Enrique Jordá / Daniel Tejerina]

2. Antropología y Arqueología

2.1. Un discurso entre conceptos antropológicos y datos arqueológicos / 76

[Raimon Graells i Fabregat]

2.2. Anatomía de los ornamentos / 82

[Raimon Graells i Fabregat]

2.3. Actitudes y acumulaciones performativas: baile y música como formas de expresión e identidad / 86

[Raimon Graells i Fabregat]

2.4. *Poikilia*, sinestesia y atracción a través de los ornamentos / 92

[Raimon Graells i Fabregat]

3. Lecturas desde la cultura material

3.1. Ostentación y lujo en ajuares femeninos eminentes de Enotria y área nord-lucana / 100

[Angelo Bottini]

3.2. Las fíbulas: ¿un marcador de género? / 106

[Pier Giovanni Guzzo]

3.3. Las mujeres picenas / 110

[Giacomo Bardelli]

3.4. Las grandes fíbulas picenas / 118

[Raimon Graells i Fabregat / Giacomo Bardelli]

3.5. Armillas y brazaletes de época orientalizante y arcaica en el mundo itálico y etrusco / 126

[Joachim Weidig]

3.6. Las mujeres etruscas / 134

[Alessandro Naso]

3.7. El rol de la mujer: el caso de Paestum / 138

[Angela Pontrandolfo]

3.8. Kosmesis y katoptron / 142

[Raimon Graells i Fabregat]

3.9. El uso del perfume en las mujeres del mundo itálico prerromano / 148

[Ángela Pérez García]

3.10. Un juego de reflejos: espejos y mujeres en la sociedad de Locri Epizefiri / 152

[Diego Elia / Valeria Meirano]

4. Catálogo

Cat. Nr.1. Figura de oferente con peplos y granada / 160

[Raimon Graells i Fabregat]

Cat. Nr.2. Figura de bailarina / 164

[Raimon Graells i Fabregat]

Cat. Nr.3. Figura de mujer oferente con granada / 170

[Giacomo Bardelli]

Cat. Nr.4. Hidria con sátiros y ménade / 174

[Margarita Moreno Conde]

Cat. Nr.5. Hidria con difunta en templete funerario / 178

[Margarita Moreno Conde]

Cat. Nr.6. Mango de espejo del llamado grupo de “Locri” / 182

[Raimon Graells i Fabregat]

Cat. Nr.7. Espejo etrusco / 186

[Raimon Graells i Fabregat]

Cat. Nr.8. Espejo griego / 192

[Raimon Graells i Fabregat / Emilio Rosamilia]

Cat. Nr.9. *Châtelaine* / 198

[Raimon Graells i Fabregat]

Cat. Nr. 10-38. Fíbulas / 202

[Raimon Graells i Fabregat]

Cat. Nr. 39-43. Grandes fíbulas picenas / 232

[Raimon Graells i Fabregat / Giacomo Bardelli]

Cat. Nr. 44-52. Armillas / 236

[Joachim Weidig / Raimon Graells i Fabregat]

Cat. Nr. 53-80. Colgantes / 242

[Raimon Graells i Fabregat]

Cat. Nr. 81-91. Anillos con nódulos / 262

[Raimon Graells i Fabregat]

Cat. Nr. 92-95. Tobilleras / 268

[Raimon Graells i Fabregat / Joachim Weidig]

Cat. Nr. 96-99. Cabezas femeninas en terracota / 272

[Margarita Moreno Conde]

5. Bibliografía**Autores****David Alpañez Serrano**

Museo de la Universidad de Alicante (MUA)

Carla Álvarez Romero

Universitat Politècnica de València / Universidad de Granada

Giacomo Bardelli

Università degli Studi di Napoli, Federico II

Stefano Beltrán Bonella

Museo de la Universidad de Alicante (MUA)

Angelo Bottini*già* Soprintendente del Ministero per beni e le attività culturali (MiBACT)**Alba Campos Rodriguez**

Museo Arqueológico Nacional, Madrid (MAN)

Angeles Castellano

Museo Arqueológico Nacional, Madrid (MAN)

María Teresa Doménech Carbó

Universitat Politècnica de València

Diego Elia

Università di Torino

Javier Esclapés Jover

Universitat d'Alacant – Patrimonio Virtual

Carolina Frías Castillejo

Universitat d'Alacant

Bernabé Gómez Moreno

Museo de la Universidad de Alicante (MUA)

Raimon Graells i Fabregat

Universitat d'Alacant

Pier Giovanni Guzzo

Accademia Nazionale dei Lincei

Enrique Jordá Calatayud

Independiente

Sofía Martín Escribano

Museo de la Universidad de Alicante (MUA)

Alejandro Martín Málaga

Universitat d'Alacant – Patrimonio Virtual

Valeria Meirano

Università di Torino

Jaime Molina Vidal

Universitat d'Alacant

Ignacio Montero Ruiz

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC-CCHS)

Margarita Moreno Conde

Museo Arqueológico Nacional, Madrid (MAN)

Javier Muñoz Ojeda

Universitat d'Alacant – Patrimonio Virtual

Alessandro Naso

Università degli Studi di Napoli, Federico II

Remedios Navarro Mondéjar

Museo de la Universidad de Alicante (MUA)

Ángela Pérez García

Investigadora independiente

Angela Pontrandolfo

Università degli Studi di Salerno

Domingo José Puerto Pérez

Universitat d'Alacant – Patrimonio Virtual

Emilio Rosamilia

Università degli Studi di Perugia

Daniel Tejerina Antón

Universitat d'Alacant – Patrimonio Virtual

Nicolás Velilla Sánchez

Universidad de Granada

Joachim Weidig

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

1

**MU
JE
RES**

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional

**1. Proyecto y exposición:
investigación y
divulgación**

MIC
MUSEO
INFORMACIÓ
CULTURAL

1.1. Presentación de la exposición

[Raimon Graells i Fabregat / Margarita Moreno Conde]

El rol de la mujer en la Antigüedad se ha revisado y puesto en valor de manera especialmente notable en los últimos años desde múltiples posiciones políticas y perspectivas investigadoras. La arqueología protohistórica no ha quedado al margen y ha mirado, en buena medida, a la investigación sobre la Italia prerromana para estructurar y desarrollar la renovación del discurso. El motivo está en la cantidad y calidad de los datos que ofrece de ese registro arqueológico que combina realidades culturales complejas que consienten la formulación y contrastación de hipótesis sociales. Pero, además, la dilatada investigación sobre la materialidad del pasado prerromano italiano ha atraído el interés de investigadores de todo el mundo para desarrollar una metodología de estudio en constante renovación preocupada por

aplicar modelos antropológicos, sociológicos o históricos para la explicación del rol, del estatus o de la actividad de la mujer en cada una de las comunidades (cf. ámbitos culturales). Esta conjunción de vectores permite considerar que el caso italiano es pionero y especialmente dinámico para las formas de estudiar arqueología y para los procesos de construcción de discursos históricos desde la cultura material. Con ello, desde un punto de vista epistemológico, conocer lo que ocurre allí sobre un tema tan complejo y estimulante como es el estudio de la mujer antigua, permite adoptar ideas y modelos para adaptarlos al registro arqueológico de otros contextos, como los de la península Ibérica. A ello se suma que, desde un punto de vista educativo, acceder a esa realidad material e investigadora permite paliar un déficit de la enseñanza (tanto

secundaria como universitaria) española actual sobre el Mediterráneo prerromano, puesto que ni la materialidad de la mujer del primer milenio a. C. ni el de la Italia prerromana ocupan el rol que merecen.

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid, custodia una colección de más de 600 objetos de bronce de la Italia prerromana procedente de varias adquisiciones realizadas entre finales del s. XIX e inicios del s. XX. Su estudio ha sido muy parcial, como su exposición, intermitente en el discurso expositivo del museo, donde muchas piezas ocuparon la sala IV en los albores del museo (Fig. 1), pero pronto cedieron su espacio a otras colecciones, quedando desde entonces custodiados en los almacenes. La diversidad y complejidad de la colección la convierten en una de las más importantes fuera del territorio italiano, siendo esta exposición y el proyecto del que deriva, una ocasión excepcional para presentarla y reivindicar su potencial informativo.

La exposición no ha pretendido abordar la totalidad de materiales sino centrar el discurso en el papel de la mujer a partir de los distintos instrumentos, ornamentos y joyas que utilizó en las distintas situaciones y eventos de sus vidas que hemos simplificado en tres grandes bloques temáticos: la vida religiosa, la vida pública y la vida privada. Pero aprovechando la riqueza de la colección, no hemos limitado esta exposición a las mujeres de un único ámbito cultural, sino que hemos querido presentar cuatro ámbitos distintos (Piceno, Etruria, Campania y Locri) para mostrar distintos comportamientos reconocibles a través de la cultura material que conservamos y que abarca más de medio siglo, entre el s. VIII y III a. C.



En definitiva, una exposición sobre la vida de esas mujeres que vivieron entre el Adriático, el Tirreno y el Jonio en el primer milenio a. C., de su actividad y rol en sus culturas, del potencial de los objetos como narradores de sus biografías, y de una metodología de estudio y narración.

Hemos aprovechado la magnífica infraestructura del Museu de la Universitat d'Alacant (MUA) para exponer de manera combinada textos breves con una selección de casi 100 objetos de la colección del Museo Arqueológico Nacional, convirtiendo la exposición en una colaboración fructífera que ve en este catálogo su consolidación. Con ello hemos puesto a disposición de la comunidad universitaria y de la ciudadanía alicantina un evento de relevancia cultural e interés social de amplio espectro que aúna belleza estética, conocimiento histórico-arqueológico, discusión y difusión técnico-metodológica y reflexión sobre como entendemos y valoramos el Mediterráneo antiguo.



de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional

MU JES RES



1.2. De Italia a Madrid. Una colección de colecciones

[Margarita Moreno Conde / Ángeles Castellano / Alba Campos Rodríguez]



Fig. 1. Vista de la sala de antigüedades clásicas del Casino de la Reina.

El Museo Arqueológico Nacional (MAN) se crea por Real Decreto, el 21 de marzo de 1867¹, durante el reinado de Isabel II. Frente a otros museos europeos nacidos también con voluntad enciclopédica como el *British Museum* (1753) o el *Louvre* (1793), ya en el siglo XVIII es una institución relativamente joven cuyo nacimiento se enmarca en las políticas de dinamización cultural y de modernización del país que caracterizaron el periodo isabelino. Mientras tiene lugar la construcción *ex novo* del edificio destinado a albergarlo, el *Palacio de Biblioteca y Museos*, será instalado en una sede provisional, el llamado *Casino de la Reina*, una finca de recreo, situada en el

número 68 de la Calle Embajadores, que el Ayuntamiento de Madrid había regalado a Isabel de Braganza en 1816, con ocasión de su matrimonio con Fernando VII y que albergaba ya la *Escuela de Veterinaria* (Fig. 1). El museo es inaugurado, el 9 de julio de 1871, por el entonces rey de España, Amadeo I de Saboya (Fig. 2). La instalación definitiva del museo no se hará efectiva hasta 1895 pues, a pesar de que la primera piedra se coloca ya en 1866, la inestabilidad política de la época hará que las obras se demoren durante más de un cuarto de siglo (Fig. 3).

Los fondos fundacionales del MAN van a proceder del *Museo de Medallas y Antigüedades* de la Biblioteca Nacional, de los objetos arqueológicos y etnográficos del *Museo de Ciencias Naturales*, así como de la *Escuela Superior de Diplomática*². Los primeros compases del Museo en el *Casino de la Reina* se van a caracterizar además por una incesante labor de acopio, gracias a importantes compras por parte del Estado como la de la colección del Marqués de Salamanca, en 1874, o la del cónsul de España en Túnez, Tomás de Asensi y Lugar en 1876. A estas compras hay que

sumar la trascendental labor de las Comisiones Científicas por toda la geografía española, mandatadas para la adquisición de piezas arqueológicas y las donaciones de un elevado número de particulares e instituciones, como la del marqués de Castrillo en 1882. A todas ellas hay que añadir la expedición de la Fragata *Arapiles* que, en su viaje a Oriente en el verano de 1871, adquirió una importante colección arqueológica procedente de Grecia, Turquía, Siria o Egipto.

¹ El artículo 2 del Real Decreto fundacional, recoge la finalidad del Museo que no es otra que la de albergar todo tipo de objeto arqueológico entendido éste como “todo aquél perteneciente a la antigüedad, a los tiempos medios y al renacimiento que sirva para esclarecer el estudio de la historia, del arte o de la industria exceptuándose los que, por su índole, deban corresponder a los Museos de Pintura”.

² Estas colecciones fundacionales se nutrían de objetos procedentes de las colecciones reales que, en origen, se distribuían entre los pertenecientes a la *Real Biblioteca*, creada en 1711, bajo el reinado de Felipe V y que serán el germen de las colecciones de la futura *Biblioteca Nacional* y los del *Real Gabinete de Historia Natural*, instituido por decreto en 1771, en época de Carlos III, que abrirá sus puertas al público en 1776 y cuyos fondos, a su vez, engrosarán el *Real Museo de Ciencias Naturales* de Madrid, en 1815.

En lo que respecta a la *Escuela Superior de Diplomática*, esta institución fue creada por Real Decreto de 7 de octubre de 1856 y confirmada por la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857. Desaparece en 1900 cuando es absorbida por la *Universidad de Madrid*. Tenía por función la formación del *Cuerpo de Bibliotecarios, Archiveros y Anticuarios*.



Fig. 2. Grabado de la inauguración del MAN, 1871.

Los bronce itálicos que contemplamos en la exposición temporal dedicada a las *Mujeres en las italias prerromanas en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional* van a ingresar en su totalidad durante la etapa del museo en el *Casino de la Reina*, dentro de colecciones más amplias, que abordaremos de manera sucinta.

Siete de los ejemplares expuestos, la fíbula con puente de arco (MAN, inv. 8676), una de las fíbulas con pie terminado en disco (MAN, inv. 8677), fechadas en los siglos VIII-VII a. C., un brazalete del siglo VI a. C. (MAN, inv. 8710), el espejo etrusco (MAN, inv. 9824) y los tres bronce femeninos (MAN, inv. 2024, 3164 y

2885) proceden de los fondos fundacionales de la *Biblioteca Nacional*, constituidos, como ya hemos señalado, por objetos pertenecientes en su día a las colecciones reales. Es el caso también de las dos tobilleras (MAN n.º inv. 8741 y 8742) que procedían del *Gabinete de Historia Natural*. Los inventarios antiguos no recogen el dato de su eventual procedencia.

La fíbula con nódulo de pasta vítrea de la Etruria padana (MAN, inv. 20174), fechada en el siglo VI a. C., formó parte de la colección Taggiasco (Archivo MAN, Exp. 1879/26; 1902/53). Monseñor Cesare Taggiasco († Roma 1891) vende su colección al MAN en

1879, integrada por un importante monetario, piedras duras, orfebrería y objetos de diferente naturaleza, entre los que se contaba la fíbula.

El brazalete en espiral en dos mitades (MAN, inv. 9460) fechado en los siglos VII-VI a. C. ingresa por compra dentro de otra de las importantes adquisiciones del siglo XIX, la de Tomás de Asensi y Lugar (Argel, 1811- Madrid 1874)³, (Archivo MAN, 1876/9), adquirida tras su fallecimiento a su viuda, Rosario Laiglesia por la cifra de 40.000 pesetas de la época. Director comercial del Ministerio de Interior, vicecónsul español en Niza y cónsul de España en Túnez, habría adquirido las piezas en Italia y norte de África, probablemente en el mercado anticuario. Su colección se componía de 1320 objetos de diversas procedencias, entre los que se contaban más de doscientos vasos griegos y de cien terracotas, así como piezas egipcias y un reducido número de bronce etruscos y romanos. Junto a las piezas, ingresa el catálogo y las fichas catalográficas redactadas por el propio Asensi, acompañadas en ocasiones por dibujos que constituyen una inestimable fuente documental.

Dos de las piezas más singulares, la diadema (MAN, inv. 9664) y el cinturón (MAN, inv. 9665), ambos picenos, y fechados en el siglo VI a. C. proceden de la donación del marqués de Castrillo (Archivo MAN, Exp. 1882/7; Exp. 1890/10) y constituyen además los dos únicos

3 Sobre la figura de Tomás de Asensi (Paz Yanes 1995, 5-11).

4 José Fernández de Villavicencio, VIII Marqués de Castrillo (1849-1910) dona un total de 14 objetos que, según se desprende del expediente, fueron "extraídos por mi orden en las excavaciones practicadas en Posum (Italia). Entre ellos "un collar de cobre formado por varias figurillas colgantes" y "un collar de cobre formado por varios colgantes en figura de almendra". En el expediente 1890/10 se indica "Pesthum" como lugar de procedencia. El libro de inventario del MAN (*Inventario n.º 1*, p. 219, n.º 9664) describe la segunda pieza como: "collar etrusco? cobre, conserva algunos colgantes en forma de almendra y está adornado de espirales. Pestlum (sic). Long. 0.38"



Fig. 3. Ceremonia de colocación de la primera piedra del MAN, 1865.

bronce con procedencia conocida, ya que habrían sido hallados en las excavaciones realizadas por el propio marqués en Paestum⁴.

El resto de los bronce expuestos forman parte de la extraordinaria colección del marqués de Salamanca (Archivo MAN, Exp. 1873/9) que el Estado adquiere por un importe de 250.000 pesetas de la época y que ingresan en el MAN el 5 de mayo de 1874, tras largos años de negociaciones. El banquero de origen malagueño, José de Salamanca y Mayol (1811-1883) fue una de las figuras más polifacéticas del panorama español de la segunda mitad del siglo XIX (Fig. 4). Hombre de negocios, político y emprendedor obtuvo permisos para hacer excavaciones en el santuario de Calvi (Calvi Risorta, Campania) con ocasión de las obras

de los ferrocarriles de los Estados Pontificios, de las que fue concesionario y de donde proceden los exvotos en terracota presentes en la exposición. El resto de su colección arqueológica procede tanto del mercado anticuario italiano como de las excavaciones realizadas en Paestum, en el sur de Italia. Junto a los cerca de 2500 exvotos procedentes de Calvi, ingresan en el museo novecientos vasos griegos y surtálicos, entre los que se cuentan algunas de las piezas más emblemáticas del museo como la copa de Aison con las hazañas de Teseo (MAN, inv. 11265), el ánfora bilingüe de Andócides y Psiax (MAN, inv. 11008) o la cratera de la locura de Heracles de Asteas, hallada en una tumba de Paestum (MAN, inv. 11094), cerca de trescientas terracotas griegas y de mil bronce, de los que la mitad son de origen etrusco o itálico y entre los que se encuentran las cuatro excepcionales grandes fíbulas numanas. Todos estos bronce, de los que se ignora el contexto arqueológico de hallazgo, debieron ser adquiridos en el floreciente mercado de antigüedades italiano de mediados del siglo XIX.

Los bronce etruscos e itálicos del MAN son prueba del interés erudito de la época, de la búsqueda del objeto bello y singular pero también del afán de acumulación coleccionista propio de las élites ilustradas de la época. Privados en general de contexto arqueológico se integran en colecciones más amplias como testigos, no sólo de aquellas culturas que los produjeron, sino de la forma en que se leyó, en gran medida, la arqueología decimonónica.



Fig. 4. El marqués de Salamanca, Ilustración Española Americana, 1883.



1.3. El proyecto de Investigación “Bronces Arcaicos y Clásicos del Museo Arqueológico Nacional” (BACMAN)

[Raimon Graells i Fabregat]

Los objetos metálicos griegos y magno-griegos fueron, a lo largo del s. XIX, coleccionados por ricos mecenas, estudiosos y por museos. Hasta la independencia griega del imperio otomano (con el tratado de Adrianópolis, 1829)¹ era Italia (con Roma y Nápoles como protagonistas) el punto desde donde se comercializaban esos objetos antiguos. El atractivo que desde el s. XVIII tenían las ruinas del sur de Italia, la eterna ciudad de Roma y los continuos hallazgos en área etrusca, atraían multitud de curiosos y eruditos tanto a los yacimientos como a las tiendas de anticuariado. Algunos de esos

anticuarios aprovecharon para comercializar como “bronces griegos” piezas etruscas o itálicas; otros, para engañar con la venta de falsificaciones; y aún había los que, con piezas originales, inventaban las procedencias para aumentar su valor². Pero no necesitaban de los objetos traídos de Grecia, pues la mayoría de las veces daban salida a la enorme cantidad de objetos que procuraban las numerosas excavaciones en los principales sitios del, principalmente, primer milenio a. C. y época romana. Era un mercado de pequeños objetos, de ornamentos, instrumentos y elementos

¹ Con la libertad griega el mercado internacional de antigüedades amplió su alcance y extendió sus tentáculos hacia Atenas, donde se canalizaban los hallazgos de ese territorio y se abastecían los coleccionistas internacionales, con un interés, entre otros, hacia las armas (Graells i Fabregat 2018).

² Lenormant 1881, 86–87: “Les marchands athéniens, quand ils viennent maintenant à Paris ou à Londres, ont soin de passer par Naples et par Rome pour s’y approvisionner d’objets qu’ils céderont ensuite à grand prix aux collectionneurs, comme découverts à Athènes ou à Corinthe. Je vois à Tarente une délicieuse figurine de bronze, du travail grec le plus fin du commencement du cinquième siècle, représentant un jeune héros cuirassé; elle avait été trouvée depuis peu, et l’on me dit qu’elle était déjà vendue à un célèbre négociant romain d’antiquités et d’objets d’art. Quelques semaines après, en arrivant à Rome, un de mes premiers soins est d’aller voir ce négociant. Après m’avoir montré différentes antiquités, il ouvre précieusement un étui et me dit: ‘Voyez la merveille que je viens de recevoir d’Athènes, trouvaille attique incontestable.’ C’était la statuette de Tarente. Avis aux amateurs et surtout aux savants qui pourraient être tentés de raisonner sur des provenances de ce genre. Celles que l’on attribue à la Grèce doivent être désormais soumises à la plus sérieuse vérification, et n’être acceptées que sur des témoignages vraiment dignes de foi”

decorativos formado por piezas de piedra, cerámica y metales entre los que el más frecuente y que permitía la mayor variabilidad tipológica era el bronce.

El coleccionismo de los pequeños objetos metálicos nunca compitió con el de la gran estatuaria, ni con el de los vasos griegos, que pertenecían a un circuito exclusivo al alcance solo de las grandes fortunas. Se trataba, principalmente, de objetos de ornamento, de vestuario, vajilla de banquete y armas junto a series de figuras votivas. Era un coleccionismo, como el de la glíptica, más accesible económicamente que a menudo ocupaba un público erudito o una burguesía atraída por el mundo clásico. La pericia en reconocer el fragmento y darle un valor tal que lo hiciera atractivo para ser coleccionado indicaba una tríada especialmente apreciada pues combinaba el conocimiento, una sensibilidad especial y la capacidad para adquirir el objeto. Esta dinámica, propia de quien trabaja el interés por los aspectos de la vida de las sociedades antiguas, hizo avanzar el conocimiento arqueológico pasando rápidamente de la acumulación a la erudición y de esta, al estudio del día a día que completaba el conocimiento de las grandes obras de arte y al de los grandes monumentos. Por ello, las colecciones decimonónicas aportan una información privilegiada acerca de los objetos más comunes de esas sociedades antiguas y, desde esta perspectiva siguen teniendo un valor para la investigación actual, aunque, como veremos, añadiéndole algunas premisas.

Sobra decir que disponer de la información acerca del lugar de hallazgo de cada una de

³ Bardelli / Graells i Fabregat 2018.



Fig. 1. *Kyathos a rocchetto* MAN Nr. Inv. 9940. Foto J.L. Muncio García.

estas piezas coleccionadas sería un dato que enriquecería mucho su estudio, pero estas informaciones son raras y, cuando se conservan para las colecciones decimonónicas, no son siempre fiables ya que la mayoría de los coleccionistas no registraron este detalle y cuando lo hicieron es común que se refirieran al lugar donde había adquirido las piezas o recojan las indicaciones del anticuario. Un ejemplo es el de los dos apliques de *dinos* de tipo capuano hallados en Almuñécar que fueron adquiridos por A. Vives y después de la disolución de su colección fueron vendidos en el mercado internacional parisino hasta acabar, respectivamente, en el MFA-Boston y en la Walters Art Gallery de Baltimore³. O, para centrar nuestra atención en la colección

del MAN-Madrid, puede proponerse una misma situación para muchas de las piezas etruscas de la colección de D. Tomás de Asensi (Fig. 1)⁴, propuestas unas como procedentes de ciudades etruscas importantes mientras que otras aparecen genéricamente citadas como procedentes de Alga-Civittavecchia⁵, que era un conocido centro de abastecimiento de materiales arqueológicos, pero también el lugar desde donde operaba el conocido anticuario Bucci. La procedencia romana para otros objetos de la colección del MAN, por otro lado, no ha planteado debate al sobreentenderse que era directamente una referencia al lugar de adquisición. Esta complicación, en cualquier caso, no priva de valor la información que ofrecen estas piezas, pero implica un tipo de análisis contextual diferente.

Actualmente, el estudio de las colecciones de objetos metálicos que conforman los fondos de los principales museos arqueológicos europeos y americanos tiene una dinámica tradición académica⁶. Mientras que tradicionalmente estos estudios se planteaban para comprender el desarrollo de las instituciones que los custodian, analizar la recepción e influencia del mundo clásico para el desarrollo cultural tanto de los mismos coleccionistas como de su entorno social y clasificar de manera positivista lo expuesto en esos museos; ahora se han replanteado buscando en estas colecciones el repertorio de base para profundizar en el

conocimiento de los objetos, cosa que se ha realizado desde múltiples aproximaciones metodológicas. Se trata de estudiar las colecciones de una manera completamente distinta, revisada y actualizada para afrontar los nuevos retos de la investigación histórico-arqueológica. Para ello se puede visualizar una progresión metodológica que inicia con los estudios que afrontaban la descripción e identificación tipológica⁷ para pasar a aquellos que consideran aspectos cronológicos y, más recientemente aún, aspectos arqueométricos⁸ e historiográficos. A todos estos campos de investigación cabe sumar ahora otro más, interesado en contextualizar los tipos y en aprovechar la oportunidad que estas piezas seleccionadas y custodiadas en los museos ofrecen para revisar de manera detallada tanto los objetos como las categorías a las que pertenecen y narrar aspectos monográficos de la cotidianidad antigua. Es decir, para completar el conocimiento sociocultural. Y en esta dinámica hemos planteado este proyecto, esta exposición y su catálogo.

Las dinámicas de la investigación actual hacen del estudio de colecciones de museos una praxis común a nivel internacional pero poco habitual en el ámbito español donde se considera que implica un esfuerzo enorme por parte del investigador que debe asumir el riesgo de no poder sacar todo el partido a los objetos por la carencia de su contexto

arqueológico⁹. Paradójicamente es justamente este problema el que debería motivar el estudio de estas colecciones ya que obliga a cambiar de perspectiva y a estudiar los objetos y tipos a partir de los contextos de producción y no de los de hallazgo. Estudiar los objetos desde esta óptica permite concentrar la atención en aspectos sobre la técnica, las influencias, el desarrollo y el cambio de las producciones desde una manera general y con una perspectiva, necesariamente, amplia. Los resultados van a completar los que se consiguen con el estudio de los contextos y de los objetos contextualizados, que a menudo limitan el análisis al caso concreto y no a la categoría o a la dinámica en la que ese objeto fue creado. De esta manera, el estudio de una colección se convierte en un estímulo científico y una responsabilidad para conocer mejor una parte del mundo antiguo. El único riesgo estriba en ofrecer una visión truncada del objeto y de su realidad cultural, pero este déficit queda compensado por el valor que tiene poder registrar y valorar un documento que quedaría invisible tanto para la investigación histórica como para la arqueológica.

La colección de bronce del Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas del MAN-Madrid¹⁰ es una colección de colecciones que cuenta con más de 600 de piezas que entre finales del s. XVIII e inicios del s. XX

confluyeron en el DAGR-MAN¹¹. El núcleo más antiguo es el conjunto procedente de las colecciones reales españolas previamente custodiadas en la Biblioteca Nacional o el Museo de Historia Nacional¹²; la mayoría de las piezas, en cambio, proceden de colecciones particulares formadas entre el s. XIX e inicios del s. XX por ricos emprendedores y diplomáticos (Marqués de Salamanca, Helguera, Castellanos, Asensi, etc.)¹³; finalmente, un núcleo más modesto aunque sumamente importante, lo integraron eruditos y estudiosos que adquirieron o recibieron como regalo varias de las piezas de la colección (p. ejemplo de La Rada en el marco de la expedición Arapiles en el Egeo).

Los bronce del DAGR-MAN proceden de Grecia e Italia, y fueron adquiridos tanto en el mercado internacional como fruto de las excavaciones financiadas por alguno de sus primeros coleccionistas (caso del Marqués de Salamanca en el entorno de la polis griega y luego lucana de Poseidonia y en la Campania¹⁴). La misma conformación de la colección hace que las procedencias de las piezas sean dispares, documentándose tanto elementos itálicos (etruscos¹⁵ y suritálicos) como griegos (coloniales y de producción en la misma Grecia) que deben ser caracterizados, separados y estudiados en detalle.

4 Para un perfil del coleccionista v. González Sánchez 1993; Paz Yanes 1995, *passim*.

5 Martelli 2007, 375-377; Graells i Fabregat e.p.b

6 Casos destacados son los de la colección de bronce del Museo Gregoriano Etrusco de los Musei Vaticani (Buranelli / Sannibale 1998), de la Universidad de Jena (Alemania) (Ettel / Naso 2006), del Römisch-Germanisches Zentralmuseum (Mainz, Alemania) (Naso 2003) o de la Antikensammlung de Berlín (<http://antike-bronzen.smb.museum/>).

7 *Vid.* los ejemplos del Louvre (De Ridder 1913; De Ridder 1915), de la Bibliothèque Nationale (Adam 1984) o del British Museum (Walters 1899).

8 Craddock 1977 (para la colección de bronce del British Museum).

9 Sobre este argumento v. la reflexión en Graells i Fabregat 2024b.

10 De ahora en adelante DAGR-MAN.

11 De la Rada 1883; Thouvenot 1927; *Madrid* 1975; Barril 1993; Cabrera 1993; Martelli 2007.

12 Hübner 1862; Mañueco 1993.

13 Martín Nieto 1993; Palma-Venetucci 2007.

14 Beltrán Fortes 2006; Beltrán Fortes 2007; Blázquez 1961; Blázquez 1963a; Blázquez 1963b; Blázquez 1963c; Blázquez 1968-1969; Chinchilla 1993b; Flores-Álvarez 2002; García y Bellido 1946; Graells i Fabregat 2011;

15 Buccherio Nero y bronce estudiados, en parte, por J.M^a. Blázquez (1960b; 1960c)

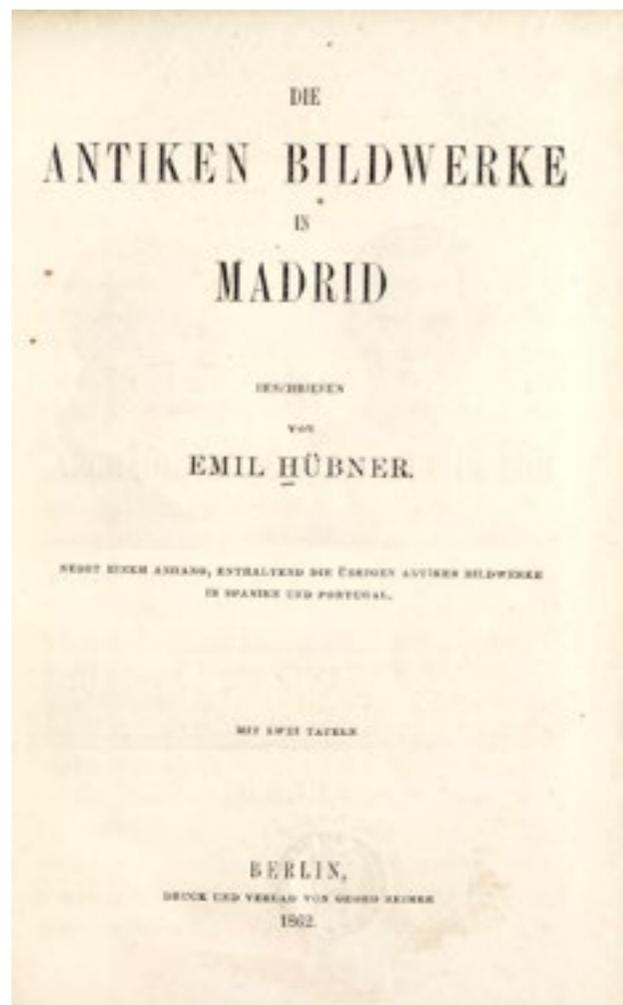


Fig. 2. a. Portadas de los principales trabajos que han dado a conocer los bronce del Museo Arqueológico Nacional.

La colección se conoce de manera imprecisa, permaneciendo prácticamente inédita (Fig. 2a-d). Ha sido recientemente cuando se ha hecho mención a esta falta de información y a la necesidad de su publicación. Las pocas informaciones de que se dispone aparecen recogidas en un breve catálogo de los objetos de bronce del DAGR-MAN que publicó R. Thouvenot en 1927¹⁶ que luego fueron

¹⁶ Thouvenot 1927

¹⁷ Blázquez 1957; Blázquez 1959; Blázquez 1960a; Blázquez 1960c; Blázquez 1961-1962; Blázquez 1962.

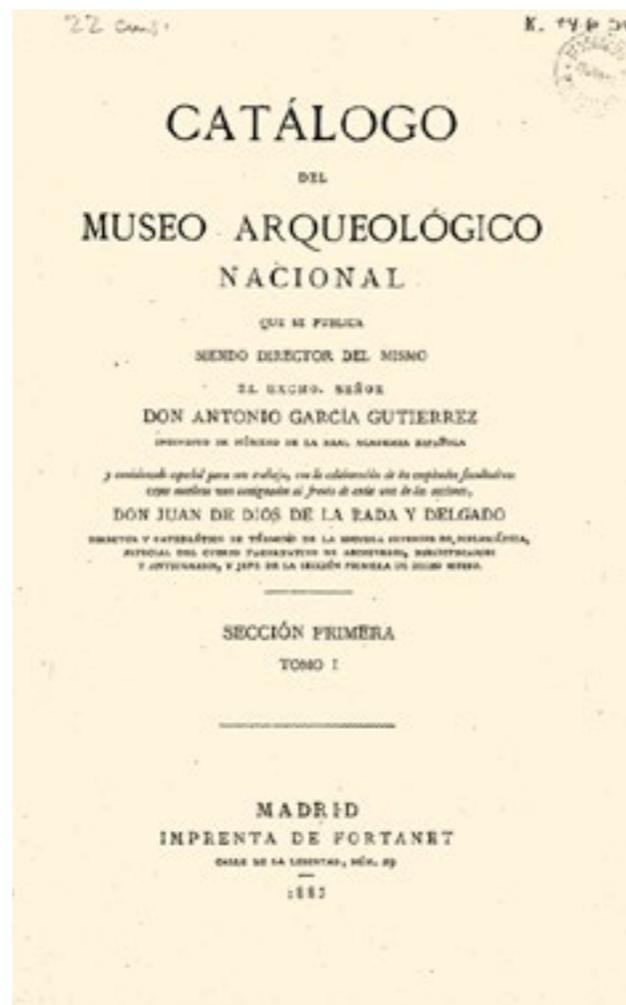


Fig. 2. b.

completados, de manera parcial y selectiva en una serie de artículos que han estudiado algunas piezas de la colección¹⁷.

Hoy el volumen de la colección supera los 600 objetos, aunque falta un conteo detallado. La diversidad morfológica permite agruparlos en tipos genéricos de los que este catálogo presenta varias categorías (v. *infra*):

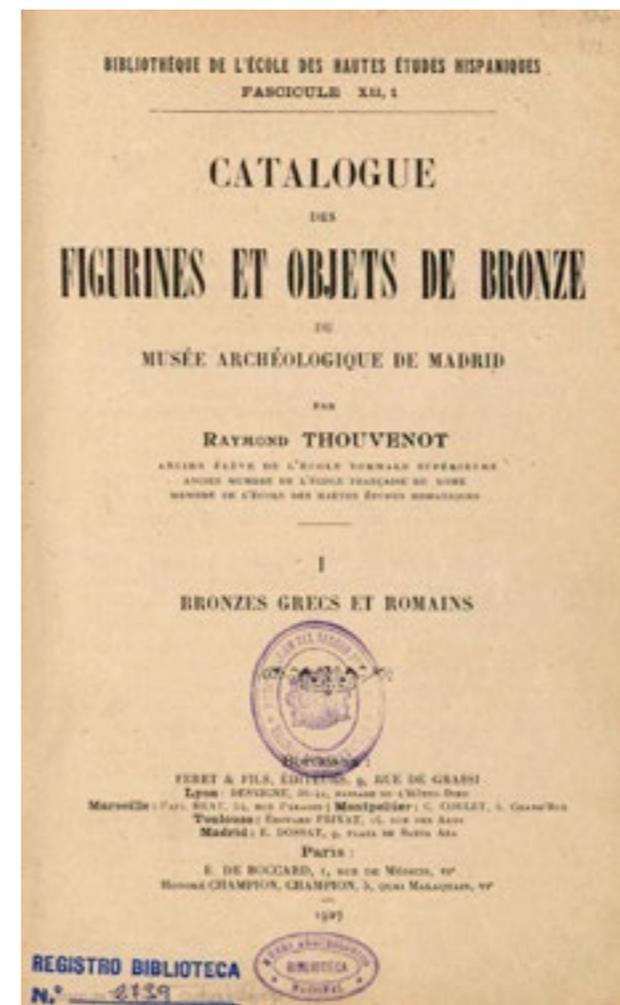


Fig. 2. c.

- espejos¹⁸ y elementos de *toilette* (como navajas de afeitar);
- elementos de ornamentación personal (anillos octogonales¹⁹, colgantes de distinta tipología -a *batacchio*²⁰, de

¹⁸ Blázquez 1960c.

¹⁹ Blázquez 1959; Martelli 2007, 387 n. 181.

²⁰ Martelli 2007, 389 n. 189 tav. IIIi

²¹ Martelli 2007, 390 n. 196 tav. IIIf

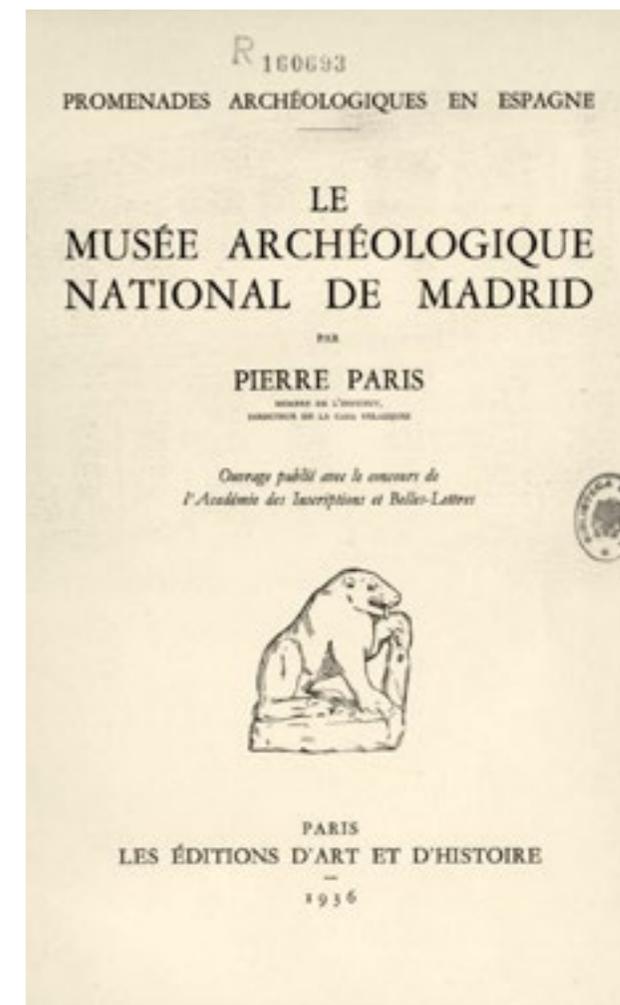


Fig. 2. d.

tipo *enócoe*²¹, de tipo *Ciprea*, en forma de mano o con doble prótomo, etc., cinturones y ganchos de cinturón, fíbulas, etc.);

- armas (cascos italo-calcídicos²², etrusco²³ y ático²⁴, corazas de bronce²⁵, cilindros de bronce llamados *mazas*²⁶, anillos geminados con cúspide²⁷, remates y decoraciones de puñales²⁸, hachas, puntas de lanza, espadas²⁹, etc.);
- pequeña plástica (formada por 137 figuras) con representaciones de *kouroi*, divinidades femeninas, Hércules³⁰, zoomorfos, etc. (Fig. 3a-b);
- vajilla de bronce (formada por *kyathoi* de mango horizontal, lebetes, jarras, asas de jarras, grandes contenedores, coladores, etc.) (Fig. 4), a los que se asocia un candelabro figurado etrusco;
- un conjunto de elementos para el gobierno del caballo;
- Además de fragmentos (muchos de ellos figurados) que corresponden a objetos complejos que en varias ocasiones podemos reconstruir (Fig. 5)³¹.

Tanto el volumen como la diversidad tipológica y cultural (desde época villanoviana hasta época helenística-romana) de los objetos que integran esta colección en el seno del MAN

22 Graells i Fabregat 2011.

23 Blázquez 1957

24 Graells i Fabregat 2021.

25 Thouvenot 1927, 110-112

26 Martelli 2007, 391 n. 200 tav. IIIp

27 Martelli 2007, 392 n. 203 tav. IIII

28 Graells i Fabregat / Bardelli 2019.

29 Graells i Fabregat 2023b.

30 Graells i Fabregat e.p.a.

31 Graells i Fabregat 2023a.



Fig. 3. Figuras de bronce de adscripción itálica: a) publicadas por R. Thouvenot (1927, pl. VII); b) publicadas por P. Paris (1936, pl. XLIV).



Fig. 4. Coladores de tipo etrusco e itálico (de arriba abajo): a) MAN Nr. Inv. 9918; b) Nr. Inv. 9920; c) MAN Nr. Inv. 9921. Foto J.L. Municio García.

es absolutamente extraordinario y puede compararse con las principales colecciones internacionales.

La edición y estudio de la colección de bronce arcaicos y clásicos del DAGR-MAN se coloca en una dinámica de renovado interés internacional por el estudio de las producciones de bronce “clásicas” e itálicas. Como comentaba más arriba, las iniciativas científicas se han multiplicado en los últimos años (desde finales de la década de 1990) y colecciones como las ya mencionadas de la Antikensammlung de Berlín o del RGZM de Mainz son solo los últimos trabajos de una serie que incluye las colecciones del Museum des Kunsthandwerks (Leipzig, Alemania), del Instituto de Prehistoria y Protohistoria de la Universidad de Göttingen, la del Museo

Archeologico Nazionale de Pádua, la del Akademisches Kunstmuseum de Bonn, del Kestner-Museum de Hannover o del Badisches Landesmuseum de Karlsruhe.

Estas publicaciones son piedras angulares para el conocimiento de la cultura material metálica, y por lo tanto aportaciones fundamentales para el estudio arqueológico. El conocimiento que aportan puede resumirse en cuatro puntos:

- En primer lugar, ofrecen una necesaria revisión tipológica de cada tipo, que permite actualizar el estado de conocimiento sobre cada categoría de objetos y modificar, si ha lugar, detalles relativos a su cronología y distribución en base a los datos procedentes de materiales correctamente contextualizados.

- Segundo, ponen en valor materiales que por su desconocimiento no formaban parte del discurso expositivo del museo ni del debate científico.
- En tercer lugar, permiten análisis arqueométricos que contribuyen al mejor conocimiento tanto de las producciones como del desarrollo tecnológico que los produjo.
- Por último, ayudan a comprender el estímulo que produjo el mundo clásico en la sociedad que coleccionó estos objetos y el impacto que esta dinámica tuvo en la construcción del pensamiento y en el desarrollo cultural.

De esta manera, aceptando que una colección de objetos metálicos acostumbra a mezclar tipos, formas, culturas y cronologías, el proyecto ha partido de la identificación de cada uno de los objetos siguiendo las tipologías o clasificaciones establecidas, pero hemos evitado desarrollarlo como un elenco de identificaciones como es habitual. Recordemos que este tipo de colección, a diferencia de las de escultura o de vasos, cuenta con un número y diversidad muy elevada, mucho mayor de lo que normalmente se reconoce dado que la investigación prefiere seleccionar piezas de calidad a estudiar conjuntos o series de objetos, muchos de cuyos elementos pueden estar fragmentados y ser poco espectaculares. Ello ha llevado a listados de descripciones y medidas que aquí nos parecía insuficiente al proporcionar una visión sesgada de la cultura material del mundo antiguo al privarla de los aspectos domésticos, militares o sociales cotidianos. Por ello, hemos realizado el esfuerzo

de hacer hablar a los objetos y con ello proponer lecturas de aspectos puntuales de la vida de quienes los utilizaron que no aparecen descritos en las Fuentes escritas antiguas. La Historia no nos explica ni los elementos del culto doméstico ni los de la ornamentación, ni los instrumentos como cocinaban, celebraban banquetes o hacían la guerra, y este es un aspecto clave de estas sociedades y para la comprensión de cómo introdujeron mejoras técnicas, cómo cambió su vestuario y cómo adoptaron decoraciones, mitos o símbolos que comunicaran ideas y estructuras sociales complejas en su día a día.

Hoy se considera que la investigación de los conjuntos mal conocidos, pero dotados de un contexto arqueológico, aunque sea secundario, puede significar un salto cualitativo para el conocimiento del pasado. Pero también los conjuntos con una adscripción cultural, geográfica y cronológica. Este cambio de perspectiva proporciona un nuevo nivel interpretativo, no sólo de carácter científico, sino también divulgativo, permitiendo que se comprenda la complejidad de los escenarios y se arrincone la simplificación que supone seleccionar solo las piezas más completas o llamativas. La correlación diacrónica entre objetos y ámbitos de la vida (banquete, guerra, sepultura, culto, etc.) debe ser fundamental en la transmisión del conocimiento en este campo. Finalmente, se propone que un estudio riguroso de las piezas, en el que se combinen aspectos técnicos y morfológicos, permitirá establecer una serie de rasgos que definan con seguridad razonable el modo de trabajo, sirviendo para detectar cambios y mejoras a lo largo del tiempo o, quizá, una transferencia tecnológica



Fig. 5. Reconstrucción de una sítula centro-italica a partir del modelado 3D de los fragmentos conservados en el MAN (en color). Elaboración gráfica J. Quesada Adsuar.

de unos tipos hacia otros permitiendo ello establecer correlaciones y dependencias.

Desde esta aproximación compleja a la cultura material se ha planteado el proyecto BACMAN (“Bronces Arcaicos y Clásicos del

Museo Arqueológico Nacional”, PID2020-119959GB-I00) y el libro que sigue.

1.4. Las aleaciones de cobre: más allá de los tipos

Una colección de colecciones de objetos metálicos acostumbra a mezclar tipos, formas, culturas y cronologías. Más aún si esas colecciones son fruto de momentos y circunstancias diferentes. Si bien a lo largo de este catálogo, reflejo del proyecto del que deriva, estos objetos se presentan prestando una especial atención a sus tipologías, a su función práctica y social, otra línea de investigación se ha desarrollado desde el estudio tecnológico y de la composición de esos objetos. Es un complemento analítico ineludible al estudio estético y funcional, una aportación necesaria que permite acercarse a campos de investigación importantes como su producción, originalidad, taller o procedencia.

Hoy se considera que la investigación de los conjuntos materiales en fondos de museo, a menudo adscritos a contextos arqueológicos

[Raimon Graells i Fabregat / Ignacio Montero Ruiz]

solo por su tipología, pueden representar un salto cualitativo para el conocimiento del pasado o, como mínimo, de su cultura material. Este cambio de perspectiva que contrasta con la forma como habían sido progresivamente olvidados por gran parte de la investigación de la segunda mitad del s. XX, proporciona un nuevo nivel interpretativo, no sólo de carácter científico, sino también divulgativo. Esto radica en tratar estas colecciones como lotes para recontextualizar tipos, técnicas y composiciones, permitiendo que se comprenda la complejidad de los escenarios y se arrincone la simplificación que supone seleccionar solo las piezas más completas o llamativas por su estética. La correlación diacrónica entre objetos y ámbitos de la vida (banquete, guerra, sepultura, culto, etc.) debe ser fundamental para la transmisión del conocimiento en

este campo, pero también la comprensión y explicación de los aspectos técnicos y morfológicos, que permiten establecer el modo de trabajo, sirviendo para detectar cambios y mejoras a lo largo del tiempo o, quizá, una transferencia tecnológica de unos tipos hacia otros permitiendo ello establecer correlaciones y dependencias.

En el marco del proyecto BACMAN se han analizado numerosos objetos para caracterizar el metal con el que fueron realizados. Para ello se han utilizado dos técnicas distintas: la composición y los isótopos de plomo. En primer lugar, los análisis de composición elemental se realizan de manera no destructiva a partir de la superficie, mientras que en los segundos la técnica disponible requiere la extracción de muestra que son procesadas en el laboratorio.

Los ca. 150 análisis elementales por espectrometría de fluorescencia de rayos X (XRF) que se recogen en la tabla X1 realizados sobre objetos del Museo Arqueológico Nacional se han realizado en colaboración con Proyecto de "Arqueometalurgia de la Península Ibérica", la mayoría empleando el equipo portátil del Museo Arqueológico Nacional (INNOV-X modelo Alpha)¹. Estos análisis fueron realizados por Salvador Rovira Llorens, Ignacio Montero Ruiz (CSIC) y Bárbara Culubret Worms (MAN) (**tabla 1**). A partir de los resultados obtenidos

se procesaron 56 muestras de metal para la realización de análisis de isótopos de Pb² e indagar en la procedencia del metal utilizado en estas manufacturas, teniendo en cuenta que en el caso de los bronce plomados (>2% Pb) es el origen del plomo y no el cobre el que se puede averiguar.

Los resultados de los análisis XRF (v. tabla al final del capítulo) se expresan en porcentaje en peso de cada uno de los elementos detectados (nd= no detectado, tr= traza)³ y las siglas utilizadas para identificar cada análisis siguen la nomenclatura del Proyecto "Arqueometalurgia de la península Ibérica"⁴, excepto los que no contienen en el código las letras "PA" que siguen la identificación de los análisis del propio Museo. En algunas piezas se han realizado dos análisis con el fin de confirmar los resultados y se han eliminado de la tabla algunos resultados afectados por la pátina o mediciones erróneas por alguna circunstancia.

Esto forma parte del modo actual de estudiar las colecciones de grandes series de materiales que transforma los catálogos de piezas de museo en instrumentos activos en la construcción del discurso histórico de las sociedades que los crearon. Para ello es necesario combinar la documentación tipológica con la biografía de cada objeto, la arqueometría, el contexto cultural en el que

¹ Los tiempos de adquisición se fijaron en 40 segundos y los valores cuantitativos se calcularon a partir de la calibración con patrones certificados. Para detalles sobre el equipamiento y los procedimientos de análisis consultar Rovira Llorens y Montero Ruiz (2018).

² Las muestras por su volumen se repartieron entre el laboratorio de la Universidad del País Vasco (SGIker-Geocronología y Geoquímica Isotópica) y al Deutsches Bergbau-Museum de Bochum (Leibniz-Forschungsmuseum für Georesourcen).

³ En el caso de la plata (Ag) y el antimonio (Sb) el límite de detección es del 0,20 %, para el resto de los elementos es del 0,20 %. para el resto de los elementos es del 0,02 %.

⁴ Rovira / Montero 2018.



Fig. 1. Figura de Hércules MAN Inv. Nr. 2002-114-23.
Foto J.L. Municio Garcia.

se inserta o del que procede, el análisis de la cronología y de los contextos arqueológicos de sus paralelos. De todos modos, las grandes series de colecciones de objetos metálicos

de procedencia itálica en colecciones de museo no siempre gozan de programas de caracterización analítica de sus aleaciones, destacando los ejemplos del British Museum⁵, del Museo Gregoriano Etrusco de los Musei Vaticani⁶, del Badisches Landesmuseum de Karlsruhe⁷ o del Römisch-Germanisches Zentralmuseum⁸, y a los que se suma ahora la colección del MAN.

Hasta la fecha, en el marco del proyecto BACMAN se han publicado varios resultados que han aportado informaciones útiles para varios objetos de la colección, como la espada villanoviana MAN-Madrid (Nr. Inv. 1975-141-1), erróneamente atribuida a Bétera (prov. Valencia) cuando fue adquirida en Italia en el s. XVIII⁹; algunas figuras de Hércules¹⁰; el conjunto de coladores de tipo etrusco y etrusco-campano¹¹; una sítula centro-itálica con apliques figurados¹²; o las fíbulas de grandes dimensiones de procedencia picena¹³. La valoración completa de la totalidad de datos obtenidos en el marco del proyecto requerirá de un comentario atento para cada caso, así como la comparación con otros elementos tipológicamente afines. Sin embargo, pueden adelantarse aquí algunas valoraciones preliminares que confirman que la mayoría de las aleaciones analizadas son plenamente coherentes con el trabajo requerido para la

5 Craddock 1977

6 Buranelli / Sannibale 1998

7 Jurgait 1999

8 Naso 2003.

9 Graells i Fabregat 2023b.

10 Graells i Fabregat e.p.a.

11 Graells i Fabregat 2024a.

12 Graells i Fabregat 2023a.

13 Bardelli / Graells i Fabregat e.p.



Fig. 2. Espejo MAN Nr. Inv. 9826 (a) y Museo Nazionale Etrusco de Villa Giulia Villa Giulia 24862 (b). a) Foto J.L. Municio Garcia; b) Brinkmann 2018.

elaboración de los objetos. Es decir, bronce binarios (Cu-Sn) para objetos destinados a trabajos mecánicos y bronce ternarios (Cu-Sn-Pb) para objetos fundidos. Salvo dos análisis (PA28871 y 2188c), que corresponden a objetos de cobre, el resto se clasifica en la categoría de bronce.

También es posible observar cómo diferentes partes de un mismo objeto tienen aleaciones diferentes, sugiriendo un proceso de producción

de cada elemento por separado que finalmente es ensamblado.

En paralelo, los metales o elementos traza, los que completan las aleaciones de manera accidental o intencional, son los que permiten una caracterización de grupos y tradiciones itálicas o, por el contrario, permiten discutir sobre la originalidad de algunos objetos. La presencia de arsénico es cuantificada en algo más de la mitad de los análisis, mientras que

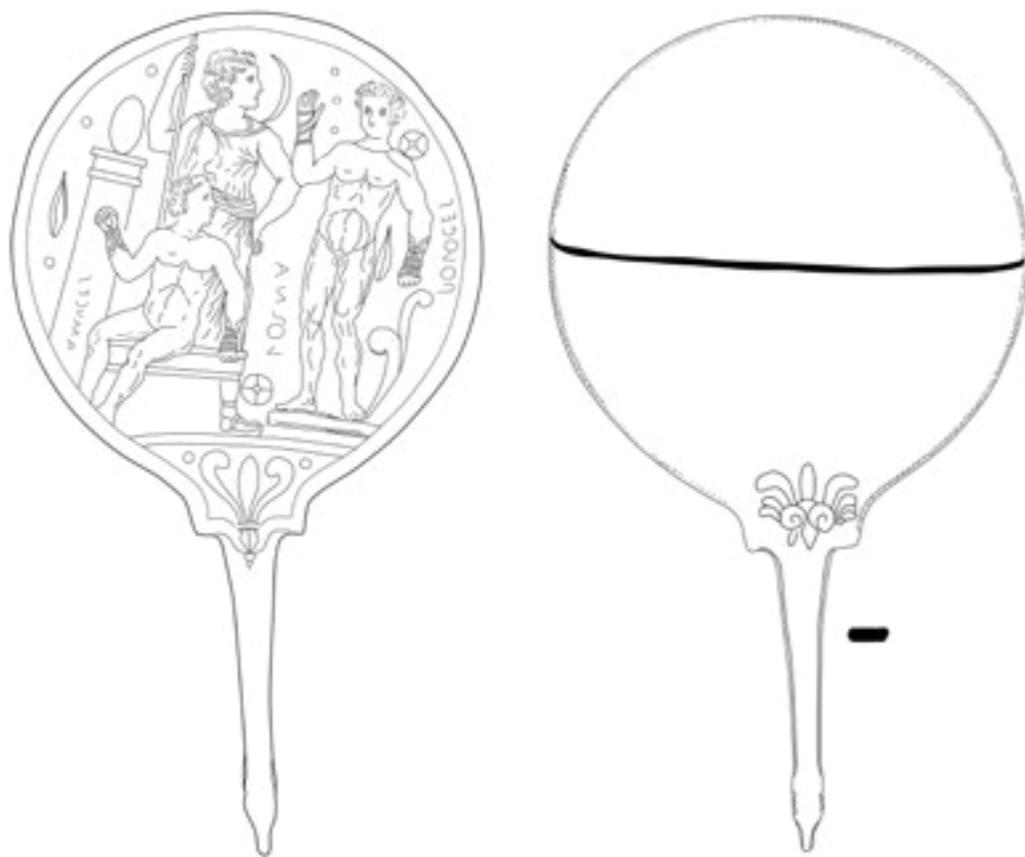


Fig. 3. Dibujo del Espejo MAN Nr. Inv. 9826. Dibujo J. Quesada Adsuar.

el antimonio y la plata lo hacen en el 14 % y el níquel solo en el 10 %. Llama la atención que un pequeño grupo de análisis presenta la presencia conjunta de los 4 o 3 de ellos y que estos corresponden a análisis de partes de fíbulas. De otra parte, tenemos un 36% de objetos en los que ninguno de esos elementos es detectado de manera significativa (> 0,1 %). Estos rasgos indirectamente nos están indicando la procedencia de metales con orígenes distintos, ya que esos elementos minoritarios dependen del tipo de mineral utilizado.

Este tema, especialmente complicado, lo podemos valorar a raíz de la gran figura de Hércules MAN Inv. Nr. 2002-114-23 (**Fig. 1**) que presenta una composición distinta a las otras de la misma colección por una proporción muy alta de cobre (87,76%), la más alta de las analizadas para cualquier figura, debido a que presenta la tasa de plomo más baja (3,56% Pb), además de una notable presencia de trazas de hierro y de ser la única figura que presenta bismuto en su composición (0,46% Bi). En este caso, la morfología de la figura retoma las formas compactas y verticales de otras figuras, pero se distancia de ellas

debido al descuidado acabado tanto del modelo de cera como del trabajo posterior a la fusión, igualmente incompleto, probablemente condicionado por la relativa poca cantidad de plomo en la aleación (<4%Pb) frente a las proporciones generalmente superiores al 10% de otras figuras similares. No sorprenderá la falta paralelos tipológicos estrictos, lo cual hace dudar de ella.

Un caso distinto es el del espejo MAN Nr. Inv. 9826 (**Fig. 2a** y **Fig. 3**), propuesto por la tradición como un falso que copia la escena del espejo del Museo Nazionale Etrusco de Villa Giulia Nr. Inv. 24862 (**Fig. 2b**) cambiando su orientación y cortando parte de la decoración¹⁴. El análisis de composición (PA5700) realizado sobre el ejemplar madrileño por Salvador Rovira determinó unos valores plenamente acordes con los esperados para un espejo etrusco¹⁵. Lo que permite proponer nuevos retos investigadores, hasta ahora no expuestos: uno sería que el ejemplar madrileño fuera un falso parcial, al copiar la escena reutilizando otro espejo original; el otro, que el espejo se hubiera realizado fundiendo fragmentos de otros espejos para así mantener las características originales.

Pero quizás valga la pena dedicar un comentario específico a los resultados obtenidos con relación a dos series de objetos presentados en la exposición que motiva este catálogo, como las grandes fíbulas picenas y los espejos de tipo locrio.

De las cinco grandes fíbulas picenas de la colección del MAN¹⁶ se han analizado solo tres lo que permite valorar la complejidad de su producción, con unas proporciones similares en cada una de las partes, en parte lógico debido a la diferente necesidad de la aleación para su consecución.

Aleaciones de bronce muy plomados para la fabricación de los prótomos terminales con figuraciones antropomorfas o simiescas, aunque distintas entre las tres. El análisis superficial condiciona las proporciones obtenidas de los metales aleados (estaño y plomo), y en el caso del plomo la escasa solubilidad en el cobre y bronce propicia la formación de segregados que pueden ser más abundantes en unas zonas que otras proporcionando variaciones notables en la cuantificación. Esto ocurre con el prótomo de la fíbula Cat. Nr. 40, en la que se ha cuantificado una aleación que invierte las proporciones de Cu (26,59%) y Pb (61,43%), y que reflejan probablemente una mayor proporción de plomo empleado en su fundición respecto a los otros ejemplares analizados, los prótomos de los ejemplares Cat. Nr. 41 (Cu 68,58-75,18%) y Cat. Nr. 42 (69,74% Cu), con proporciones de Cu más homogéneas entre sí aunque las diferencias en la proporción de plomo y estaño (12,36 / 8,99% Sn - 15,17 / 12,74 % Pb para la primera y 18,12 % Sn -y 8,86 % Pb la segunda) hacen evidente una producción heterogénea para este tipo de elementos decorativos de las fíbulas. Esta heterogeneidad no parece justificada por razones de dimensiones entre

¹⁴ Adam 1980, 55-56. 89; Martelli 2006, 359; CSE Italia 6.III, 29-36.

¹⁵ Rovira 2021.

¹⁶ v. *infra* capítulo específico sobre estas fíbulas.

los ejemplares, ni siquiera por el detalle decorativo de cada uno de ellos, de modo que no parece que esté relacionado con un proceso técnico. Lo que sí se observa es que esta variabilidad condiciona el peso del extremo de la fíbula, y ello podría ir en relación con una voluntad de equilibrar la mortaja y el puente-navecilla para la portabilidad de la fíbula.

Los valores de las mortajas, en cambio, demuestran una mayor proporción de cobre en todos los ejemplares con una presencia similar de estaño y plomo en cada una de las lecturas, demostrando el uso de unos bronce ternarios complejos. Caso similar se observa con las aleaciones empleadas para las agujas, que pese a poder comparar únicamente una lectura para la fíbula Cat. Nr. 40 y otro para la Cat. Nr. 41, la distancia entre la proporción de cobre en cada una (82,29 % para la primera, y 89,96 % para la segunda) no es el principal indicador de estar ante producciones muy alejadas, ya que es el uso de plomo (12,54 % para la primera y 2,12 % para la segunda) lo que indica dos tradiciones independientes.

Las lecturas tomadas sobre el cuerpo de la navecilla vuelven a ser distintas. El ejemplar Cat. Nr. 40 presenta dos lecturas que invierten las proporciones de Cu y Pb (como ya ocurría en relación al prótomo). Tal anomalía (Cu 21,21 - 28,13 %; Pb 69,58 - 63,94 %), invita a la prudencia y a plantear una fuerte influencia de la patina superficial, no así la tercera lectura, con una proporción alta de Pb (17,95 %) y una cantidad de Cu relativamente baja (71,31 %). La navecilla del ejemplar Cat. Nr. 41, en cambio, presenta una proporción de cobre, estaño y

plomo con un porcentaje de Sn superior al de plomo y valores de Cu similares a los de la tercera lectura del ejemplar Cat. Nr. 40.

Si bien la muestra tomada en consideración es limitada, la heterogeneidad de las tres aleaciones es notable y refuerza la idea de encontrarnos delante de producciones heterogéneas que remiten a un mismo modelo, aunque no han estructurado una producción concentrada, quizás no en un mismo taller, sino que se adaptan a las capacidades de cada artesano o taller.

Por último, los tres espejos locrios de la colección permiten comparar MAN Nr. Inv. Nr. inv. 2850 (cat. n. 6), 9397 y 9836¹⁷, representan una ocasión excepcional para ver las diferencias tipológicas y de composición. Lo primero que llama la atención es la desigual mezcla del bronce en los tres ejemplares, con valores altos en cobre y bajos en estaño y (especialmente) en plomo en los dos primeros ejemplares, que presentan decoración conseguida por fundición en molde, mientras que el último ejemplar presenta una proporción inversa, con poco cobre y valores muy altos en estaño y plomo. Sin duda, con la incorporación de los datos isotópicos dispondremos de una documentación clave para comprender esta diferencia entre los tres modelos de mango de espejo. Las conclusiones que resulten de este estudio enriquecerán la discusión sobre la evolución de la producción de espejos en la colonia magno-griega

NUM_INVENT	NUM_ANALIS	TIPO	Fe	Ni	Cu	Zn	As	Ag	Sn	Sb	Au	Pb	Bi
2024	PA28767	Figura Kore	0,13	ND	86,9	ND	ND	ND	6,63	ND	ND	6,35	ND
2664	PA28892	Asa	0,28	ND	74,0	ND	ND	ND	3,58	ND	ND	22,1	ND
2665	PA28894	Figura Heracles	0,55	ND	84,9	ND	ND	ND	5,78	ND	ND	8,8	ND
2850	2186a	Espejo Locri	1,05	0,14	81,7	0,29	0,18	ND	12,5	1,33	ND	2,83	ND
2850	PA28778	Mango espejo	ND	0,06	88,5	ND	0,33	ND	8,06	0,64	ND	2,45	ND
2885	2188a	Figura	1,95	ND	55,6	ND	ND	ND	17,5	ND	ND	24,9	ND
2885	2188b	Figura	2,68	ND	50,7	ND	ND	0,26	20,3	ND	ND	26,1	ND
2885	2188c	Figura	99,1	ND	0,4	ND	0,22	ND	ND	ND	ND	0,3	ND
2920	PA28903	Figura Heracles	ND	0,07	72,8	ND	ND	ND	7,87	ND	ND	19,3	ND
2921	PA28901	Figura Heracles	ND	0,08	70,8	ND	ND	ND	7,63	ND	ND	21,5	ND
2922	PA28893	Figura Heracles	ND	ND	82,5	ND	ND	0,2	5,65	ND	ND	11,6	ND
3048	PA28773	Asa vaso	0,17	0,06	72,1	ND	ND	0,17	8,69	ND	ND	18,6	ND
3068	PA28761	Figura Cabra	ND	ND	92,0	ND	ND	ND	6,34	ND	ND	1,67	ND
3156	PA28902	Figura Heracles	ND	ND	73,8	ND	ND	ND	7,32	ND	ND	18,9	ND
3800	PA28905	Figura Heracles	0,12	ND	74,9	ND	ND	ND	8,53	ND	ND	16,5	ND
3801	PA28900	Figura Heracles	ND	0,06	78,7	ND	ND	ND	5,47	ND	ND	15,8	ND
3808	PA28898	Figura Heracles	ND	ND	78,4	ND	ND	ND	4,8	ND	ND	16,9	ND
8773	2087a	Fíbula - mortaja	0,56	0,08	66,0	ND	0,35	0,41	14,6	0,91	ND	17,2	ND
8773	2087b	Fíbula - aguja	0,43	0,06	82,3	ND	ND	ND	4,12	0,55	ND	12,5	ND
8773	2087c	Fíbula - navecilla centro	0,41	ND	21,2	ND	1,07	0,48	6,57	0,69	ND	69,6	ND
8773	2087d	Fíbula - navecilla lateral	0,3	ND	28,1	ND	ND	0,36	6,7	0,56	ND	63,9	ND
8773	2087e	Fíbula - navecilla lateral	0,93	0,05	71,3	ND	0,37	0,59	7,97	0,83	ND	18,0	ND
8774	2089a	Fíbula - mortaja	0,46	0,54	86,9	ND	0,63	0,66	5,76	1,14	ND	3,95	ND
8774	2089b	Fíbula - resorte	0,63	0,06	81,0	ND	0,25	ND	6,98	ND	ND	2,12	ND
8774	2089c	Fíbula - navecilla lateral	0,33	0,36	69,1	ND	1,02	0,67	15,5	1,76	ND	11,4	ND
8774	2089d	Fíbula - navecilla lateral	1,95	0,14	74,2	ND	0,26	0,79	13,1	1,5	ND	7,73	ND
8774	2089f	Fíbula - navecilla centro	0,16	0,18	78,9	ND	0,68	0,49	8,63	1,1	ND	9,89	ND
8955	2086a	Fíbula - apéndice	1,16	0,12	69,2	ND	1,46	0,29	18,1	0,76	ND	8,86	ND
8955	2086b	Fíbula - mortaja	0,45	ND	88,0	ND	ND	0,19	7,73	0,41	ND	3,26	ND
8956	2088a	Fíbula - mortaja	0,94	ND	85,3	ND	ND	0,34	7,83	0,52	ND	5,08	ND
8957	2090b	Fíbula - mortaja	0,38	0,2	80,3	ND	1,98	0,94	8,64	1,92	ND	5,73	ND
8957	2090d	Fíbula - apéndice	0,23	0,26	75,2	ND	0,53	0,86	8,99	1,21	ND	12,7	ND
9225	2179	Colgante enocoe	0,4	ND	10,8	0,98	ND	ND	39,7	ND	ND	48,1	ND
9296	PA28890	Asa	ND	ND	85,0	ND	ND	ND	7,69	ND	ND	7,33	ND
9312	PA28777	Mango espejo	0,12	ND	71,6	ND	ND	ND	7,59	ND	ND	20,7	ND
9393	PA28772	Vertedor	0,75	0,11	72,6	ND	ND	ND	8,96	ND	ND	17,4	ND
9397	PA28774	Mango espejo	0,18	0,1	92,1	ND	ND	ND	6,17	ND	ND	1,45	ND
9665	2187a	Chatelaine	0,17	ND	82,7	ND	0,17	ND	16,0	ND	ND	1,0	ND
9665	2187b	Chatelaine	ND	ND	86,4	ND	0,74	ND	12,3	ND	ND	0,58	ND
9823	PA5707A	Espejo	0,2	ND	85,3	ND	tr	0,03	12,1	0,04	ND	2,2	ND
9823	PA5707B	Espejo	0,2	ND	86,8	ND	0,3	0,04	12,2	0,05	ND	0,4	ND
9824	PA5725	Espejo	0,2	ND	88,7	ND	0,1	0,02	10,1	tr	ND	0,4	ND
9825	PA5726	Espejo	0,3	ND	86,0	ND	0,4	0,1	12,8	tr	ND	0,3	ND
9826	PA5700A	Espejo	0,2	ND	84,9	ND	0,1	0,01	14,6	tr	ND	0,1	ND
9826	PA5700B	Espejo	0,2	ND	85,5	ND	0,1	0,01	14,0	tr	ND	0,2	ND
9827	PA5724	Espejo	0,3	ND	89,9	ND	0,2	0,06	9,3	0,02	ND	0,2	ND
9829	PA5720A	Espejo	0,2	ND	83,6	ND	tr	0,02	15,9	0,01	ND	0,2	ND

17 v. Fig. 1 en página 145 de este catálogo.

NUM_INVENT	NUM_ANALIS	TIPO	Fe	Ni	Cu	Zn	As	Ag	Sn	Sb	Au	Pb	Bi
9830	PA5701A	Espejo	0,4	ND	85,8	ND	0,3	0,02	12,1	0,01	ND	1,2	ND
9830	PA5701B	Espejo	0,3	ND	85,7	ND	0,3	0,02	12,5	0,02	ND	0,9	ND
9832	PA5721	Espejo	0,3	ND	83,1	ND	0,2	0,01	16,4	tr	ND	tr	ND
9832	PA5722	Espejo	0,3	ND	88,5	ND	0,2	0,04	10,5	tr	ND	0,4	ND
9833	PA5720B	Espejo	0,2	ND	80,5	ND	0,1	0,02	18,6	0,01	ND	0,4	ND
9834	PA5719	Espejo	0,1	ND	69,7	ND	ND	0,02	20,4	0,03	ND	9,7	ND
9836	PA28771	Mango espejo	0,78	ND	66,0	ND	ND	ND	21,8	ND	ND	11,4	ND
9837	PA5716	Espejo	0,2	ND	78,3	ND	tr	0,08	13,5	0,01	ND	7,7	ND
9838	PA5717	Espejo	0,3	ND	76,5	ND	0,1	0,08	15,0	0,02	ND	7,9	ND
9845	PA28847	Jarra-Borde	5,64	ND	85,4	ND	ND	ND	2,28	ND	ND	6,73	ND
9845	PA28848	Jarra-Asa	0,45	ND	78,6	ND	ND	ND	2,08	ND	ND	18,9	ND
9849	PA28871	Base	0,15	0,13	98,8	ND	ND	ND	0,12	0,26	ND	0,51	ND
9849	PA28872	Asa	0,27	ND	96,3	ND	0,12	ND	3,24	ND	ND	0,12	ND
9850	PA28873	Asa	0,22	ND	76,6	ND	ND	ND	6,18	ND	ND	17,0	ND
9856	PA28874	Jarra-Asa	ND	ND	91,3	ND	ND	ND	5,35	ND	ND	3,36	ND
9856	PA28875	Jarra-Bse	0,37	ND	82,4	ND	ND	ND	11,0	ND	ND	6,27	ND
9856	PA28875B	Jarra-Base	0,28	ND	84,1	ND	0,53	ND	8,64	ND	ND	6,42	ND
9866	PA28876	Olpe-Asa	ND	ND	94,7	ND	0,12	ND	4,99	ND	ND	0,19	ND
9866	PA28877	Olpe-Borde	0,37	ND	94,5	ND	0,14	ND	4,57	ND	ND	0,45	ND
9866	PA28877B	Olpe-Borde	0,42	ND	93,8	ND	0,21	ND	5,12	ND	ND	0,41	ND
9867	PA288401	Jarra-Cuerpo	0,05	ND	84,5	ND	0,12	ND	15,3	ND	ND	0,11	ND
9867	PA288401B	Jarra-Cuerpo	0,05	ND	84,7	ND	0,12	ND	15,0	ND	ND	0,12	ND
9867	PA28842	Jarra-Asa	0,31	ND	94,0	ND	0,19	ND	4,24	ND	ND	1,25	ND
9867	PA28842B	Jarra-Asa	0,27	ND	94,2	ND	0,19	ND	4,09	ND	ND	1,23	ND
9868	PA28878	Olpe-Asa	0,14	ND	91,3	ND	0,37	ND	8,07	ND	ND	0,09	ND
9868	PA28879	Olpe-Borde	0,17	ND	94,7	ND	0,29	ND	4,72	ND	ND	0,16	ND
9869	PA28880	Base	0,16	ND	92,5	ND	ND	ND	7,22	ND	ND	0,11	ND
9869	PA28881	Olpe-Asa	0,71	ND	94,1	ND	ND	ND	4,8	ND	ND	0,4	ND
9870	PA28857	Olpe-Cuerpo	0,15	ND	82,5	ND	0,12	ND	17,1	ND	ND	0,17	ND
9870	PA28857B	Olpe-Cuerpo	0,08	ND	85,5	ND	0,07	ND	14,2	ND	ND	0,11	ND
9870	PA28858	Olpe-Asa	ND	0,1	92,5	ND	0,36	ND	6,55	ND	ND	0,54	ND
9871	PA28882	Asa	0,15	ND	94,8	ND	0,29	ND	4,24	ND	ND	0,49	ND
9871	PA28883	Base	0,23	ND	93,4	ND	0,35	ND	5,9	ND	ND	0,16	ND
9872	PA28853	Olpe-Cuerpo	0,19	ND	86,8	0,32	0,06	ND	12,6	ND	ND	0,1	ND
9872	PA28854	Olpe-Asa	0,19	ND	92,6	ND	0,34	ND	6,62	ND	ND	0,21	ND
9873	PA28884	Asa	ND	ND	92,7	ND	ND	ND	7,05	ND	ND	0,22	ND
9874	PA28845	Olpe-Cuerpo	ND	ND	83,8	ND	0,21	ND	15,9	ND	ND	0,12	ND
9874	PA28846	Olpe-Asa	0,15	ND	92,3	ND	0,36	ND	7,07	ND	ND	0,13	ND
9875	PA28843	Olpe-Cuerpo	ND	ND	89,0	ND	0,05	ND	10,8	ND	ND	0,09	ND
9875	PA28844	Olpe-Asa	ND	0,07	91,9	ND	0,34	ND	7,51	ND	ND	0,15	ND
9876	PA28849	Olpe-Cuerpo	0,07	ND	98,0	ND	0,18	ND	1,71	ND	ND	0,06	ND
9876	PA28850	Olpe-Asa	0,61	ND	97,5	ND	0,33	ND	1,39	ND	ND	0,17	ND
9876	PA28850B	Olpe-Asa	0,52	ND	97,6	ND	0,32	ND	1,38	ND	ND	0,15	ND
9886	PA28885	Pie	ND	0,05	88,2	ND	ND	ND	10,4	ND	ND	1,29	ND
9902	PA28779	Colador	ND	ND	92,6	ND	0,34	ND	6,65	ND	ND	0,4	ND
9903	PA28769	Colador	ND	ND	96,1	ND	ND	ND	3,45	ND	ND	0,43	ND
9918	PA28766	Colador	ND	ND	87,1	ND	0,05	ND	12,8	ND	ND	0,1	ND
9918	PA28776	Mango colador	0,12	ND	92,2	ND	0,06	ND	7,51	ND	ND	0,08	ND
9920	PA28768	Colador	0,11	ND	93,1	ND	0,24	ND	6,4	ND	ND	0,1	ND
9921	PA28763	Colador	0,11	ND	93,6	ND	ND	ND	6,23	ND	ND	0,11	ND
9922	PA28770	Colador	0,11	ND	94,5	ND	ND	ND	5,27	ND	ND	0,13	ND
9923	PA28787	Colador	0,21	ND	84,5	ND	ND	ND	15,1	ND	ND	0,27	ND

NUM_INVENT	NUM_ANALIS	TIPO	Fe	Ni	Cu	Zn	As	Ag	Sn	Sb	Au	Pb	Bi
9924	PA28784	Colador	0,07	ND	92,5	ND	0,1	ND	7,26	ND	ND	0,1	ND
9925	PA28782	Colador	ND	ND	88,6	ND	0,05	ND	11,3	ND	ND	0,05	ND
9926	PA28781	Colador	ND	0,11	87,1	ND	0,26	ND	11,5	0,37	ND	0,66	ND
9927	PA28762	Mango colador	0,12	0,06	93,7	ND	0,05	ND	5,95	ND	ND	0,09	ND
9927	PA28785	Colador	ND	ND	93,4	ND	ND	ND	6,54	ND	ND	0,03	ND
9933	PA28865	Mango simpulum	0,23	ND	90,9	ND	ND	ND	4,04	ND	ND	4,82	ND
9935	PA28851	Mango Simpulum	0,17	ND	91,2	ND	0,04	ND	8,62	ND	ND	ND	ND
9938	PA28906	Jarra	ND	ND	85,3	ND	0,21	ND	14,4	ND	ND	0,09	ND
9940	PA28887	Vaso	0,4	ND	82,7	ND	0,39	ND	16,0	ND	ND	0,48	ND
9940	PA28887B	Vaso	0,3	ND	83,6	ND	0,5	ND	15,1	ND	ND	0,47	ND
9941	PA28888	Vaso	0,45	ND	93,1	ND	0,22	ND	5,96	ND	ND	0,25	ND
9942	PA28889	Olpe	11,8	ND	85,4	ND	ND	ND	2,54	ND	ND	0,35	ND
9942	PA28889B	Olpe	10,6	ND	86,8	ND	ND	ND	2,14	ND	ND	0,38	ND
9943	PA28907	Olpe	0,35	ND	88,6	ND	0,28	ND	10,5	ND	ND	0,16	ND
9954	PA28855	Olpe-Cuerpo	0,13	ND	91,2	ND	0,1	ND	8,46	ND	ND	0,11	ND
9954	PA28856	Olpe-Asa	3,46	ND	93,9	ND	0,27	ND	2,16	ND	ND	0,25	ND
9954	PA28856B	Olpe-Asa	3,11	ND	94,1	ND	0,3	ND	2,24	ND	ND	0,3	ND
9963	PA28859	Sítula-Asa	ND	ND	93,5	ND	0,06	ND	6,4	ND	ND	0,06	ND
9963	PA28860	Sítula-Cuerpo	ND	ND	83,1	ND	0,04	0,74	16,1	ND	ND	0,07	ND
9963	PA28860B	Sítula-Cuerpo	ND	ND	85,2	ND	ND	0,49	14,3	ND	ND	0,08	ND
9964	PA28863	Sítula-Asa	0,09	ND	93,8	ND	0,28	ND	5,67	ND	ND	0,15	ND
9964	PA28864	Sítula-Cuerpo	0,19	ND	83,1	ND	0,48	ND	16,1	ND	ND	0,09	ND
9964	PA28864B	Sítula-Cuerpo	0,2	ND	84,3	ND	0,42	ND	15,0	ND	ND	0,1	ND
9965	PA28861	Sítula-Asa	0,2	ND	92,8	ND	ND	ND	5,92	ND	ND	1,1	ND
9965	PA28862	Sítula-Cuerpo	ND	ND	85,7	ND	0,05	ND	14,2	ND	ND	0,06	ND
9965	PA28886	Asa	0,05	0,06	95,9	ND	0,15	ND	3,55	ND	ND	0,28	ND
10109	PA28775	Asa	0,16	0,1	72,4	ND	ND	ND	10,0	ND	ND	17,1	ND
10285	PA28780	Casco	ND	0,04	91,2	ND	0,23	ND	8,13	ND	ND	0,39	ND
10286	PA28786	Casco	0,61	ND	89,5	ND	0,18	ND	9,01	ND	ND	0,68	ND
10287	PA28783	casco	0,19	ND	83,6	ND	0,21	ND	15,5	ND	ND	0,54	ND
18048	PA5723	Espejo	0,2	ND	89,0	ND	0,1	0,02	10,4	0,01	ND	0,2	ND
22808	PA28904	Figura Heracles	ND	ND	82,7	ND	ND	ND	6,48	ND	ND	10,9	ND
25477	PA5704	Espejo	0,3	ND	79,7	ND	ND	0,02	12,8	tr	ND	7,0	ND
1970/59/2	PA5718A*	Espejo	0,2	ND	54,1	ND	ND	0,03	23,9	0,06	ND	21,7	ND
1973/65/61	PA5705A	Espejo	0,3	ND	90,4	2,3	0,1	0,03	3,3	0,07	ND	3,3	ND
1973/65/61	PA5705B	Espejo	0,6	ND	87,6	2,15	0,2	0,05	4,6	0,09	ND	4,6	ND
1973/65/61	PA5705C	Espejo	0,6	ND	91,4	2,31	0,2	0,03	3,2	0,07	ND	2,0	ND
1973/65/65	PA2703A*	Espejo	0,4	ND	67,0	ND	ND	0,03	25,0	0,04	ND	7,3	ND
1973/65/65	PA2703B*	Espejo	0,2	ND	67,3	ND	ND	0,04	25,0	0,06	ND	6,9	ND
2002-114-23	PA28899	Figura Heracles	0,27	ND	87,8	ND	ND	ND	7,95	ND	ND	3,56	0,46
2006/52/995	PA5702A	Espejo	0,3	ND	87,5	ND	0,1	0,01	11,7	tr	ND	0,5	ND
2006/52/995	PA5702B	Espejo	0,4	ND	87,6	ND	0,2	0,01	11,3	tr	ND	0,4	ND
2006/52/996	PA5708A	Espejo	0,4	ND	81,5	ND	0,2	0,08	16,4	0,05	ND	0,8	ND
2006/52/996	PA5708B	Espejo	0,5	ND	82,0	ND	0,1	0,08	16,7	0,05	ND	0,3	ND
2006/52/997	PA5706A	Espejo	tr	ND	86,6	ND	0,1	tr	13,3	tr	ND	tr	ND
2006/52/997	PA5706B	Espejo	0,1	ND	86,7	ND	0,1	tr	13,1	tr	ND	tr	ND
2006-52-995	PA28765	Espejo	0,23	ND	91,1	ND	0,25	ND	7,9	ND	ND	0,49	ND
2006-52-997	PA28764	Espejo	0,08	ND	87,8	ND	0,24	ND	11,6	ND	ND	0,1	ND
75/141/2	PA7006	Espada (frag.)	0,29	0,17	69,6	ND	1,59	0,45	19,0	2,18	ND	6,69	ND
75/141/3	PA7007	Espada (frag.)	0,28	0,09	64,6	ND	1,87	1,33	18,2	2,85	ND	10,8	ND
9296bis	PA28891	Asa	0,21	0,06	88,5	ND	ND	ND	5	ND	ND	6,26	ND

1.5. La arqueometría aplicada al estudio del contenido de un *Kyathos a rocchetto* etrusco

[Carla Álvarez Romero / Raimon Graells i Fabregat / Nicolás Velilla Sánchez / María Teresa Doménech Carbó]

Los estudios arqueométricos aplicados al patrimonio arqueológico¹ son capaces de aportar numerosa y valiosa información para comprender las sociedades pasadas. Los métodos de análisis han avanzado sustancialmente en las últimas décadas, permitiendo la obtención de datos precisos con una cantidad mínima de muestra, lo que es crucial para la preservación del patrimonio cultural². Para este estudio, se han empleado diversas técnicas de análisis no destructivas y mínimamente invasivas con el objetivo de conocer la micromorfología, la composición química y la composición mineralógica

y molecular del contenido de un *kyathos a rocchetto* etrusco perteneciente a las colecciones del Museo Arqueológico Nacional (Nr. Inv. 9940) (Fig. 1.a-b)³, realizando una caracterización completa de las muestras analizadas.

Las muestras analizadas y las técnicas empleadas

Para determinar el contenido del interior del *kyathos*, se estudiaron varios fragmentos del residuo encontrado adherido al fondo del mismo. Las muestras fueron tomadas en el



Fig. 1. *Kyathos a rocchetto* MAN Nr. Inv. 9940. Foto J.L. Municio Garcia.

Museo Arqueológico Nacional y se extrajeron mecánicamente utilizando bisturí y escalpelo, aplicando técnicas de palanca para evitar cualquier daño a las paredes del vaso.

La estrategia multitécnica diseñada para la obtención de la información analítica se llevó a cabo en colaboración entre el Laboratorio de Análisis Físico-Químico y Medioambiental de Obras de Arte (LAFQYM) del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universitat Politècnica de València (UPV), el Servicio de Microscopía Electrónica de la UPV, y el departamento de Mineralogía y Petrología de la Universidad de Granada (UGR). Esta estrategia incluye el uso de la microscopía óptica (O.M.), utilizada para la caracterización morfológica de las muestras, la microscopía electrónica de barrido de emisión de campo y microanálisis de rayos X (FESEM-EDX), que ofrece imágenes de

alta resolución y grandes aumentos de la superficie de las muestras además del análisis químico elemental de materiales inorgánicos, la espectroscopia FTIR, que proporciona información composicional de naturaleza orgánica e inorgánica, y la difracción de rayos X (XRD), que permite obtener información mineralógica y composicional.

Las fotografías de las muestras fueron adquiridas utilizando un microscopio óptico estereoscópico Leica S8AP0 (10x-80x) y capturadas con una cámara Leica Digital FireWire Camera (DFC), controlada mediante el software Leica Application Suite (LAS).

Los análisis de microscopía electrónica de emisión de campo y microanálisis de rayos X (FESEM-EDX) se realizaron con un equipo Zeiss modelo ULTRA 55 (Orsay Physics Kleindiek Oxford Instruments). Se utilizaron

¹ Estos estudios arqueométricos se han podido realizar gracias al proyecto PID2020-113022GB-I00 financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033/ y por FEDER "Una manera de hacer Europa" y el contrato postdoctoral Margarita Salas del programa de Recualificación del Sistema Universitario Español -Ministerio de Universidades- financiado por la Unión Europea NextGenerationEu. Los autores también desean expresar su agradecimiento a M. Moreno Conde y M. Ángeles Castellano del Museo Arqueológico Nacional, a Manuel Planes, José Luis Moya y Alicia Nuez, técnicos del Servicio de Microscopía Electrónica de la UPV y al Departamento de Mineralogía y Petrología de la UGR.

² Pollard *et al.* 2007; Doménech Carbó / Osete Cortina 2016.

³ Graells i Fabregat e.p.b.



Fig. 2. Fotografías de los materiales del interior del *kyathos*. a) Fotografía en detalle del interior del *kyathos*; b) Fragmentos de diferentes granos de textura laminar; b) Fragmento de madera; c) Fragmentos de color azul; d) Fragmento de color blanco.

2 kV en la fuente de electrones para obtener imágenes de electrones secundarios, y un sistema EDX Oxford-X Max controlado por el software Aztec operando a 20 kV para la caracterización elemental, con el haz de electrones a 6-7 mm de la superficie de la muestra. Las muestras fueron recubiertas con carbono para mejorar la conductividad eléctrica y montadas en el portamuestras con cinta de C de doble cara, asegurando estabilidad en la cámara de vacío. Las composiciones cuantitativas se obtuvieron aplicando el método ZAF de corrección de efectos interelementales.

Los espectros de absorción IR se obtuvieron en modo FTIR-ATR (reflectancia total atenuada) utilizando un espectrómetro Vertex70 con un accesorio ATR MKII *Golden Gate*. El sistema de detección incluía un dispositivo con recubrimiento para estabilización de temperatura FR-DTGS (*fast recovery*

deuterated triglycine sulphate). Las muestras pulverizadas se depositaron en la ventana de análisis y se obtuvieron los espectros mediante un total de 32 barridos con una resolución de 4 cm^{-1} , procesados con el software OPUS/IR 7.2.

Los análisis de difracción de rayos X se realizaron sobre muestra pulverizada desorientada y sobre agregados orientados, utilizando un equipo PANalytical X'Pert Pro (detector X'Celerator), con las siguientes condiciones de trabajo: radiación $\text{CuK}\alpha$, 45 kV, 40 mA, área explorada de 4° a $70^\circ 2\theta$ y velocidad del goniómetro de $0.1^\circ 2\theta/\text{s}$.

El estudio arqueométrico

En la figura 1 se observan las microfotografías obtenidas con OM de los diferentes restos que conformaban el residuo del interior del vaso. Se pudieron distinguir cuatro materiales de

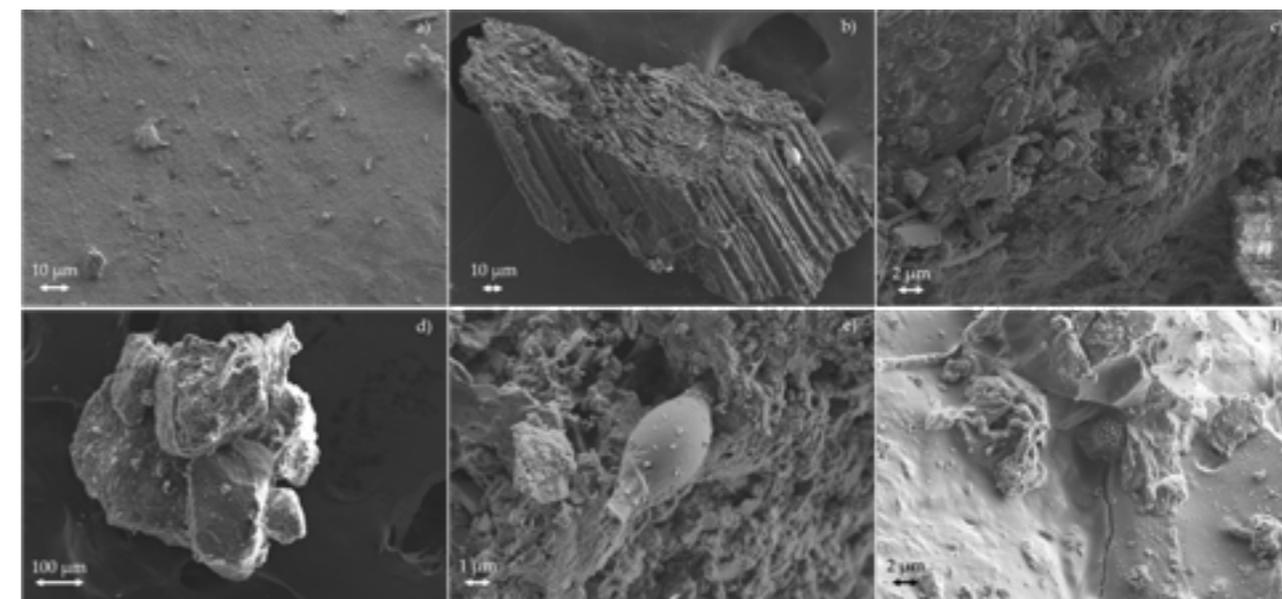


Fig. 3. Imágenes de electrones secundarios (2 kV) adquiridas con FESEM de los diferentes fragmentos que componen la muestra. a) Detalle de la superficie del material laminar verdoso; b) Fragmento de madera; c) Detalle de la superficie del fragmento azul; d) Fragmento blanco; e) Detalle de las esporas presentes en la superficie del fragmento azul; f) Detalle de las esporas e hifas presentes en la superficie del fragmento blanco.

diferente morfología y naturaleza. La mayoría de la muestra está conformada por material de textura laminar y estratificada de tonalidad verde y amarillenta (**Fig. 2.a**), de origen mineral y con un tamaño inferior a los 2-5 mm. En la muestra examinada también se pudo observar un microfragmento de madera (**Fig. 2.b**), y otros pequeños fragmentos minerales de tonalidad azul (**Fig.2.c**) y blancos (**Fig.2.d**).

Estas imágenes evidencian que el residuo no es de naturaleza homogénea como podía observarse a simple vista, por lo que permitió que se pudieran examinar detenidamente cada uno de ellos. Para poder obtener imágenes que permitieran la caracterización textural y la micromorfología de la superficie a mayores aumentos, las muestras se prepararon y analizaron mediante microscopía electrónica de

barrido de emisión de campo (FESEM) (**Fig. 3**). En las imágenes, además de poder observar la microtextura superficial que presentan las muestras se puede observar la presencia de biodeterioro, como esporas e hifas (**Fig. 3.e** y **Fig. 3.f**).

En la tabla 1 se presentan las composiciones elementales promedio de las tres muestras (material laminar verdoso, azul y blanco). En todas se identifican elementos asociados a materiales arcillosos y/o productos de alteración, tales como oxígeno (O), magnesio (Mg), aluminio (Al), silicio (Si), azufre (S), potasio (K), calcio (Ca) y hierro (Fe). El material azul corresponde a un microfragmento de bronce, debido al alto porcentaje de cobre (Cu) y estaño (Sn) presente. Estos pequeños fragmentos podrían haberse encontrado en el

O	Mg	Al	Si	S	K	Ca	Fe	Cu	Sn	Total
Material laminar verdoso										
43,21	-	11,59	24,04	-	0,31	0,47	3,80	16,59	-	100
Material azul										
27,81	-	3,30	6,50	0,73	-	2,17	8,42	37,52	13,54	100
Material blanco										
49,12	0,79	3,28	37,56	-	0,97	2,92	5,37	-	-	100

Tabla 1. Composición elemental promedio expresada en porcentaje en peso (wt%) de cada uno de los materiales que componen el residuo.

interior del vaso debido a una contaminación cruzada, ya que, en el mismo enterramiento donde se halló el *kyathos*, también se encontraron objetos metálicos de bronce. Por último, el material blanco corresponde a un grano de cuarzo contaminado con material arcilloso (**tabla 1**).

La composición mineralógica y molecular de las muestras ha sido determinada gracias a la espectroscopia FTIR y la XRD. Se ilustra el espectro de absorción IR y un difractograma representativo para la muestra laminar verdosa (**Fig. 4**).

Los espectros de absorción IR obtenidos para todas las muestras presentan cierta similitud, lo cual se atribuye a la contaminación cruzada que se produjo en el interior del *kyathos*. En todos ellos se han podido identificar bandas correspondientes a minerales arcillosos del grupo de los caolines (filosilicatos o silicatos) (3691, 3621, 3375, 1112(h), 1027(s), 998, 909, 782, 748, 665 cm^{-1} en el material verdoso, 3269, 776, 694 cm^{-1} en el material azul y

3690, 3617, 3269, 776, 694 cm^{-1} en el material blanco), bandas asociadas a carbonato cálcico, calcita o carboxilatos de calcio (1541, 1449(s), 1420(s) cm^{-1} en el material verdoso y 1515, 1449(s), 1417(s), 875 y 712 cm^{-1} en el material azul), y, por último, bandas asociadas a feldespato y cuarzo (1078, 794 cm^{-1} en el material azul y 794 cm^{-1} en el material blanco)⁴. Estos resultados concuerdan con las composiciones elementales obtenidas mediante EDX.

Para identificar completamente los compuestos presentes en la muestra laminar de color verdoso, se realizaron análisis de XRD. El difractograma obtenido (fig. 3.b) muestra un fondo irregular y un bajo número de cuentas, lo cual indica que el material analizado es muy imperfecto y de baja cristalinidad. Sin embargo, es posible asignar los picos observados e identificar la presencia de kaolinita (Kln), identificada previamente mediante FTIR y esmectita (Sme)⁵. Estos dos materiales conforman la estructura estratificada de la

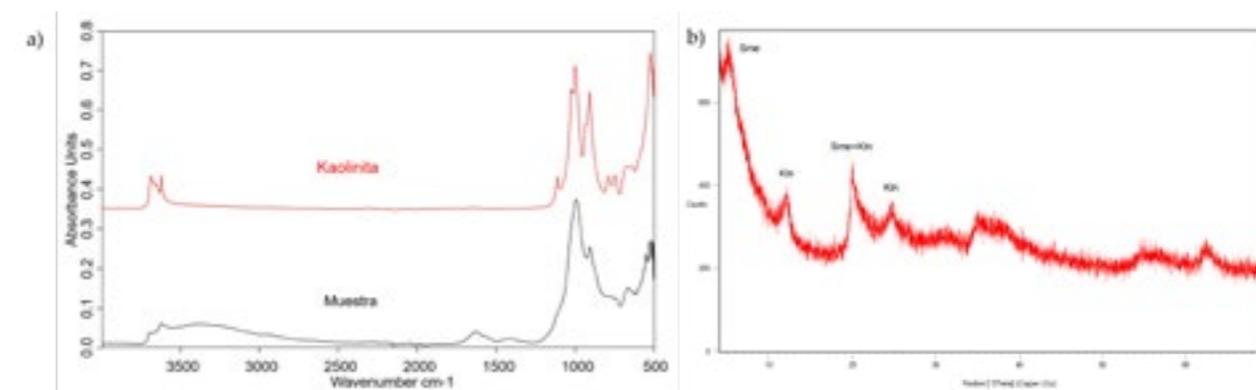


Fig. 4. a) Espectro de IR obtenido para el material laminar verdoso y del patrón de kaolinita; b) Difractograma obtenido para el material laminar verdoso.

muestra, resultante de las variaciones en las condiciones ambientales a lo largo del tiempo, que han favorecido la formación de uno u otro mineral.

Conclusiones

Para realizar el estudio arqueométrico del residuo del interior del *kyathos a rocchetto* etrusco se ha empleado una estrategia multitécnica combinando OM, espectroscopia FTIR, FESEM-EDX y XRD. Gracias a ello se ha podido obtener información como la micromorfología, la composición química o la composición mineralógica y molecular de las muestras analizadas.

Se han podido diferenciar entre, al menos, cuatro tipos de microfragmentos de diferente naturaleza y color, verde, azul, ámbar y blanco, los cuales formaban parte del contenido del vaso. La mayoría de la muestra está constituida por un material arcilloso, bastante compactado, constituido por filosilicatos laminares de tipo kaolinita y esmectita, este es

de color verde-amarillo y está estratificado. Los microfragmentos de color azul corresponderían a pequeños restos de aleación metálica de Cu y Sn, es decir, bronce. Estos pequeños trozos metálicos podrían encontrarse en el interior del vaso debido a que se ha producido una contaminación cruzada. También aparecen en el interior pequeños fragmentos de madera (color ámbar) y fragmentos de color blanco, los cuales corresponderían a cuarzo con material arcilloso agregado.

Salvo los fragmentos de madera y el biodeterioro (esporas e hifas) presente en la superficie de las muestras no se ha podido determinar la presencia de ningún otro compuesto orgánico dentro del contenido del recipiente analizado.

4 Madejová 2003; Madejová *et al.* 2017; Bosch *et al.* 2017.

5 Van der Marel / Beutelspacher 1976; Ali / Chiang / Santos 2022.

1.6. Mostrar lo invisible. Memoria de la exposición Mujeres de las italias prerromanas en las colecciones del MAN

[Sofía Martín / David Alpañez / Stefano Beltrán / Remedios Navarro / Bernabé Gómez]

Cuando visitamos una exposición no imaginamos el trabajo previo que hay hasta llegar al día de la inauguración y la actividad que se genera hasta su clausura. Toda una serie de tareas, a las que el público habitualmente no tiene acceso, son llevadas a cabo por un cohesionado equipo multidisciplinar que debe cumplir con los plazos y los objetivos establecidos.

En esta memoria presentamos un recorrido por las fases de realización de la exposición *Mujeres de las italias prerromanas en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional (MAN)*, que se pudo disfrutar en la sala Sempere del Museo de la Universidad de Alicante desde el 12 de marzo al 30 de junio de 2024.

La propuesta

Todo empezó con el proyecto de investigación “Bronces Arcaicos y Clásicos del Museo Arqueológico Nacional” (BACMAN), dirigido por el profesor e investigador de la Universidad de Alicante, Raimon Graells i Fabregat, que propuso, como cierre del proyecto, organizar una exposición en el Museo de la Universidad Alicante (MUA) en colaboración con el Museo Arqueológico Nacional (MAN).

Dado que el material estudiado en el proyecto era muy numeroso y se debía realizar una selección, desde el MUA se sugirió seguir una de sus líneas expositivas y trabajar desde la perspectiva de género para incluirla en la programación del Día Internacional de las Mujeres.



Fig. 1. Cartel de la exposición.

La idea tuvo muy buena acogida por parte del director del proyecto ya que había material suficiente para organizar una exposición con ese enfoque, así que, consensuada la temática y asegurada la viabilidad económica de la muestra, se acordó la sala donde se mostraría y la fecha de inauguración.

El desarrollo de la idea

Una vez definido lo que se quería contar era necesario saber cómo contarlo. Los comisarios de la exposición, Margarita Moreno Conde, conservadora del Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas del Museo Arqueológico Nacional, y el propio Raimon



Fig. 2. Objetos en vitrina.

Graells i Fabregat, elaboraron el guion museológico que recogía: el título, el discurso científico, los objetivos, la selección de piezas, la elaboración de textos y el trazado del itinerario.

El período de preparación de una exposición suele ser largo —en el caso que nos ocupa transcurrió más de un año desde la primera reunión hasta el día de la inauguración— y el guion puede verse sometido a posibles ajustes, pero es fundamental como punto de partida para iniciar un plan de trabajo.

Con este guion previo y con plazos muy ajustados, los técnicos del MUA nos pusimos a trabajar con los comisarios en la elaboración del diseño museográfico y en la solicitud de presupuestos y de permisos.

La gestión de los objetos

El primer paso en la organización de esta exposición fue la petición de las piezas al MAN. Con el listado de objetos cerrado por los comisarios y siempre en contacto con ellos, desde la coordinación del MUA preparamos una carta de presentación en la que aparecía el nombre de los comisarios, el título y las



Fig. 3. Objetos de la exposición.

fechas previstas, y se garantizaba que las piezas estarían debidamente aseguradas, transportadas y manipuladas por empresas especializadas. Junto a esa carta incluimos un dossier del proyecto, el listado de objetos y un informe (*facility report*) con las condiciones ambientales y de seguridad de la sala donde se iba a mostrar la exposición.

Tras realizar sus propios trámites administrativos, el MAN aprobó la petición y desde ese momento la colaboración entre las instituciones fue clave para que la exposición llegara a buen término. El Departamento de Documentación del MAN preparó el listado definitivo con las valoraciones para el seguro y los formularios de préstamo, mientras que su Departamento de Conservación restauraba y preparaba las piezas para su exhibición.

Por su parte, en el MUA comenzamos con la petición de presupuestos para el seguro de las piezas y su transporte. El seguro se tramitó en la modalidad “clavo a clavo” o a todo riesgo, que es la única que se permite en estos casos, y que garantiza la cobertura de las piezas desde que salen de su lugar de origen hasta su regreso. Respecto al transporte, debía ser

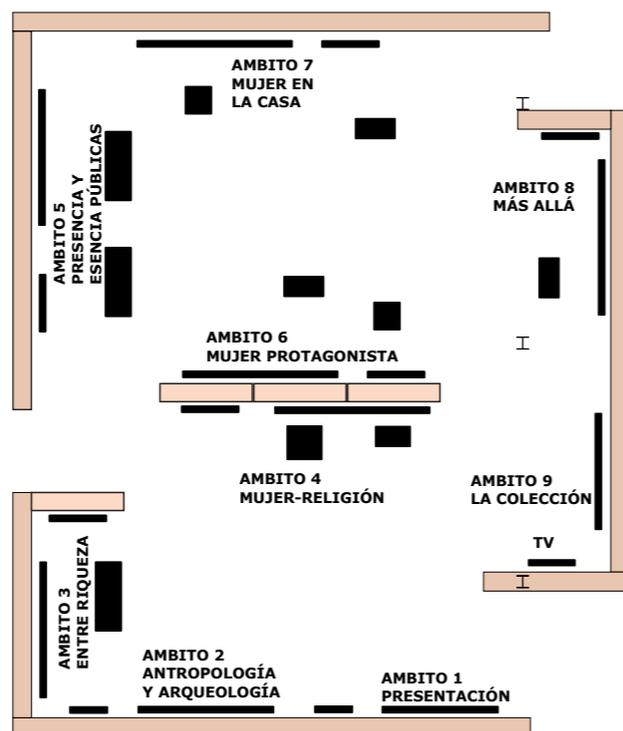


Fig. 4. Plano de la Sala Sempere. MUA.

una empresa especialista en la manipulación de obras de arte ya que, además del traslado, se iba a encargar de embalar, desembalar e instalar los materiales en las vitrinas.

Debíamos gestionar también el transporte, el alojamiento y las dietas del “correo,” que es la persona encargada de viajar con las piezas para supervisar y asegurar su seguridad y conservación en todo momento. En esta ocasión, estos trámites se realizaron con el apoyo del Instituto Universitario de Investigación en Arqueología y Patrimonio Histórico (IAPH) de la Universidad de Alicante.

El diseño y la producción de la exposición

En paralelo a toda esta actividad iniciamos el diseño de la museografía: recorrido, paneles de los textos de apoyo y su distribución en sala, gráficas, material audiovisual, vitrinas e



Fig. 5. Vista de la sala.

iluminación. Era importante trasladar y adaptar el guion de los comisarios al espacio expositivo y mantener el equilibrio entre los objetos y ese diseño.

En primer lugar, realizamos un plano de la sala donde se trazó el recorrido de la muestra y la ubicación de los muros, de las vitrinas y de los textos.

Una vez acordada la distribución, los comisarios facilitaron al diseñador gráfico del MUA los textos y los dibujos ilustrados para la elaboración de los paneles informativos, y el contenido de las cartelas. Cada panel respondía a un bloque temático y tenía un color distinto, representativo del período histórico estudiado.

Los comisarios trabajaron con el Área Didáctica del MUA para que el contenido de los paneles fuera accesible y comprensible para diferentes públicos.

Junto a los paneles, como un elemento más de apoyo, incorporamos un video realizado en el MUA que intercalaba testimonios de los comisarios con imágenes de la sala y de los objetos en 3D.



Fig. 6. Vista de la sala.



Fig. 7. Vista de la sala.



Fig. 8. Imagen piezas táctiles.



Fig. 9. Alba Campos Rodríguez, técnico del MAN, supervisa el desembalaje de las piezas por parte de los técnicos de EXPOMED.



Fig. 10. Presentación de las piezas.



Fig. 11. Margarita Moreno Conde, Raimon Graells y Alba Campos Rodríguez presentan las piezas.

Accesibilidad

Una de las líneas de actuación del MUA es la mejora de la accesibilidad de sus espacios. En esta exposición, cuidamos la tipografía para que la fuente y el tamaño de la letra de los paneles y de las cartelas tuviera una alta legibilidad. Y gracias a la ayuda de Hidraqua y a la colaboración de Patrimonio Virtual de la Universidad de Alicante, incluimos en la sala piezas táctiles realizadas en 3D de algunos objetos, y cartelas en alfabeto braille.

El montaje

Con el diseño y la producción de los paneles en marcha, iniciamos los preparativos de la sala. Planificamos los tiempos del montaje y coordinamos a los profesionales implicados para que todo estuviera listo cuando llegaran las piezas.

Acordamos con el MAN el día para realizar el traslado de los materiales, que irían acompañados por dos correos. La empresa adjudicada fue EXPOMED S.L. que además del traslado, se encargó del embalaje de las piezas

en el MAN y de su desembalaje e instalación en el MUA, bajo la supervisión de las correos y de los comisarios.

El resto de elementos museográficos se instalaron con ayuda del Servicio de Mantenimiento de la Universidad de Alicante.

Comunicación y difusión

Todo el esfuerzo realizado sería en vano sin una adecuada difusión que convoque a los medios de comunicación el día de la



Fig. 12. Inauguración de la exposición.



Fig. 13. Intervención de Amparo Navarro, rectora de la Universidad de Alicante.



Fig. 14. Intervención de Isabel Izquierdo, directora del Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 15. Raimon Graells i Fabregat, Amparo Navarro, Isabel Izquierdo y Margarita Moreno Conde.

inauguración y que consiga atraer el interés del público general.

En esta exposición, contamos con el apoyo de la Unidad de Comunicación de la Universidad de Alicante, con los compañeros del Servicio de Cultura y nuestros propios medios a través de nuestra web y de las redes sociales.

Inauguración

Con todo preparado y dispuesto, llegó el día de la inauguración. Las dos instituciones, el

MAN y la Universidad de Alicante, a través del MUA, se coordinaron para garantizar el apoyo institucional con el que evidentemente contábamos desde el primer momento, pero que era necesario visibilizar el día de la inauguración.

El acto inaugural contó con la presencia de la rectora de la Universidad de Alicante, Amparo Navarro Faure, e Isabel Izquierdo Peraile, directora del Museo Arqueológico Nacional (MAN), junto con los comisarios de la muestra.



Fig. 16. Inauguración de la exposición.



Fig. 17. Visita guiada comisario.



Fig. 18. Visita guiada comisario.



Fig. 19. Visita guiada con alumnado del Grado en Historia.

Actividades didácticas

Entre el 12 de marzo de 2024, fecha de inauguración de la exposición, y el 31 de mayo, la muestra fue visitada por 5.668 personas. Entre ellas, fueron diferentes los colectivos que participaron en las visitas guiadas y los talleres didácticos desarrollados en torno a la exposición.

De las 870 personas atendidas en diversas visitas guiadas, 214 lo fueron en sesiones explicativas más específicas, dirigidas por uno de los comisarios de la exposición, Raimon Graells, por profesorado universitario del Grado en Historia y de la Universidad Permanente de la UA o por el personal del Área Didáctica del MUA. Dentro de los programas de visitas más generales, 656 personas de diversos grupos (alumnado de secundaria, bachillerato y universitarios, escuelas de adultos, centros de mayores, asociaciones profesionales, colectivos de extranjeros, etc.) participaron en explicaciones más breves a la muestra.

En relación a otras acciones educativas desarrolladas, destacamos la realización de la visita-taller “Lares, protectores del hogar”, impartido por Arpa Patrimonio dentro del

programa de animación familiar “Domingos al MUA” el 28 de abril de 2024. La propuesta consistió en la realización de un pequeño altar o *lararium*, cuyo origen se encuentra en los cultos etruscos a los dioses familiares, que permitió descubrir las diferentes divinidades protectoras de la familia y de los hogares, los que estaban relacionados mayoritariamente con deidades femeninas. La actividad se realizó con 30 personas a partir de 6 años.

Por otra parte, la visita-taller “Artesanía prerromana en barro” se desarrolló el 19 de mayo de 2024 en el marco de la celebración del Día Internacional de los Museos. La visita a la exposición fue la forma de acercarnos y conocer el papel de las mujeres en la antigüedad. En el taller se recrearon con arcilla objetos presentes en la exposición relacionados con la vida pública, la vida privada y la vida religiosa: brazaletes, colgantes, pulseras, esculturas de diosas, espejos, vasos, cabezas de terracota... todo un repertorio de piezas que conectaban con el mundo grecolatino. Participaron en esta propuesta 28 personas de todas las edades.



Fig. 20. Visita-taller “Lares. Protectores del hogar”.



Fig. 21. Visita-taller “Artesanía prerromana en barro”.



Fig. 22. Visita guiada con alumnado de la Universidad Permanente (UPUA).



Fig. 23. Visita-taller “Artesanía prerromana en barro”.

La presencia
y esencia
públicas



Hablando con la divinidad Parient amb la divinitat

2011

Divinidades y oferentes Divinitats i oferents

2011

La esfera de lo sagrado

L'esfera del sagrat

Túnicas y mantos

Una colección de colecciones

Una col·lecció de col·leccions

De Italia a Madrid D'Itàlia a Madrid

La anatomía de los objetos



La mujer que concentra las miradas
La dona que concentra les mirades



El banquete El banquet



Baile Dansament i cançons



Túnicas y mantos



Túniques i mantells

Vestidos (auto-) biográficos

En tunicas i mantos s'observa el treball de la terra i el treball de la dona. El cos del difunt, dona o home, era protegit i conservat per la tècnica que feia de tomba i el més antic. Les tunicas més antigues són les que s'observen en els vestits que feien servir per a treballar en la terra. Aquestes tunicas són les que s'observen en els vestits que feien servir per a treballar en la terra. Aquestes tunicas són les que s'observen en els vestits que feien servir per a treballar en la terra.

Vestits (auto) biogràfics

En tunicas i mantos s'observa el treball de la terra i el treball de la dona. El cos del difunt, dona o home, era protegit i conservat per la tècnica que feia de tomba i el més antic. Les tunicas més antigues són les que s'observen en els vestits que feien servir per a treballar en la terra. Aquestes tunicas són les que s'observen en els vestits que feien servir per a treballar en la terra.



MUJERES



Túnicas y mantos



El gobierno de la casa



Kosmesis Kosmesis



Antropología y Arqueología



1.7. Documentación, recreación virtual e impresión 3D de objetos arqueológicos procedentes del Museo Arqueológico Nacional (MAN)

[Jaime Molina / Javier Esclapés / Carolina Frías / Javier Muñoz / Alejandro Martín / Domingo José Puerto / Enrique Jordá / Daniel Tejerina]

Introducción

En el contexto de la exposición *Mujeres de las italias prerromanas en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional*, se han implementado diversas tecnologías digitales con distintos propósitos:

Inicialmente, se llevó a cabo la documentación detallada de una selección de objetos arqueológicos para crear réplicas virtuales. Este proceso no solo garantiza su preservación, sino que también facilita su difusión y realza su valor cultural.

La segunda etapa del proyecto se centró en el procesado virtual de las piezas. Mediante el uso de software de modelado 3D, se corrigieron imperfecciones y se realizó una propuesta

de recreación virtual para mostrar al público general cuál pudo ser el aspecto original de cada uno de los objetos.

Finalmente, la fase de reproducción implicó la impresión 3D de todo el conjunto, utilizando materiales que imitan la textura y color de los objetos originales, complementando la presentación visual de la exposición y ofreciendo a los visitantes la oportunidad de interactuar con las reproducciones.

Documentación 3D

El registro tridimensional de los objetos arqueológicos se llevó a cabo mediante *Structure from Motion* (SfM), una técnica fotogramétrica utilizada para generar modelos 3D a partir de secuencias de imágenes 2D.



Fig. 1. Detalle del proceso de restitución fotogramétrica del busto femenino de terracota.

Esta técnica computacional está basada en principios de visión artificial que permite al software estimar la estructura tridimensional de un objeto o escena mediante la captura de múltiples fotografías desde diferentes ángulos y posiciones. La eficacia de *SfM* reside en su capacidad para extraer información espacial mediante el análisis de los patrones de movimiento de cámara y la apariencia visual de las imágenes, lo que facilita la reconstrucción de formas y dimensiones con un alto grado de precisión.

Fase de Captura

Para la captura de imágenes se instaló un estudio de fotografía en las instalaciones del MAN, compuesto por paneles LED de CRI +95 con filtros polarizadores, cámara *full frame* con un juego de objetivos tipo prime con diferentes focales, filtros polarizadores circulares, disparo remoto por radiofrecuencia y carta de color.

Cada uno de los seis objetos arqueológicos seleccionados fue cuidadosamente preparados para la sesión fotográfica. Para neutralizar los brillos en las piezas metálicas se empleó polarización cruzada: al utilizar un filtro polarizador sobre un panel LED y otro filtro

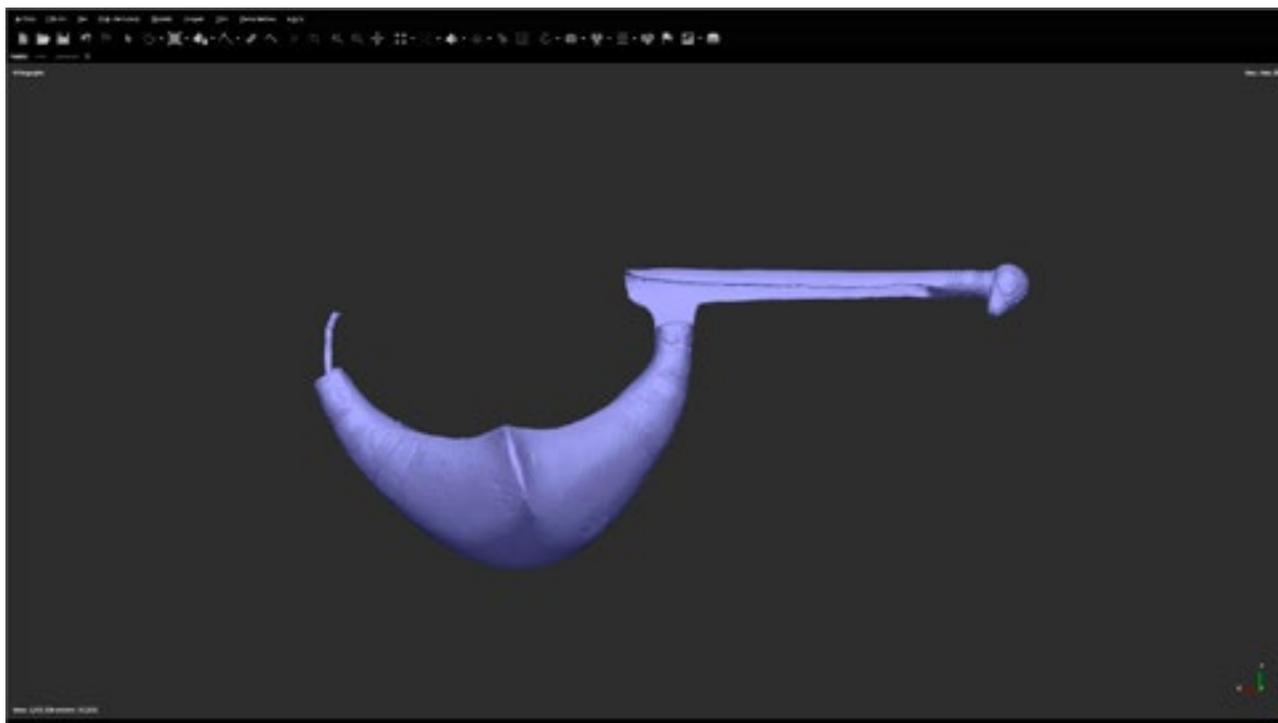


Fig. 2. Modelo 3D de fíbula de bronce.



Fig. 3. Propuesta de restitución cromática de mango de espejo de bronce.

polarizador circular sobre el lente de la cámara, se controla la forma en que la luz polarizada interactúa con el objeto y la cámara. Cuando los ejes de polarización de ambos filtros son perpendiculares entre sí, se logra lo que se conoce como polarización cruzada, lo que reduce significativamente los reflejos y el brillo en la superficie del objeto fotografiado.

Cada pieza fue situada sobre una peana giratoria, permitiendo una cobertura completa y detallada del volumen completo del objeto. Se tomaron múltiples sets de fotos creando anillos a diferentes alturas para facilitar la reconstrucción tridimensional precisa en el software. Los parámetros de cámara se adaptaron a las características geométricas y de textura de cada pieza para garantizar imágenes de alta resolución y calidad.

Obtención de modelos 3D

El procesado de las imágenes se realizó con el software *Agisoft Metashape* y siguió el flujo de trabajo habitual en este tipo de proyectos: una vez importados los archivos, se analiza cada uno de ellos y se compara con el resto para detectar puntos comunes u homólogos en más de una imagen. Este emparejamiento permite al software estimar la posición y orientación de la cámara para cada imagen, un paso esencial para la correlación espacial correcta en la reconstrucción 3D y que proporciona como resultado una primera nube de puntos. Mediante interpolación y utilización de algoritmos de visión artificial, se genera una nube de puntos más densa que después es triangulada para convertirla en superficie. Finalmente se texturiza el objeto 3D generado y se exporta con los parámetros y en el formato adecuados en cada caso.

Modelado y texturizado 3D

Modelado y texturizado

Durante esta fase y tras importar los modelos 3D generados por fotogrametría, se modelaron aquellas partes que no fueron correctamente registradas en el proceso fotogramétrico, por lo general fragmentos de geometría de reducido tamaño y situados en partes de la pieza a las que no fue posible acceder con la cámara fotográfica. A continuación se llevó a cabo una propuesta de recreación virtual de los diferentes objetos (bronce y cerámica pintada) para mostrar al público cuál pudo ser su apariencia original.

Render

Para mostrar los resultados, se generaron representaciones (*render*) de cada una de las piezas, tanto para imagen fija como para vídeo, en diferentes posiciones e intercambiando textura original y propuesta de restitución cromática.

Optimizado de la geometría para impresión 3D

La optimización de un modelo 3D para impresión 3D es un paso necesario para garantizar resultados de impresión de alta calidad y minimizar problemas durante el proceso.

Este proceso implica analizar y modificar el modelo digital para adaptarlo a las limitaciones y características de la tecnología de impresión 3D específica que se utilizará.

Para este proyecto, la optimización ha incluido: Verificación de la geometría: comprobación de

que el modelo no tenga errores, como partes de la malla sin cerrar, caras invertidas e intersecciones de la geometría que puedan afectar la impresión.

Simplificación de la geometría: eliminación de polígonos innecesarios y/o reducción de la complejidad del modelo para reducir el tiempo de impresión y el uso de material.

Optimización de la pared: ajuste del grosor y la orientación de las paredes del modelo para garantizar una resistencia y estabilidad adecuadas.

Estructuras de soporte: añadido de tabiques de soporte temporales al modelo para evitar su deformación durante la impresión.

Orientación del modelo: selección de la mejor orientación del modelo en la plataforma de impresión para optimizar la adhesión, la calidad de la superficie y el uso de material.

Escalado del modelo: ajuste del tamaño del modelo a las dimensiones de la plataforma de impresión.

Por último, se exportaron los diferentes archivos -optimizados y escalados- en formato *STL* para su posterior impresión 3D.

Impresión 3D

Para la realización de las réplicas físicas de los objetos se ha empleado FDM (*Fused Deposition Modeling*) un tipo de impresión que pertenece al grupo de tecnologías de fabricación por adición. En este proceso, un material termoplástico es calentado hasta su punto de fusión y luego extruido capa por capa para construir un objeto tridimensional. Esta tecnología es ampliamente utilizada debido a

su eficiencia, su capacidad para utilizar una amplia gama de materiales y su accesibilidad en términos de coste y facilidad de uso. Para este proyecto se ha empleado PLA (ácido poliláctico) como material en dos acabados: imitación de cerámica para el busto femenino e imitación de bronce para los objetos metálicos.

Impresión

Una vez generado el archivo en formato STL, se utiliza un software de corte (slicer) para convertir el modelo 3D en una serie de capas horizontales y generar el código G, que es el conjunto de instrucciones que la impresora seguirá para construir el objeto capa por capa.

A continuación, el archivo G se cargó como instrucción en la impresora 3D. El proceso de impresión en sí ha sido el habitual en este tipo de trabajos: la impresora calienta su extrusora a la temperatura adecuada para el PLA, generalmente entre 180°C y 220°C. El filamento de PLA se alimenta a través de un motor de arrastre hasta la extrusora caliente que lo funde y la impresora deposita el PLA fundido en la plataforma de construcción según las instrucciones del archivo G, comenzando por la base del objeto y subiendo capa por capa. Parámetros como la velocidad de impresión y el flujo de filamento fueron adaptados para optimizar la calidad de cada uno de los objetos.

Postprocesado

Una vez completada la fase de impresión, los objetos fueron enfriados de modo uniforme para garantizar que conservaran su forma y dimensiones precisas. A continuación, se retiraron de la plataforma de impresión y se trataron para suavizar la superficie. En el caso específico del busto femenino, se llevó a cabo un sellado, estucado y pintado superficial.

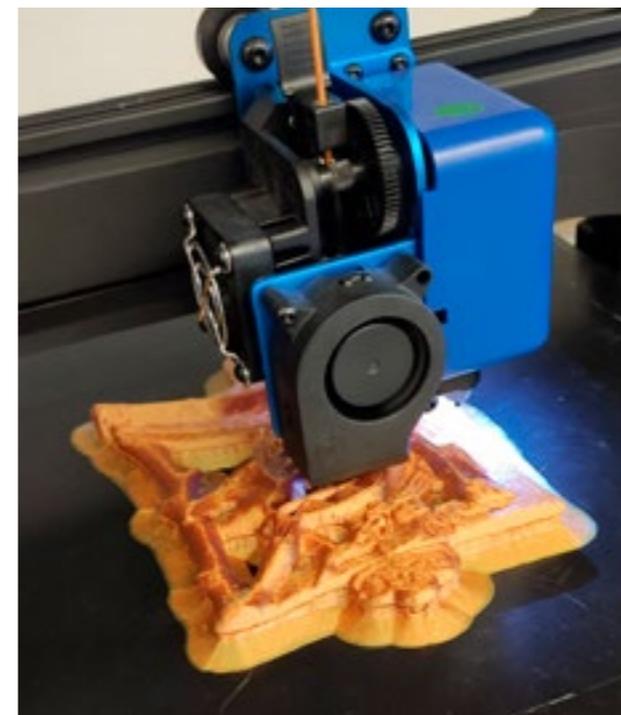


Fig. 4. Detalle del proceso de impresión 3D del mango de espejo de bronce.



Fig. 5. Impresión 3D a escala de busto femenino de terracota.



Fig. 6. Figura femenina de bronce antes de postprocesado.



MU
JE
RES

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional

2. Antropología y Arqueología

2.1. Un discurso entre conceptos antropológicos y datos arqueológicos

La identidad social de los individuos es una construcción cultural según la cual, cada *persona social* expresa mediante un sistema codificado de indicadores su rol, su género, su edad, el parentesco y su estatus social. De esta manera, los elementos para adornarse, los vestidos, los maquillajes, los peinados y con todo ello los colores y tamaños, están condicionados por el lugar en que se encuentran estos individuos y los contextos en los que se muestran. Tendremos ocasión de ver la anatomía de los ornamentos para observar como nada queda al azar, sino que tiene un propósito discursivo en un lenguaje claramente comprensible por los miembros de una misma comunidad.

Lo que aquí interesa es marcar como el concepto socio-antropológico de “persona social” puede analizarse o, cuanto menos,

[Raimon Graells i Fabregat]

afrontarse desde el análisis arqueológico. Para ello, lo fundamental es disponer de una documentación contextual fiable que permite la reconstrucción de conjuntos coherentes. Para ello, la arqueología cuenta con los depósitos funerarios en los que quienes sepultaron a los difuntos depositaron una serie de elementos que le pertenecieron en vida o que se le confiaron para la ceremonia fúnebre. Sea una u otra posibilidad, esos elementos forman un conjunto voluntariamente agrupado para conferir a ese difunto (indiferente su género) una *persona social* significativa para los vivos, capaz de informar sobre distintos aspectos culturales y sociales. Si atendemos a la sepultura como principal interlocutor entre los individuos de sociedades protohistóricas y nosotros, veremos como ese tipo de conjunto cerrado está en la base



Fig. 1. Reconstrucción idealizada de distintas mujeres con diferentes conjuntos de ornamentos de vestimenta y personales dispuestos sobre el cuerpo según se ha documentado en inhumaciones. Dibujos J. Quesada Adsuar.

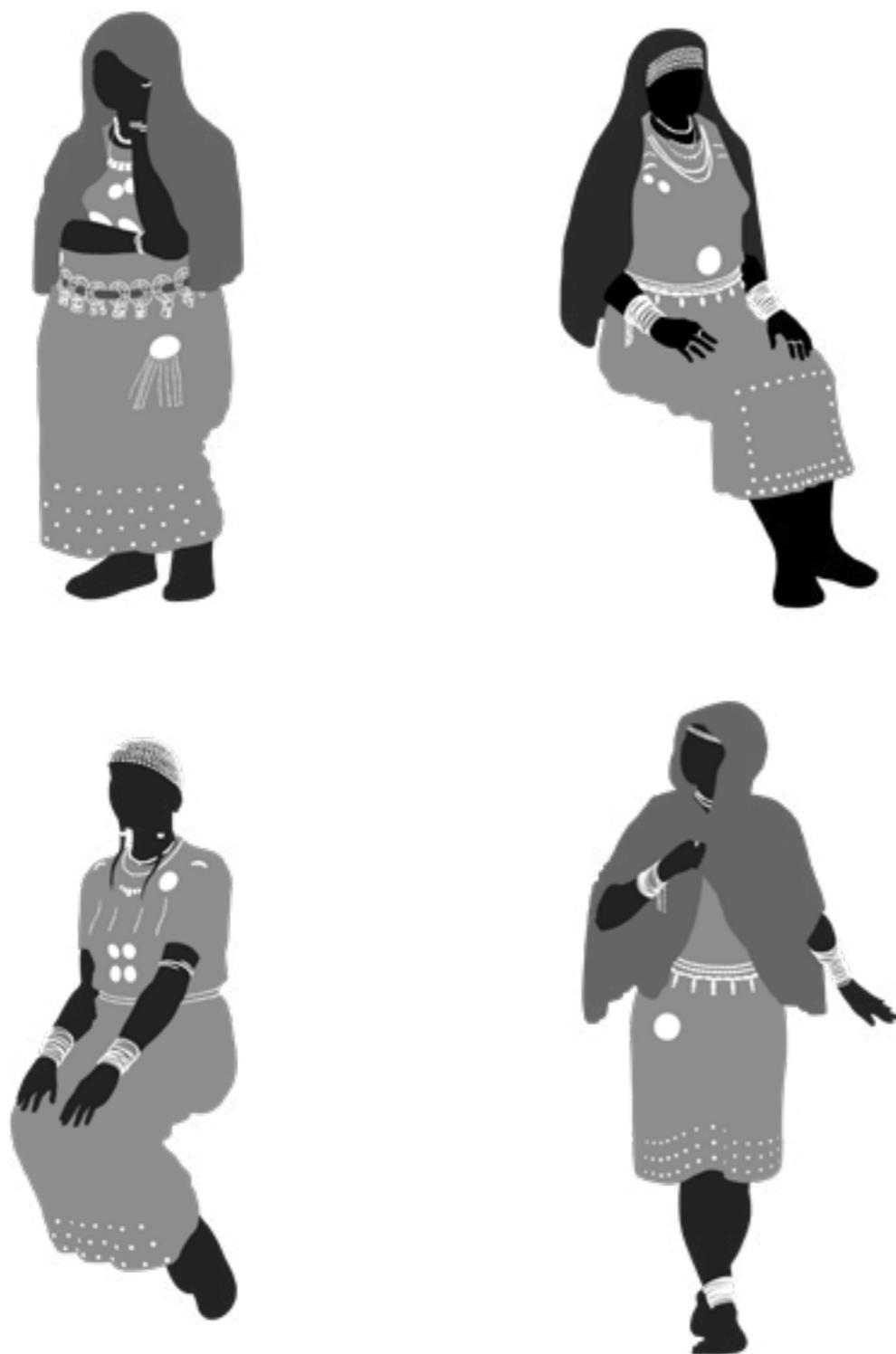


Fig. 2. Reconstrucción idealizada de distintas mujeres con diferentes conjuntos de ornamentos de vestimenta y personales dispuestos sobre el cuerpo según se ha documentado en inhumaciones. Dibujos J. Quesada Adsuar.

de la arqueología desde una perspectiva objetiva, ayudándonos a comprender aspectos cronológicos, espaciales y, con empeño, para comprender las identidades -que engloba el rol, el género, la edad (Fig. 1), el parentesco y el estatus social¹-. Ello implica otorgar a la sepultura un valor socialmente activo por la combinación entre su posición, forma y contenido. Desde acumulaciones exageradas por número (Fig. 2a-c) a otras acumulaciones que pueden responder a superposiciones de múltiples vestidos, quizás incluso al sudario si puede interpretarse la alineación de algunos elementos como las fíbulas (Fig. 3). Si bien este tema tiene un enorme interés, no está exento de discusión, de modo que nos centraremos en lo relativo al individuo sepultado que necesariamente responde a intereses de terceros que son los que utilizaron estos eventos sociales para ratificar su posición social².

Es evidente que esta atención a la construcción de la “persona social” mediante una serie de indicadores es especialmente relevante para este tipo de “conjuntos cerrados” construidos que forman los ajuares depositados en la tumba, pues su lectura se consigue después de una comprensión de las combinaciones de objetos, los tipos, sus cronologías y el aspecto intangible que puede recuperarse a partir de su posición dentro de la tumba, que puede denotar prácticas concretas según la forma como fueron depositados o manipulados ritualmente³.

1 Síntesis actualizada en Rodríguez-Corral / Ferrer 2018, 93-94.

2 Bietti-Sestieri 1986.

3 Pellegrino / Massanova / Russo 2023; Weidig 2023.

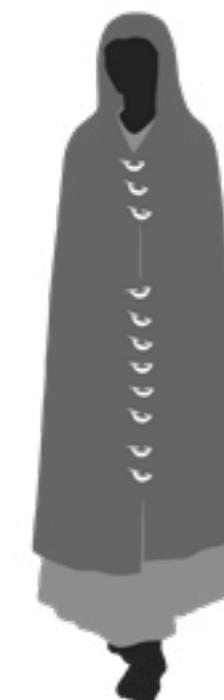


Fig. 3. Reconstrucción de mujer con múltiples capas de tejido tomada de una inhumación. Soprende una alineación de fíbulas para el cierre del manto exterior que denota que se trata de un conjunto pensado para la ceremonia fúnebre y no a un vestido. Dibujo J. Quesada Adsuar.

Pongamos por caso la presencia de elementos procedentes de un área concreta, alejada del contexto que se analiza, o la presencia de un elemento más antiguo que el resto del conjunto, pues son indicadores que trascienden al mero debate crono-tipológico y obligan a considerar cuestiones acerca del

vestuario, la ornamentación personal y el simbolismo que estos elementos transmiten. Todos ellos, combinados, convierten la asociación e identificación de objetos en un necesario ejercicio de observación de la permeabilidad entre comunidades y de la forma como adoptaban esos productos⁴, a menudo tal como estaba previsto en origen, pero en otras situaciones recontextualizándolos⁵. Esta circulación, cuando trata de casos puntuales, debe entenderse como una dinámica social más compleja que la estrictamente comercial⁶.

A través de las fíbulas, normalmente las de los ajueres femeninos, han servido para observar desplazamientos femeninos, quizás relacionados con matrimonios interculturales. El caso de la necrópolis de Pithecoussai, ha sido especialmente estudiado en este sentido al concentrar las sepulturas femeninas la casi totalidad de fíbulas⁷. Pero las fíbulas, y como ellas la mayoría de los elementos exhibidos, implican otros matices más allá de la circulación de ellas mismas o el desplazamiento de sus portadoras pues concentran la asimilación de novedades, influencias decorativas o tecnológicas, la asociación a tejidos preciosos hoy perdidos.

El estudio de la vestimenta tiene para la protohistoria europea una importante tradición⁸. Si bien es una dinámica que parte del registro centroeuropeo, rápidamente se expandió en ámbito itálico protohistórico. En ambos territorios se gozaba de un registro arqueológico especialmente rico en cuanto a número de evidencias, calidad de la documentación y un privilegiado predominio de la inhumación respecto a la incineración que permitía la posición original de los elementos en estudio⁹ con una identificación sexual fiable¹⁰. Esto ha permitido extrapolar atribuciones y asociaciones válidas a contextos de incineración. Evidentemente, el interés de esta investigación no está solo en la reconstrucción estética de los vestidos que usaron las distintas culturas en distintos momentos, sino en comprender el lenguaje que entraña el vestido para comunicar socialmente la condición, estatus y mucho más de cada una de sus portadoras (también portadores)¹¹.

Sea como fuere, otro factor diferencial es el enfoque que se aplica a esta documentación arqueológica, los ornamentos o las trazas de esos vestidos. Según se busquen marcadores económicos, sexuales, de rol

o rango social, para entender la manera de utilizarlos o llevarlos, o incluso las técnicas para producirlos, la investigación se aproximará de manera distinta a cada portadora dejando, inevitablemente, muchos matices de su identidad sin explotar. Entre todos ellos, quizás por la aparente simplicidad, el análisis más sencillo es el de distinguir entre local y foráneo, basado en la presencia de elementos culturalmente ajenos como indicios para la distinción, pero también por la caracterización de patrones comunes en un sitio o territorio contrapuestos a las anomalías, susceptibles de corresponder a intrusiones. Son muchos los trabajos que han trabajado desde esta perspectiva de reconocer a través de los vestidos y sus ornamentos a *Fremde Frauen* (mujeres extranjeras)¹². Pero para ello, para adentrarse en este filón de estudio, un requisito es el conocimiento detallado de los elementos de ornamentación locales y foráneos, la caracterización de sus asociaciones y de sus posiciones sobre el cuerpo

Pero lo fundamental es darnos cuenta como hay distintas variables o categorías de las personas que interseccionan entre sí (el sexo, la edad, el estadio de vida, el rol social, el estatus o la agencia, entendida como “una cualidad socialmente significativa de la acción”)¹³ de modo que si nos concentramos en un solo aspecto caeríamos en una lectura parcial e incompleta, aunque manejable¹⁴, y que tenemos que ambicionar a la lectura completa, a usar todo el potencial informativo de esas

evidencias arqueológicas para entender a la portadora o, al menos, acercarnos a su poliédrica “persona social”.

4 Nizzo 2007, 330.

5 Vives-Ferrándiz 2008, 129-130; Vives-Ferrándiz 2010.

6 Adam 1992.

7 Guzzo 1982, 53-61; Domínguez-Monedero 1991, 56; Coldstream 1993, 91; Trachsel 2004, 206-210.

8 V. por ejemplo Milcent 2004; von Eles 2007; Iaia 2007a; Iaia 2007b; Brøns 2012; Verger / Pernet 2013; Bèlard 2017; De Cristofaro / Piergrossi 2017; Tori 2019; Naso 2020; Graells i Fabregat / Llorio / Camacho 2022; Ruiz Zapatero 2022; Bardelli 2022; Bardelli 2024.

9 Destaca el registro de las necrópolis picenas, enotrias o campanas con ejemplos en Guardia Perticara (Bianco 2011; Bianco / Preite 2014), la Incoronata (Pacciarelli 2007), Pontecagnano (Gastaldi 2007) o Numana (Bergonzi 2007; Bardelli / Vollmer 2020; Bardelli 2024).

10 v. Naso 2020, 14-16.

11 Sobre el concepto de lenguaje, v. el capítulo sobre la *Anatomía de los ornamentos*.

12 Jockenhövel 1991; Metzner-Nebelsick 2019.

13 Dobres / Robb 2000, 7-8

14 Arnold 2021.

2.2. Anatomía de los ornamentos

[Raimon Graells i Fabregat]

A menudo el especialista mira el registro arqueológico como fuente de información técnica, es decir útil para responder a cuestiones tales como la datación, la técnica o la procedencia del mismo objeto, pero esta es una visión parcial del potencial informativo contextual. Sabemos que los objetos están pensados para satisfacer un propósito principal y otros secundarios que se consiguen cuando son utilizados en el lugar y de la manera prevista, pero no siempre es esto sencillo de ver para un objeto arqueológico. Especialmente complicado es pensar que un objeto de una forma determinada pueda servir a un propósito distinto al que le determina su forma, pero eso ocurre cuando cambia el material con el que se realiza o cuando se exageran sus dimensiones convirtiéndolo en inservible desde el punto de vista funcional pero completamente válido para otro propósito como puede ser el de representación o simbólico. Pensemos en el objeto como un enunciado, pues tanto uno como el otro sólo tienen sentido si, al mismo

tiempo, exponen algo que es, actúan sobre el espectador, y expresan el criterio del que habla o lo exhibe¹.

Entender esta multiplicidad de usos prácticos y sociales de los objetos requiere del contexto o, alternativamente, de la comprensión del sistema del que forma parte. Si en este proyecto hemos prestado una especial atención a la apariencia de las personas del pasado es quizás por ser esa la mejor manera para reconocerlas y poder entender como cada una de ellas se presentaba de manera individual, pero adaptándose a unos patrones aceptados y compartidos en cada ámbito cultural, igual como ha ocurrido a lo largo de la historia.

Pero a menudo el arqueólogo trata con piezas sueltas y no con conjuntos cerrados, de modo que habrá quien dude de la posibilidad de acercarnos al aspecto a través de *disiecta membra*. Quizás sea ilustrativa la reflexión de G. Perec acerca del *puzzle* que entiende que “[...] no es un suma de elementos que

haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, no es ni más inmediato ni más antiguo, no son los elementos los que determinan el conjunto sino el conjunto el que determina los elementos: el conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen: esto significa que podemos estar mirando una pieza de un *puzzle* tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y su color, sin haber progresado lo más mínimo: sólo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras y, en este sentido, hay algo común entre el arte del *puzzle* y el arte del *go*: sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán sentido: considerada aisladamente, una pieza de *puzzle* no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, o en medio segundo prodigiosamente inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: la intensa dificultad que precedió aquel acercamiento, y que la palabra *puzzle* -enigma- expresa tan bien en inglés, no sólo no tiene ya razón de ser, sino que parece no haberla tenido nunca, hasta tal punto se ha hecho evidencia: las dos piezas milagrosamente reunidas ya sólo son una, a su vez fuente de error, de duda, de desazón y de espera”².

Con esta premisa y recordando que la cultura material es la base sobre la que el arqueólogo basa su discurso y reconstrucción del pasado, es clave repensar los objetos como parte de un sistema, de un conjunto y de unas lógicas tecno-funcionales para así observar, matizar o

descubrir dinámicas históricas y sociales. Como arqueólogos dependemos de los ornamentos para reconstruir gran parte del atuendo, del vestido y del aspecto de sus portadores y portadoras, tanto desde una perspectiva local como transcultural. Y ello implica dos cosas indisolublemente complementarias como son: conocer cada una de las categorías materiales, a través de un método que parte de la configuración de un catálogo exhaustivo de los objetos en estudio, de una contextualización histórica, espacial y cultural, y de una preocupación por los procesos tecnológicos; y caracterizar la elección del lugar donde se dispone cada tipo de ornamento (el torso, la cintura, la cabeza, los brazos, tobillos, falda o en las manos) (**Fig. 1**). Para conseguir esta caracterización es necesario establecer patrones y repeticiones.

Sorprendentemente, con este método, los prejuicios se disipan y las sorpresas iniciales se normalizan dando una lógica a cada tipo con cada lugar de la anatomía. Una especie de desciframiento de un lenguaje perdido en el que la comunicación para quienes lo comprenden es clara y unívoca. Pensemos que los objetos tienen una posición anatómica culturalmente definida, en la que su correcta disposición es coherente pero una equivocación puede representar una infracción o incumplimiento de las convenciones sociales o religiosas de ese grupo. No buscaré ejemplos que seguro ya se le ha ocurrido a usted durante la lectura. Lo importante es que este código formado por el binomio tipo-posición anatómica dirige la atención de quien observa, y enfatiza aspectos socialmente relevantes como el movimiento de quien los lleva, acentuando y exagerando efectos lumínicos y sonoros provocados por su

¹ Tomado de la reflexión de B. Snell sobre la estructura del lenguaje (1971, 16).

² G. Perec, Preámbulo, en *La Vida instrucciones de uso* (Paris 1978) Trad. Anagrama, Barcelona 1992, p. 13.



Fig. 1. Esquema de posición de los distintos tipos de ornamentos (de vestimenta y personales). Dibujo J. Quesada Adsuar y R. Graells i Fabregat.

percusión para crear unos efectos sensoriales clave en el receptor, en el espectador.

A tal efecto, destaca la síntesis propuesta por L. Tori³ acerca de la complejidad de intenciones que implica el vestido y que hemos adoptado por su claridad. Así, gracias a un diagrama sencillo entendemos el potencial informativo del vestido y sus ornamentos acerca del sexo o género, la edad, el estrato social, las relaciones familiares, la ocasión o circunstancia en el que

se utiliza, la decisión o gusto individual de su portador/a, la capacidad de marcar identidades étnicas⁴ o culturales o, cuanto menos, el origen de la portadora (**Fig. 2**). Posiblemente estos ornamentos que aquí tratamos contengan algo de aquellos a los que se refería Luciano de Samósata cuando señalaba que el “.. alma, que es lo más importante para ti, te adornaré con muchos ornamentos hermosos: sabiduría, justicia, piedad, humildad, sensatez,

³ Tori 2019, 11.

⁴ La complejidad del problema ha sido repetidamente señalada (Tori 2019, 11; Naso 2020, 16 n. 11).



Fig. 2. Esquema del potencial informativo de los ornamentos (de vestimenta y personales) adaptado de L. Tori. Dibujo J. Quesada Adsuar y R. Graells i Fabregat.

comprensión, firmeza, amor a la belleza y un esfuerzo por las cosas más nobles...”.

Pero no deberíamos olvidar que esta información de los datos funerarios es parcial, posiblemente condicionada por las tradiciones funerarias de cada comunidad que podrían

exagerar o contener el tipo y complejidad de esos vestidos y sus ornamentos. De manera que, como acertadamente propuso A. Naso, no sabemos con exactitud en qué ocasiones se llevaba⁵, de modo que debe cotejarse con otros datos, que necesariamente para la época que tratamos, deben ser iconográficos.

⁵ Naso 2020, 13.

2.3. Actitudes y acumulaciones performativas: baile y música como formas de expresión e identidad

Observando las inhumaciones de mujeres de las distintas culturas itálicas de la Edad del Hierro, llama la atención la cantidad de elementos ornamentales agrupados y dispuestos sobre la cintura o sobre las faldas. Son colgantes, cadenas y elementos que tienen un único punto de sujeción que permite su balanceo e impacto de unos con otros. Lo mismo ocurre con las acumulaciones de brazaletes y armillas sobre los brazos, o de las tobilleras en las piernas. Una acumulación espectacular destinada tanto a la exhibición de riqueza como a la construcción de un paisaje sonoro, un sonido reconocible según la forma de caminar o de moverse¹.

¹ Sobre el tema, Gouy 2023, 174-177; Grömer et al. 2024.

[Raimon Graells i Fabregat]

Hoy nos resulta extraño pensar en un paisaje sonoro que nos reconforte, que tranquilice y haga reconocible la presencia de individuos o el carácter e intenciones que manifiesta. Pensemos en un caminar con pisadas contundentes llenas de furia, o el corretear alegre y ligero o, incluso, el paso sosegado de una persona serena o anciana. Cada uno de ellos tiene un sonido distinto, que podemos realizar cada uno de nosotros según nuestro estado de ánimo u ocasión. Pensemos ahora en acontecimientos distintos, ceremoniales, festivos, funerarios, de baile o de reunión, cada uno de ellos requiere de una atención sonora distinta.

Las asociaciones de los ornamentos y su posición durante la Edad del Hierro de las culturas itálicas (y otras muchas) evidencia esta intención². Esta sonoridad de los ornamentos es claramente voluntaria, y encuentra en las producciones de múltiples culturas itálicas un abanico de ejemplos formidable. Algunos de estos objetos, para que produzcan ruido, pueden contener en su interior alguna pieza móvil que resuene o conseguir este efecto mediante la percusión del colgante con otros elementos a los que se asocie. Objetos como *tintinabula* colgantes (como en la necrópolis Arsenale Militare, tumba “degli Ori”³), sonajeros (como los estudiados en la necrópolis de Spoleto⁴, en Verucchio⁵ o en Veio⁶) o distintos tipos de elementos colgantes que, balanceándose según unos movimientos característicos de cada mujer (condicionados por la biomecánica y estado de salud: altura, longitud de piernas, estado de las articulaciones, etc.) o movimientos precisos según la ocasión (baile, procesión, paseo, teatralización, etc.) de la portadora la acompañarían con una sonoridad reconocible, rítmica y sutil, para connotarla y hacerla reconocible. Así podemos imaginar como sonarían esos objetos al moverse la portadora: rápidos o lentos, fuertes o ligeros en función de si camina, corre o danza. Esta combinación entre sonoridad y movimiento, cuando se prepara, cuando se regula, conforma

² Koloutourou 2007, 80; Graells i Fabregat 2022a, 248-250; Gouy 2023, 177-180; Grömer / Pomberg 2023.

³ Morigi Govi 1971.

⁴ Manca / Weidig 2014, 88-92 fig. 101-102 y fig. a p. 86.

⁵ Morandini 2011, 157 fig. 3.

⁶ Morandini 2011, 157 fig. 6.

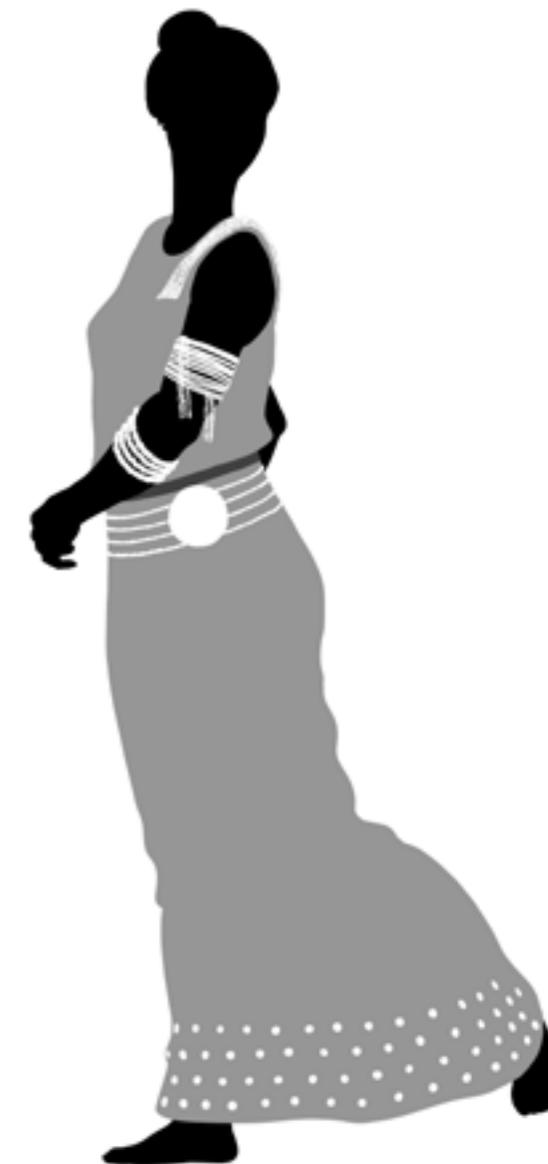


Fig. 1. Figura femenina en danza. Dibujo J. Quesada Adsuar.



Fig. 2. Espejo etrusco de Bomarzo. ES V 98.

una *performance*⁷ que confería, a quien la realizaba, un aura particular y provocaba en los demás un estímulo sensorial (Fig. 1).

Este hecho ha sido estudiado en detalle bajo conceptos derivados del mundo del teatro griego, usando los conceptos de ritmo (ῥυθμός) y armonía (Ἄρμονία). Utilizamos los dos términos griegos para referirnos a conceptos bien precisos que afectan a aspectos complejos. El concepto del ῥυθμός identifica una dinámica natural que fluye (de

hecho el término deriva del verbo griego ῥέω, rhéō – fluir)⁸ que para los griegos tenía una clara implicación ética y emocional basada en la “organización” ordenada (τάξις, táxis) o la “forma” (σχῆμα, schēma) que se da a diversos tipos de movimientos dinámicos entendidos como una combinación significativa y reconocible (systema/síntesis) de subidas y bajadas, movimiento y descanso, tensión y liberación⁹. Esto diferencia el ritmo de la armonía (Ἄρμονία), como también aparece indicado en las fuentes antiguas donde Platón (Leg. 2.664e–665a, 2.672e–673a) asigna a este término la modulación de la voz. Si bien los detalles y matices son muchos e implicarían un trabajo específico, basta señalar que su combinación incide en la organización y no en la aleatoriedad de los movimientos y sonidos, en la voluntariedad y en el interés en construir un paisaje sonoro lo cual enfatiza, más si cabe, que los grandes conjuntos de ornamentos y vestimentas que encontramos en las inhumaciones no serían de uso común sino restringido a momentos particulares o ceremonias, como también ha sido observado desde estudios antropológicos y de las fuentes escritas antiguas¹⁰.

A tal propósito, dos serían los efectos sinestésicos que provocaba el movimiento y su musicalidad: por un lado, un estímulo erótico, sensual, propuesto como especialmente sensible en algunos hombres¹¹; pero



Fig. 3. Fresco de la tumba dei Giocolieri de la necrópolis etrusca Monterozzi en Tarquinia. © Public Domain.

posiblemente el ritmo de esa percusión de los ornamentos de la vestimenta sería “programática” en ciertos rituales y ceremonias religiosas, de manera que el propósito no siempre sería erótico sino para enfatizar aspectos místicos (Fig. 2)¹². A tal efecto, el principal marcador es el del tipo de baile, si individual o colectivo, que puede implicar unas intenciones distintas. Desde aquellos bailes libres, espontáneos y llevados por el éxtasis religioso, alcohólico o de otras sustancias a aquellos con coreografías precisas, detentores de tradiciones y mensajes codificados bien reconocibles por los espectadores. El valor del baile, omnipresente en las culturas antiguas,

disfrutaba de una síntesis recurrente en cuanto al ámbito griego y romano, siendo el del ámbito etrusco el mejor estudiado de entre las muchas culturas itálicas prerromanas¹³.

Esta búsqueda de la construcción de un paisaje sonoro incide en la topografía de los ornamentos para que su percusión, su balanceo e impactos entre ellos, creen este sonido reconocible. Pero el estímulo sonoro y del movimiento se mezcla con la atracción de otros sentidos, como la vista, hacia la posición de cada uno de esos ornamentos, como si de un juego se tratara para relacionar cada impacto con cada ornamento. Una forma de

7 Lonsdale 1993, 169-205.

8 Lynch 2020; Lynch 2022, *passim*.

9 Lynch 2020, *passim*.

10 Ya indicado en Pacciarelli 2007.

11 Dodds 1951, 272.

12 sobre el tema v. Dodds 1951; Lonsdale 1993; Papaioannou / Lykesas 2012.

13 Síntesis en Johnstone 1956; Jannot 1984; Gouy 2021.

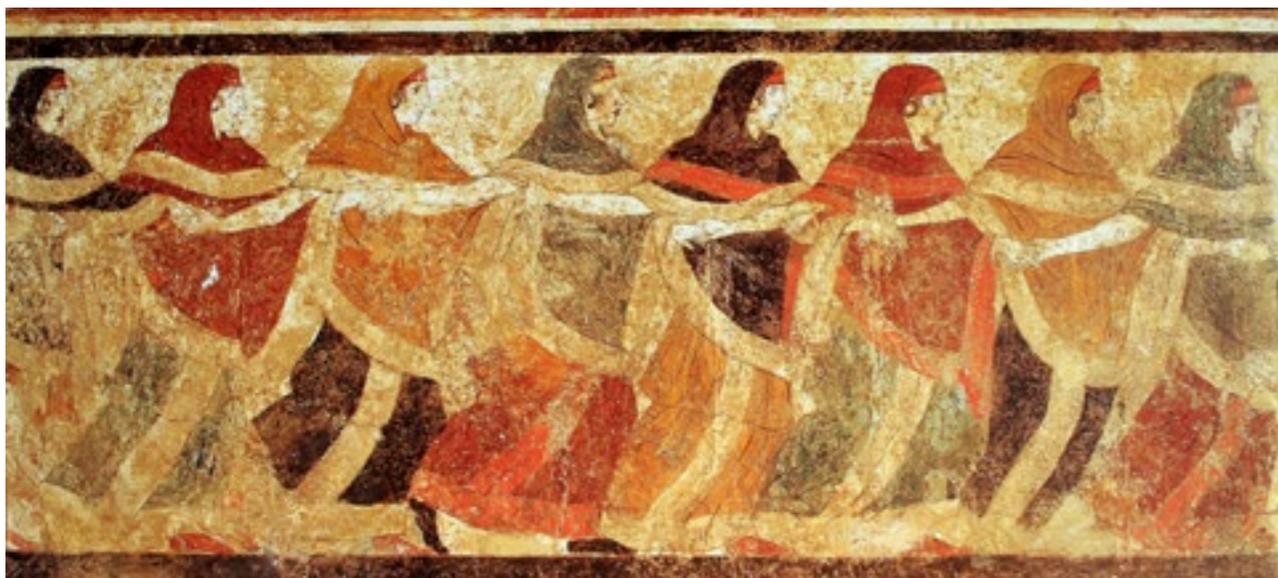


Fig. 4. Lastra pintada con escena de baile grupal, de la *Tomba delle danzatrici* de Ruvo di Puglia. © Public Domain.

guiar de forma sensual la mirada del curioso hacia distintas partes del cuerpo. En este contexto, el vientre y la parte frontal de la cintura concentran gran cantidad de elementos, de ellos cuelgan cadenas y colgantes o dirigen la atención hacia las faldas, donde se sitúan apliques y colgantes de distinto tipo, técnica y forma, desde los fundidos y macizos en formas zoomorfas o de vástagos terminados en apéndices esferoidales o piezas elaboradas en forma de jaula y cascabel hasta aquellos realizados en lámina o en alambre enrollado, que amplían enormemente en repertorio (*v. infra* Inv. Nr. **53-80**).

Esta realidad nos obliga a considerar el valor del baile y la música que ya no escuchamos como altamente significantes para las sociedades antiguas que aquí consideramos. Si, por un lado, tenemos las representaciones

en forma de exvoto de la bailarina etrusca (N. Inv. **2**) o la escena de la ménade danzante entre sátiros de la hidria etrusca (N. Inv. **4**), otros usos de la iconografía del baile y la musicalidad requieren de una aproximación histórico-arqueológica más compleja. Pongamos un ejemplo singular como es la famosísima *Tomba delle Danzatrici* de Ruvo di Puglia (**Fig. 3**). Esta tumba, expoliada a inicios del s. XIX, llamó la atención por la decoración pintada de las lastras, que representaban con vivos colores dos grupos de mujeres entrelazando los brazos y bailando de forma acompasada siguiendo la música de un flautista y guiadas por un hombre. Un tema de difícil interpretación si se va más allá de la descripción del baile¹⁴. El interés está, en cambio, en entender la elección de esta iconografía para un contexto funerario,

pues es un caso único. De manera que vale la pena considerar el problema acerca del supuesto ajuar que contuvo pues, como ya he anticipado, no conservamos su ajuar pero sí las informaciones de distintas fuentes que permiten acercarnos al que contuvo originalmente. Si seguimos las descripciones del momento del descubrimiento, hay quien indica que la tumba fue recuperada completamente saqueada¹⁵ mientras que otros propusieron que fue hallada con el ajuar *in situ* y el difunto completamente armado en el centro de la tumba¹⁶. A ello dedicó un breve comentario G. Gadaleta¹⁷ quien no se pronunció acerca de este dato y se concentró en la recopilación de noticias del descubrimiento y la documentación de archivo, tomando como referencia la conocida acuarela de Molfetta como principal argumento para aquellos que querían justificar el hallazgo de la tumba inviolada que contenía una panoplia de bronce completa. Pero el estudio de las pinturas ha permitido fecharlas a finales del s. V a. C. que contrasta con las armas pintadas en la acuarela de Molfetta¹⁸. Ello lleva a descartar que la tumba contuviera a un cuerpo masculino armado, pues las grandes panoplias peucetas aparecen a partir de mediados del s. IV a. C. El interés de la tumba, en cualquier caso, sigue siendo notable y el valor del baile, más precisamente el *geranos*, para acompañar al o la difunta en el *Más Allá* tiene una importancia que se nos escapa, comparable solamente con escenas como la del *Tuffatore* de Poseidonia.

15 Panofka 1834, 228; Jatta 1844, 65; Maiuri 1953, 17; Johnstone 1956, 51.

16 Bertocchi 1962-1963, 23; Bertocchi 1964, 43; *contra* Todisco 1999, 437.

17 Gadaleta 2002, 59-60.

18 Datación en Bottini 2018; Gadaleta / Melillo 2024.

14 Bottini 2018; Gadaleta / Melillo 2024.

2.4. *Poikilia*, sinestesia y atracción a través de los ornamentos

[Raimon Graells
i Fabregat]

Posición, color y sonido estimulan la vista y el oído para confundir, excitar y seducir con el propósito de convertir al portador o portadora en un ser que destaque, que sobresalga. Los ornamentos dejan de ser elementos de la decoración para convertirse en agentes catalizadores de efectos sensoriales que captan la atención. Pero para que esto ocurra, para que surjan efecto estos estímulos, tenemos que entender que cada uno de estos elementos ornamentales son el resultado de un diseño preciso que ha tenido en cuenta la forma, el material y la posición que ocuparía sobre el cuerpo, respetando las normas culturales establecidas y adaptándose a la capacidad económica que podía permitirse cada individuo según su estatus o el de su grupo familiar.

Colgantes, cadenas, fíbulas o cinturones se combinan con apliques y brazaletes o tobilleras que se enrollan por las extremidades, pero estos elementos no se asocian de manera casual en todos los territorios ni en todas las épocas. Algunos elementos tienen sentido en ámbitos culturales determinados y otros, en cambio, no se documentan. Lo mismo que su morfología, decoración o dimensiones debe ser contextualizado para que puedan ser entendidos y expresen el mensaje social que construye la identidad de cada individuo y que tenemos que descifrar para cada ámbito cultural y, muy frecuentemente, para cada caso.

Es una mezcla entre la tradición, búsqueda de la singularidad y de algo intangible como es la emoción. Las dos primeras pueden medirse

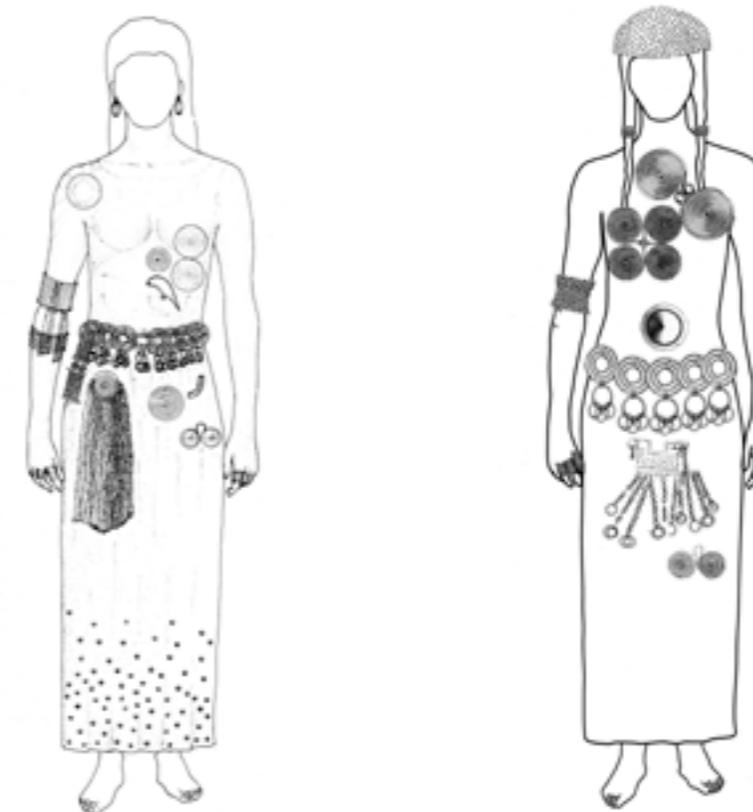


Fig. 1. Reconstrucciones de parures femeninas de la Edad del Hierro de la Italia meridional: a) tumba 28 de Valle Sorigliano (Tursi / MT), Pacciarelli 2007, fig. 2; b) tumba 235 de Inoronata – San Teodoro, loc. La Cappella, Iaia 2007b, fig. 6.

mientras que la tercera, la parte emocional, es indescifrable y nos obliga a contemplar una variación en los comportamientos incontrolable por basarse en las experiencias personales. En las páginas que siguen, centrémonos en esta última, para ver su complejidad. ¿Se ha preguntado alguna vez por qué el vino sabe mejor al consumirlo en copa de cristal? ¿O por qué una ropa limpia y planchada se siente mejor y más cómoda? Las respuestas están en una relación indisoluble entre el objeto que nos atrae y como percibimos su efectividad pues establecemos relaciones emocionales con ellos basadas en la estética, la nostalgia

o la imitación. Una dinámica que ha sido desarrollada en los estudios sobre el Diseño emocional según los que cuando se da la combinación entre lo que entendemos como estético, agradable y acorde con nuestras ideas, nuestro ser o nuestra sociedad, experimentamos positivamente el uso de dicho objeto.

Aunque en muchas ocasiones hemos perdido la posición original que ocuparon podemos proponer hipótesis reconstructivas a través de aspectos de carácter tecno-tipológico o estilístico, es decir, podemos recuperar



Fig. 2. Fotografía de la tumba della Dama de Cupra Marittima, excavaciones Dell'Oso 1911-1912. De Percossi / Frapiccini 2004.

mucha información a través del estudio de sus características formales, de sus paralelos bien contextualizados y de sus sistemas de articulación. Es decir, la identificación de patrones y de asociaciones permite comprender posiciones privilegiadas para determinados

ornamentos y exageraciones o manipulaciones de ornamentos determinados para enfatizar o disimularlos, tanto a ellos como sus efectos.

En verdad, esto ocurre por la insalvable manera como se repiten los planteamientos humanos en contextos culturales bien delimitados, tal y como ha expuesto F. Irazábal¹ al decir que “Occidente sostiene una relación ambigua con lo único, lo singular, lo original y lo instantáneo [...] como gesto de autoafirmación. ¿Será que lo único y lo singular son pura construcción ideológica, la ilusión de lo nuevo allí donde sólo hay repetición?”. Un curioso círculo vicioso que actualiza a través de lo reiterativo, de repetir la misma estructura creando una ficción de que todo es “irrepetible” aunque lo único que varía es la forma y no el fondo.

Todo ello, adaptado a unos movimientos que provocan percusión entre ornamentos, reflejos cambiantes de la luz sobre el metal o contrastes cromáticos entre los distintos metales y los tejidos que los sostienen provoca una sonoridad y una *Poikilia* (coloración variada, sustantivo comúnmente utilizado para describir características de fenómenos tanto visuales como auditivos) que tenía un poder seductor que aprovecha la experiencia multisensorial para generar placer². ¿cómo se relaciona el color y el sonido para que, metafóricamente, se describan los “colores” de los sonidos?

La investigación actual presta atención hacia lo efímero, el sonido, el color o las emociones que se despiertan a través del uso performativo

de los objetos. Y en esta dinámica los ornamentos están siendo objeto de estudio desde múltiples perspectivas en lo que se conoce como arqueología de los sentidos. Este comportamiento se observa tanto en Italia (**Fig. 1a-b**)³ como en ámbito Mediterráneo o incluso continental⁴, donde encontramos conjuntos de ornamentos femeninos fastuosos entre los que destacan piezas de las que cuelgan largas cadenas sobre las cinturas y piernas. Otros individuos femeninos, en cambio, fueron sepultadas con una serie de pequeños colgantes sobre la cintura⁵ o sobre la parte frontal de la falda (**Fig. 2**)⁶. Algunos de estos elementos corresponden claramente a piezas basculantes, unidas al tejido solamente por la anilla superior, mientras que otros elementos (normalmente de forma discoidal o anular) estaban pensados para fijarse completamente a los tejidos, sobre la parte baja del vientre de individuos femeninos, como los grandes anillos anulares con nódulos⁷ o los anillos laminares del ámbito lacial (**Fig. 3a-b**)⁸.

Ambos, paradójicamente, forman parte de una misma estrategia interesada en fijar la atención sobre esa parte del cuerpo o, por extensión,

en su portadora, siguiendo una estrategia según la que mezclan su condición de estímulo visual que jugaba con una las dimensiones de las piezas, el contraste cromático, los efectos lumínicos, las decoraciones o la compleja arquitectura de sus composiciones. Pero también, como se ha mencionado, podían actuar como estímulos acústicos, pensados para hacer ruido o para marcar el ritmo con el balanceo de cada uno de ellos provocado por el paso o movimiento de la portadora gracias a la percusión de los colgantes entre sí o con la base metálica.

La duda está en cómo interpretar estos casos vista la enorme diversidad de tradiciones locales o culturales. Para ello se han establecido lecturas comparatistas entre patrones recurrentes de asociaciones entre tipos concretos y determinadas posiciones, como la preocupación generalizada para resaltar la parte frontal de la cintura femenina, enmarcando desde la parte baja del vientre hasta el pubis. Una atención destinada a resaltar, según datos tomados de las fuentes antiguas⁹ y de la antropología social, su directa relación con los dos acontecimientos

3 Síntesis en Naso 2020; Ejemplos en Tumba 28 de Valle Sorigliano (Tursi / MT) (Pacciarelli 2007, fig. 2); Incoronata – San Teodoro, loc. La Cappella T. 235 (Iaia 2007b, fig. 6);

4 V. Por ejemplo las reconstrucciones de conjuntos femeninos del Depósito de Casse-Rousse à Villar d'Arène (Hautes-Alpes); Depósito de Jas-de-Bernard », Moriez (Alpes-de-Haute-Provence); Depósito de Lazer (Hautes-Alpes); Depósito de Le Pigier à Guillestre (Hautes-Alpes); Depósito de La Loubière à Saint-Bonnet-en-Champsaur (Hautes-Alpes); Depósito de Bernard à Moriez (Alpes-de-Haute-Provence); Depósito de Saint-André-les-Alpes (Alpes-de-Haute-Provence) (*Cat. Trésors Alpains* 2019); depósito de la Motte (Verger *et al.* 2010, fig. 61).

5 En el Lacio del cambio entre el s. VIII-VII a. C. se insertan anillas en el cinto mientras que en el área enotria se combinan elementos de ruedecilla con elementos compuestos colgantes con múltiples cadenas (Pacciarelli 2007).

6 V. ejemplos en Tumba della Dama de Cupra Marittima (Percossi / Frapiccini 2004); Chiaromonte, Guardia Perticara o Alianello (Iaia 2007a; Pacciarelli 2007; Bianco 2011; *Chiaromonte* 2020).

7 *v. infra* Catálogo.

8 De Angelis 2023, 40-41.

9 A. Naso (2020, 18) ha recopilado una serie de valiosas referencias a la relación entre partos y matrimonios con la

1 Irazábal 2015.

2 Grand Clément 2015.

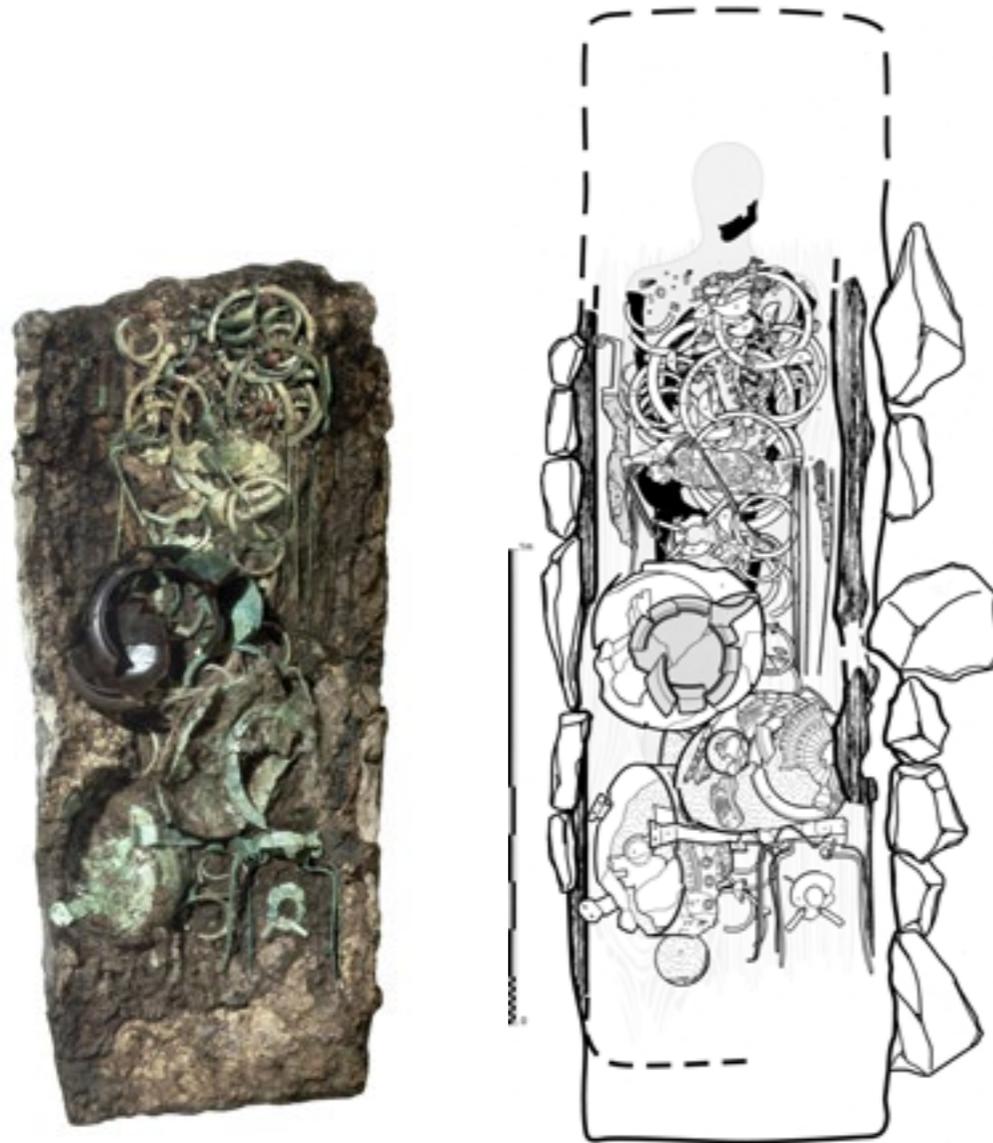


Fig. 3. Tumba 359 de la necrópolis de Castel di Decima. De Capanna / Verger 2023.

más importantes de la vida de una mujer: el matrimonio¹⁰ y la maternidad, en tanto que generador de vida¹¹. Este énfasis en

la maternidad juega inevitablemente con la edad de la portadora que podía ser indicado mediante otros aspectos que hoy no son

ofrenda de cinturones en templos dedicados a Afrodita o Artémis que evidencian esta singularidad.

¹⁰ Bartoloni (2006, 13-22) distinguía las pequeñas anillas planas dispuestas sobre el pecho de las excepcionales anillas planas situadas sobre el vientre de algunas mujeres de alto rango del Lacio. v. También Bartoloni 2007.

¹¹ Naso 2020, 18.

sencillos de determinar cómo las dimensiones de los ornamentos (p. ej. con los grandes broches de cinturón a *losanga* itálicos), con sus decoraciones (p. ej. motivos incisos, calados, embutidos, etc.) o por crear un nuevo estímulo, acústico, mediante la adjunción de elementos colgantes que pudieran crear percusión.

Sea como fuere, la emoción que transmitían, que buscaban transmitir o que, sin quererlo, eran percibidas, es la parte más importante de estos ornamentos que caracterizaban a las distintas mujeres y que las hacían reconocibles, admiradas o distinguidas como parte de un mismo grupo, como objetos de deseo o como seres inalcanzables.

**MU
JE
RES**

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional



3. Lecturas desde la cultura material

3.1. Ostentación y lujo en ajuares femeninos eminentes de Enotria y área nord-lucana

[Angelo Bottini]

Entre principios de la Edad del Hierro y el siglo III a. C., los pueblos asentados en el sur de la península Itálica muestran una práctica relacionada con las ceremonias funerarias basada en la ostentación de bienes seguida de su destrucción en rituales de los que no tenemos referencias sobre su complejidad. Se trata de un dispendio costoso pero fundamental para confirmar un estatus de prestigio y reforzar el papel de la “familia” tras la pérdida de un miembro. Un comportamiento que se diferencia de lo que ocurría en ámbito helénico, donde la riqueza se atesoraba en santuarios o se ponía en valor en monumentos u otras estrategias.

Los miles de tumbas descubiertas muestran ciertas pautas comunes en la composición de su ajuar funerario, como la presencia de vajilla cerámica y la indicación del género, que

se confía sobre todo a los objetos metálicos, naturalmente en estrecha correlación con la condición social desde el punto de vista de la calidad y la cantidad de los objetos sacrificados.

Por lo que respecta a los hombres, el estatus viril casi siempre viene indicado por la presencia de armas ofensivas de hierro, a las que, a partir del s. VII a. C., se añade como signo de distinción la adquisición de elementos de armadura de bronce, especialmente cascos y grebas, típicos de los ciudadanos armados -los hoplitas- de los nacientes ejércitos griegos.

En el ámbito femenino, se trata de joyas y de una gran variedad de elementos aplicados a la indumentaria y al peinado que, desde una óptica griega, se engloban bajo el epígrafe de *daidala*, objetos que suscitan asombro o maravilla, dignos de haber sido producidos



Fig. 1. Guardia Perticara, cofia metálica de la tumba 69. Bianco 2011.



Fig. 2. Chiaromonte, collar-gargantilla de plata de la tumba 157. *Trésors* 1998.

por el mismísimo Hefesto: *Estuve con ellas nueve años forjando muchas joyas, broches, brazaletes torsionados, pendientes, collares...* (Ilíada XVIII, 400-401).

Predominan el bronce y el hierro, pero por supuesto no faltan los metales preciosos. Algunas tumbas de siglo VIII a. C. situadas en las estribaciones de la costa jónica¹ han proporcionado, por ejemplo, una *falera* circular

de oro decorada en relieve, adaptación de un tipo habitualmente fabricado en bronce, aplicada sobre un soporte y tal vez colgada de un cinturón: probable fabricación local, realizada por artesanos capaces de trabajar la materia prima obtenida gracias a los extensos contactos mantenidos por los “jefes” de estas comunidades.

Más hacia el interior, las comunidades de los enotrios se distinguen por el acentuado cuidado que prestan a los ajueres más importantes; en las sepulturas de la Primera Edad del Hierro se encuentra con bastante frecuencia un tipo de tocado consistente en una especie de cofia metálica: varias placas circulares insertadas en una redcilla de pequeños tachones y, con mayor grado de complejidad, rodetes superpuestos de túbulos espirales a los que se añade una cobertura de apliques de la parte superior, completado lateralmente por una placa del mismo tipo, seguramente aplicada a un soporte orgánico capaz de sostenerla (Fig. 1)². En un caso (necrópolis de Aliano - Alianello, tumba 316) se observa la engorrosa presencia de un túbulo muy largo del mismo tipo, envuelto para formar un pesado conjunto que cubría el cabello.

Resulta difícil imaginar a estas damas de la más alta posición social vestidas así salvo en eventos y ceremonias (que inconscientemente dirigimos naturalmente al matrimonio), obligadas a permanecer inmóviles o casi

inmóviles, tal vez sentadas en “tronos” de madera como el famoso trono de Verucchio³.

En el periodo siguiente, se observa cómo el bronce se asocia con materiales de diversa naturaleza y origen, en particular con el ámbar, ampliamente elegido tanto para piezas complejas como para dar forma a lo que se conoce como collares de varias vueltas, aunque en algunos casos se trata más bien de elementos suspendidos de vestidos o cinturones que a menudo estaban embellecidos por la inclusión de otros pequeños objetos, como colgantes egipcios figurados en pasta vítrea. Destaca sobremanera el núcleo de sepulturas de Chiaromonte, un gran yacimiento situado en la ladera de una colina en el corazón de Basilicata⁴, donde, junto a tres tumbas masculinas equipadas con elementos de la panoplia hoplítica, se distribuye un gran número de sepulturas femeninas, flanqueadas, de forma bastante inusual, por una serie aún mayor de tumbas infantiles. Varias de ellas se distinguen por la presencia de elementos únicos que no pueden compararse con el vasto conjunto de bienes encontrados en las necrópolis de todo el interior indígena: Las tumbas 142 y 157, por collares en plata con gran colgante (Fig. 2)⁵; la tumba 154, por un collar gargantilla con cuentas de oro, un par de pendientes (o quizás más bien *fermatrecce*, espirales de alambre destinados a sujetar el cabello) de ámbar y plata, y también en el mismo metal, un par de colgantes muy elaborados, suspendidos



Fig. 3. Collares de ámbar y adornos de oro de la Tumba 102 de Braida di Serra di Vaglio. Potenza, Museo Arqueológico Nacional «Dinu Adamesteanu». Causey 2019, fig.3

de la mortaja de una fíbula de tipo frigio, probablemente del norte de Grecia o de la zona de los Balcanes⁶; la tumba 96, por el pequeño protomo de ámbar añadido como colgante constituye un verdadero *unicum* y, en conjunto, el artefacto figurativo de ámbar más antiguo conocido de todo el mundo indígena. El peinado del tipo *Etagenperücke* rematado por un alto *polos*, recuerda la plástica griega de mediados del siglo VII a. C. Es imposible establecer el lugar de fabricación, debido a la movilidad de los talladores, pero parece clara la

1 San Teodoro, tumbas 1 y 581; Santa Maria d'Anglona, tumbas 28 y 52 (Guzzo 2014, 140).

2 Por ejemplo, Guardia Perticara, tumbas 69 y 199 (Bianco 2011, 31-33).

3 von Eles 2002.

4 Chiaromonte 2020; Bottini / Costanzo / Preite 2018.

5 Guzzo 2014, 152.

6 Verger 2014, 15-41.

aportación de la artesanía etrusca vinculada a un encargo “principesco”.

Nada, a falta de pruebas antropométricas, permite excluir la posibilidad de que algunas de esas mujeres adornadas con joyas y otros objetos exóticos (siempre diferentes en tipo y origen) fueran ellas mismas extrañas a la comunidad en la que acabaron sus vidas. Habrían llegado allí adornadas con sus propias joyas, en el marco de amplias “estrategias matrimoniales” que reflejan una de las complejas fórmulas de relación entre élites. Sin embargo, es evidente que se dedicaban también a actividades típicamente femeninas, como el tejido, según el difundido modelo de guerreras y tejedoras: el ajuar de la tumba 309 de Aliano - Alianello, fechado después del 650 a. C., incluía, entre otras cosas, un raro conjunto de 28 placas de cerámica para confeccionar cinturones o bandas ornamentales muy elaboradas, en uso por comunidades muy diferentes y distantes, junto con un par de píxides con tapas de cerámica, sin decorar, una de ellas sobre ruedas (un *unicum* absoluto)⁷, que podemos imaginar que se utilizaban para guardar todo lo necesario: tejidos, hilos, pesas, husos...

Desde el punto de vista social, se observa así una subdivisión del trabajo doméstico que también se aprecia en otros lugares y que, evidentemente, es más o menos extenuante en función de la condición de las implicadas.

Una de las diferencias más importantes entre los enotrios y los vecinos “lucanos del norte” es precisamente una actitud distinta hacia las *parures* (los conjuntos de ornamentos y joyas), sacrificadas en honor de las difuntas sólo en circunstancias muy excepcionales. Lo demuestra la extraordinaria cantidad de objetos preciosos (además de un gran conjunto de cerámicas y vasos de bronce) con los que, en una mezcla sin precedentes de elementos indígenas y griegos, se aderezó el cuerpo de una niña de unos siete años enterrada durante la segunda mitad del siglo VI a. C. en un pequeño núcleo de sepulturas “emergentes” en la localidad de Braida, justo debajo del gran asentamiento elevado de Serra, en el municipio de Vaglio⁸.

Aunque la parte inferior de la tumba fue devastada por excavaciones “clandestinas”, basándonos en la parte superior podemos reconstruir la presencia de una o varias túnicas, sujetas por unas cuarenta fíbulas de plata, y tal vez un cinturón del que colgaban dos discos de marfil. Sobre el pecho había un conjunto de “collares” compuesto por unos trescientos colgantes figurados de ámbar, entre ellos una espléndida Esfinge (**Fig. 3**). La frente estaba rodeada por una diadema de oro repujado (¿importación greco-oriental o imitación colonial?) de la que colgaban ocho cadenas que terminaban en un pequeño globo que cubrían la frente y enmarcaban el rostro (**Fig. 4**)⁹. El cabello se recogía en trenzas a los



Fig. 4. Braida di Vaglio, diadema de oro con decoración repujada y elementos colgantes de la tumba 102. *Trésors* 1998.

lados y en otra, posiblemente más larga, en la nuca: así lo indican un par de *fermatrecce* en hilo de oro encontrados a los lados de la cabeza y un grupo de pequeños glóbulos del mismo material bajo la nuca.

Sin duda, una hija de padres del más alto nivel social, destinada a un papel de igual prestigio. Así lo sugiere también el hecho de que una mujer de edad avanzada, enterrada unas décadas más tarde en la vecina tumba 106, recibiera un ajuar mucho menos rico, en el que, sin embargo, es notoria la presencia del mismo par de discos de marfil y de dos fíbulas de plata, flanqueadas por otros tantos colgantes de ámbar con los rostros de un Sileno y una Ménade. Estas esculturas, como la de la Esfinge de la tumba infantil mencionada, se proponen como obras de un mismo tallador muy refinado, fuertemente influenciado por el estilo greco-oriental, al que se atribuye un

número muy reducido de ejemplares conocidos como el *grupo de Armento*¹⁰.

Por último, merece especial atención el caso representado por un par de tumbas, una masculina y otra femenina, procedentes de la localidad de Pisciole (un vado del río Ofanto, cerca de Melfi), fechables a finales del siglo V a. C. Compuestas por una estructura peculiar, formada por una caja que contiene sólo el cuerpo y una gran fosa de depósito¹¹, ambas contenían ajuares funerarios excepcionalmente vastos y complejos, en los que uno de los rasgos más significativos son los ámbares figurados¹², asociados a una serie de grandes y elaboradas fíbulas de plata que ocultan esencialmente cualquier diferencia de sexo.

7 Bottini 2000.

8 Tumba 102 (Bottini / Setari 2003).

9 El efecto del conjunto es comparable al reproducido por una especie de máscara parcial de oro procedente de la tumba etrusca de Pietrera en Vetulonia (Cygielman 2003).

10 Montanaro 2012, 26-27.

11 Tumbas 43 y 48 (Bottini 2016, 14).

12 Montanaro 2012.

3.2. Las fíbulas: ¿un marcador de género?

[Pier Giovanni
Guzzo]

La fíbula, accesorio esencial de la vestimenta, forma parte de los ajuares de individuos de ambos géneros, inhumados o cremados. Es este último caso, las fíbulas, además de aparecer mezcladas con los restos incinerados, también se utilizaron para sujetar el “atuendo” textil que cubría al recipiente cinerario.

El intento de identificar qué género utilizaba determinadas formas de fíbulas en determinados ámbitos culturales y cronológicos se basa casi exclusivamente en la documentación funeraria. Muy raras son las fíbulas en depósitos votivos, y nunca van acompañadas de inscripciones que destaquen el sexo del que las dedicó. No obstante, más adelante propondremos un par de hipótesis de identificación de género.

Ante la ausencia de análisis paleoantropológicos físicos, la identificación del sexo del difunto no siempre es inequívoca. No faltan casos de evidente ambigüedad de género, como el del enterramiento 315 de la necrópolis del Gauda, en las afueras de Poseidonia, que data de finales del siglo V a. C. El difunto se identificó como un varón de edad madura. Sus únicas pertenencias eran cuatro fíbulas de arco simple y mortaja larga, colocadas dos en los hombros y dos en el vientre, correspondientes a un tipo que se encuentra generalmente en las tumbas femeninas. A esta discordancia se añade la característica, hasta ahora única, de una posible cabeza masculina barbada, representada en relieve en la losa de cubierta del sarcófago, colocada en posición especular



Fig. 1 - Poseidonia (SA), necrópolis del Gauda, tumba 315: detalle de la lastra de cobertura (Cipriani 1996).

con respecto al rostro del difunto (**Fig. 1**)¹. Se ha sugerido, dada la discrepancia entre el sexo del difunto y la tendencia al uso de fíbulas por parte de individuos femeninos, que se trata de la sepultura de un chamán, una categoría en la que la ambigüedad de género no es sorprendente.

Este tipo de incertidumbres no son habituales: si bien se han documentado tipos de fíbulas de uso exclusivamente masculino, como las de arco serpentiforme, en tumbas femeninas de la Edad de Bronce de Abruzzo².

1 Cipriani 1996, 145.

2 Lo Schiavo 2010, 35.

3 Guzzo 2011, 152.

4 Bérard 2017.

Sólo cuando puede determinarse el sexo del difunto puede deducirse con certeza la pertinencia del género de las fíbulas depositadas. Tal es el caso de la tumba 72 de la necrópolis de Naxos, en Sicilia: además de haberse realizado estudios paleoantropológicos físicos, la difunta había sido enterrada junto con su hijo recién nacido³. En el ajuar funerario había una fíbula de bronce con mortaja larga y arco a navecilla, fechable entre los siglos VIII y VII a. C.

Las fíbulas también se encuentran en la necrópolis de Megara Hyblea, contemporánea de la anterior. Las fíbulas de bronce de estas tumbas, con un arco simple y una larga mortaja, se encuentran en depósitos funerarios de adultos e individuos infantiles. En algunos casos, en el mismo ajuar había también ornamentos que pueden interpretarse como femeninos. El uso de fíbulas debe considerarse, aunque no de forma absoluta, más indígena que griego, de manera que se consideró que pertenecían a mujeres sículas venidas a habitar en la recién fundada Megara. En cuanto a las sepulturas infantiles en las que se han encontrado fíbulas similares, se puede proponer que fueran las mismas madres, de origen sículo y acostumbradas a llevar fíbulas, las que vistieran a sus hijos muertos prematuramente, según el atuendo tradicional⁴.

Análogas consideraciones pueden hacerse también respecto a la necrópolis contemporánea de San Montano, en la isla de Ischia, relacionada con la fundación euboica de Pithecusa. Entre las fíbulas de los ajuares

funerarios se han identificado ejemplares típicos de precisas áreas culturales del continente, además de los diversos ámbitos de la Campania septentrional y meridional, hay algunos ejemplares de las actuales Calabria y Apulia. Mientras que algunos de estos tipos de origen no pitecusano se encontraron junto con herramientas de trabajo, lo que permite deducir que se trata de sepulturas masculinas, otros corresponden sin duda a sepulturas femeninas e infantiles. La situación observada en Megara Hyblea se repite: los griegos recién llegados tomaron a mujeres indígenas para llevarlas a vivir a su nueva fundación. Éstas utilizaron sus vestimentas tradicionales para sus hijos muertos durante la infancia.

Cabe señalar que en la tumba 355 de Pithecusa, atribuida a una niña, se encontraron dos fíbulas de bronce de producción anatólica, así como otras muchas con mortajas largas y arcos de navecilla romboidales de producción campana (**Fig. 2**)⁵. En este caso, la referencia a la zona de origen, indicada por las fíbulas de tipo anatólico, se combina con la del ámbito local de las fíbulas de navecilla romboidal. Esto permite reconstruir un contexto estrechamente imbricado de interacciones y referencias cruzadas entre culturas a veces lejanas. En este sentido, las mujeres parecen haber desempeñado un papel destacado en la preservación de sus tradiciones, pero también en la apertura a nuevas experiencias.

Otro ejemplo de este protagonismo, crucial en la formación de una cultura común entre las poblaciones locales y las llegadas de Grecia,

se encuentra en la tumba 154 de la necrópolis de Sotto la Croce, en Chiaromonte. Aquí, una fíbula de plata, del mismo tipo anatólico que las encontradas en la tumba 355 de Pithecusa, se incorpora a un ajuar femenino de indudable relevancia cultural local, a juzgar por las cerámicas y otros ornamentos⁶.

En un ámbito cultural muy distinto, como el etrusco, parece que las fíbulas de oro eran específicas para las mujeres: las formas podían ser con el arco simple o complejo, formado a partir de láminas decoradas con figuras de animales fantásticos realizadas a molde o con granulado o láminas aplicadas de otros metales⁷.

El uso de láminas de oro sobre fíbulas de bronce, o incluso de plata, parece haber sido característico de las sepulturas femeninas del ámbito cultural veneto, derivadas de la influencia celta. Tal enriquecimiento se aplicaba a formas de fíbulas muy frecuentes en el norte de Italia⁸. Se trata de las formas conocidas como “Certosa”, consistentes en un arco simple, más o menos angulado, una mortaja de longitud media con una esfera fijada a su extremo. La forma, que originariamente tenía un resorte unilateral, adoptó más tarde el muelle bilateral (llamado de “ballesta”) debido a la influencia celta.

En Italia meridional se conocen depósitos votivos en santuarios de deidades femeninas de la fertilidad, en su mayoría de época helenística. En ellos, las devotas depositaban ofrendas. Por ejemplo, en Timmari y Rivello, en sus respectivas *stipe* hay fíbulas de plata



Fig. 2 – Pithecoussa (NA), necrópolis de San Montano, tumba 355: parte del ajuar cerámico y metálico, con las dos fíbulas anatólicas mencionadas en el texto (Guzzo 2016, fig. 10).

con arco simple, con decoración de doble arco, con apófisis de la mortaja figuradas, todas de dimensiones miniaturizadas⁹. En el santuario de Mefitis, en el valle de Ansanto, se encontraron dos fíbulas de oro. La primera es de arco simple con resorte bilateral; la segunda es de arco de disco, un tipo poco documentado en

el sur de Italia¹⁰. Las fíbulas depositadas en estos depósitos podían ser accesorios de las vestimentas de las divinidades femeninas allí veneradas.

5 Buchner / Ridgway 1993, 401-404; Guzzo 2016, 76. 10 fig. 1. fig. 10.

6 Guzzo 2011, 293-294.

7 Guzzo 1972, 153-155.

8 Guzzo 2014, 89-90.

9 Guzzo 2014.

10 Bottini / Rainini / Isnenghi Colazzo 1976, 502.

3.3. Las mujeres picenas

[Giacomo Bardelli]

Hablar de mujeres en la vertiente adriática de Italia central, en el periodo comprendido entre la Primera Edad del Hierro y el siglo V a. C., significa considerar un conjunto de territorios y áreas culturales, a veces muy extensas y variadas, incluidas dentro de las modernas regiones de Le Marche y Abruzzo, atribuidas de forma diversa en la historia de los estudios a poblaciones indicadas por nombres tomados de fuentes griegas y romanas de épocas en su mayoría más recientes. La mayor parte de los testimonios arqueológicos se refieren a la llamada “civilización picena,” según el uso convencional que de esta denominación hizo

Delia G. Lollini en la década de 1970 y que, incluso después de recientes observaciones críticas y a falta de alternativas más convincentes, sigue representando una etiqueta de conveniencia, que debe considerarse naturalmente sin implicaciones étnicas¹.

Como consecuencia, en parte, del tipo de documentación disponible en el área picena, casi exclusivamente de carácter funerario, existe una tendencia general a considerar prioritariamente la dimensión estética del universo femenino, a partir de los elementos ornamentales depositados en los ajuares de las sepulturas. Al mismo tiempo, la información

1 Sobre el argumento se recomiendan las observaciones de Baldelli 2000. Quien escribe comparte en su mayoría las consideraciones metodológicas formuladas recientemente por A. Coen y J. Weidig relativas a la utilización problemática de la denominación “cultura picena” (Coen / Weidig 2024, 14); sin embargo, a diferencia de lo propuesto por los estudiosos sobre el empleo en un sentido étnico de dicha definición, es oportuno recordar que D. G. Lollini mostraba su prudencia al excluir tal interpretación del término “Picenos” en campo arqueológico (Lollini 1976b, 113: “[...] in senso del tutto convenzionale, privo cioè di qualsiasi concetto etnico”). Sobre el problema de la complicada correspondencia entre *facies* arqueológica y etnónimos en Italia central, ver Benelli 2018.

que puede obtenerse del registro funerario es sólo parcial, dado que casi ninguna necrópolis picena está íntegramente publicada y, a menudo, sólo se conocen las sepulturas más destacadas. En consecuencia, la atención se centra casi siempre en la definición de los rasgos característicos del vestuario de los individuos que tenían acceso a un entierro formal, con intentos más o menos exitosos de reconstruir la apariencia de las “damas” picenas (Fig. 1)². Resulta más difícil, en cambio, investigar el papel y la posición social de las mujeres, a las que en algunos casos la extrema riqueza del ajuar funerario invita a señalar como “princesas,” “reinas” o “sacerdotisas,” en función de la interpretación de los indicadores específicos de estatus, rango y rol, a menudo basándose en comparaciones con el mundo etrusco, mejor investigado. Por último, hay que señalar que, a pesar de la falta de preservación de los restos osteológicos y de la frecuente ausencia de análisis antropológicos, la identificación del sexo femenino de muchos individuos inhumados suele considerarse válida por la presencia de determinados indicadores, como ciertos tipos de adornos u objetos relacionados con el mundo del hilado y el tejido, aunque también hay casos más problemáticos, como algunos ajuares funerarios femeninos que contienen armas³ o las tumbas de algunos individuos que fallecieron en la infancia, en los que no se indica la identidad de género⁴.

Una vez hecha esta necesaria premisa, es posible tratar de esbozar una imagen de conjunto de los aspectos característicos del

2 A este argumento se dedicó la exposición de 2004 del Museo Archeologico Nazionale di Ancona, acompañada de un catálogo con contribuciones de carácter científico y divulgativo (Percossi / Frapiccini 2004).

3 Las llamadas “Tombe delle Amazzoni” de Belmonte Piceno (Weidig 2024, 259-262. 285) y la disposición femenina de la tumba 13 (doble) de Montedinove (Lucentini 2015, 15-20).

4 Para las tumbas de individuos infantiles y subadultos en el Piceno, ver Natalucci 2021.



Fig. 1. Hipótesis reconstructiva del atuendo de una “dama” picena. Lucentini / Mancini 2004.

universo femenino en el Piceno prerromano, sin olvidar que las numerosas investigaciones que se están llevando a cabo actualmente sobre importantes necrópolis del Piceno están destinadas a modificar y hacer cada vez más completa (y compleja) nuestra percepción sobre este tema.



Fig. 2. Tipos de ornamentos característicos del Piceno entre el s. VIII y VI a. C. Lollini 1976a, tav. III, VI, IX.

En los últimos años, las investigaciones y los intentos de síntesis de varios estudiosos han contribuido a perfilar la evolución del atuendo femenino piceno en el periodo comprendido entre la Primera Edad del Hierro y la Fase Arcaica (siglos IX-VI a. C.)⁵. A través de la revisión de algunos casos representativos, distribuidos entre las actuales Marche y el norte del Abruzzo, se ha observado una progresiva articulación de los trajes femeninos a lo largo de los siglos, con el aumento constante de elementos ornamentales combinados conforme a asociaciones que, en determinados contextos, parecen contribuir a la configuración de los vestidos que identifican realidades territoriales específicas, así como estatus sociales particulares o, posiblemente, roles individuales. En este sentido, se han descrito vestimentas

“tradicionales” para algunas zonas al sur del río Chienti, como las que gravitan en torno a los yacimientos de Cupra Marittima (AP), de Belmonte Piceno (FM) e de Grottazzolina (FM)⁶, con diferencias más marcadas que en la zona norte, donde parece haber menos variedad y, sobre todo hasta el siglo VII a. C., hay una sustancial continuidad con lo documentado en la fase anterior⁷.

En el lapso temporal considerado, quizás el aspecto más característico del vestuario femenino se refiera a una combinación cada vez mayor de ornamentos metálicos, principalmente de bronce, entre los que se distinguen diversos tipos de fíbulas, colgantes, pectorales, armillas y elementos de estolas y cinturones (Fig. 2)⁸, característicos tanto de la

5 Ver, en particular, Percossi 2004; Iaia 2007b, 31-34; Bergonzi 2007; Weidig 2017, 78-83.

6 De manera destacada, Percossi 2004b, 131-134.

7 Para esta zona, la única necrópolis publicada de manera casi completa es la de Novilara (Beinhauer 1985).

8 Para una panorámica de la variedad tipológica, siguen siendo fundamentales los trabajos de D. G. Lollini y de E.



Fig. 3. Nódulo de ámbar tallado con un león sobre un animal, perteneciente a la decoración del arco de una fíbula de hierro. Reconstrucción gráfica de Weidig 2024, tav. 29D.

cultura material picena como de los entornos culturales transapeninos y transadriáticos, hasta el punto de que algunos de estos ornamentos se han atribuido, para diversas fases cronológicas, a auténticas *koinè* de extensión suprarregional⁹. También es significativa la predilección por el ámbar, muy extendido en Piceno sobre todo durante el siglo VI a. C., pero también por los ornamentos compuestos que, a menudo, asociaban al núcleo metálico elementos de vidrio, materia animal dura y conchas marinas. El ámbar, en particular, se utilizaba para confeccionar colgantes y cuentas de collar o de pectoral, pero también para la decoración de fíbulas,

entre las que destacan los característicos ejemplares de parada con núcleos de ámbar tallado insertados en el arco (Fig. 3)¹⁰. Sorprende, sin embargo, la ausencia casi total de ornamentos de oro, evidentemente fruto de una elección consciente, sobre todo teniendo en cuenta la fastuosidad contemporánea de la orfebrería etrusca y de la Magna Grecia.

Sin querer detenernos en la descripción de las vestimentas individuales de las mujeres, cuya definición precisa está, sin embargo, aún muy condicionada por el estado de las publicaciones y el carácter predominantemente funerario de la documentación¹¹, conviene subrayar cómo,

Percossi Serenelli (Lollini 1976a; Lollini 1976b; Lollini 1985; Percossi Serenelli 1989, 78-115), además de las ediciones de grupos de materiales de colecciones museísticas individuales, que no es posible presentar a modo de lista en esta publicación; trabajos monográficos útiles sobre distintos tipos de ornamento en Seidel 2006, 86-147. Para una valoración detallada sobre algunos tipos de fíbula documentados en Numana ver, Bardelli 2024, 141-192. Para los discos *di stola* ver, Weidig e.p.

9 Peroni 1973, 66-78 (*koinè* adriática); Benelli / Weidig 2006, 12-13 (*koinè* metalúrgica centro-itálica).

10 Para el ámbar en el Piceno ver, Negroni Catacchio 1999 y Bardelli 2021, con bibliografía anterior. Sobre el ámbar figurado de Belmonte Piceno ver, Weidig 2019; Weidig 2024.

11 Entre los poquísimos documentos iconográficos debe recordarse el torso de la “dama” de Capestrano (por último Adinolfi *et al.* e.p.) y la estatuilla femenina que decoraba el cetro de la tumba 4 de Pitino di S. Severino Marche (Sena 2022, 285-286 fig. 16.7).

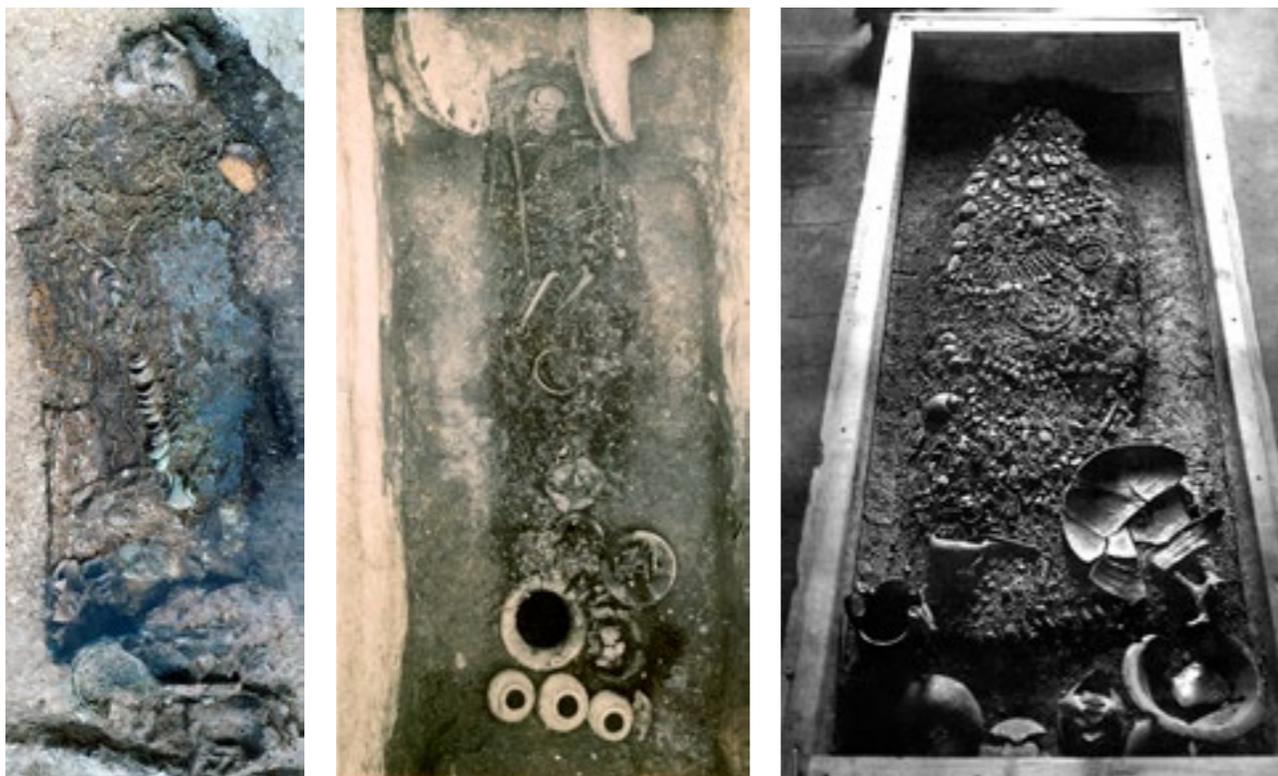


Fig. 4. Foto de excavación de algunas tumbas picenas de mujeres de alto rango: a) Sirolo-Numana, “Circolo delle Fibule”, tumba 11; b) Cupra Marittima, Tomba della Regina; c) Belmonte Piceno, tumba 10 Curi 1910 / t. 72. Bardelli 2024, 124 fig. 56a, reelaborada (a); Weidig 2013, 34 (b); Weidig 2024, 260 fig. 296A (c).

sobre todo a partir de finales del siglo VIII a. C., se observa una creciente concentración de riqueza en determinados enterramientos femeninos de la parte más interior de la región de Le Marche (por ejemplo en Matelica y Pitino di S. Severino Marche), mientras que durante el siglo VI a. C. los contextos más fastuosos se distribuyen entre los yacimientos de Numana, Cupra Marittima, Belmonte Piceno y Grottazzolina. Sepulturas excepcionales como

la tumba 1 de Passo Gabella a Matelica¹², las 4, 14-15 y 16-17 de Pitino di S. Severino Marche¹³, las tumbas 2 y 11 del “Circolo delle Fibule” (Fig. 4a)- y la “Tomba della Regina” de Numana¹⁴, las tumbas de la “Dama” y de la “Regina” de Cupra Marittima (Fig. 4b)¹⁵, las tumbas de las amazonas (“Amazzoni”) de Belmonte Piceno (Fig. 4c)¹⁶ y las tumbas V, XIX y XXI de Grottazzolina¹⁷ demuestran que algunas mujeres podían ser honradas en el

momento de su entierro a través del depósito de grandes cantidades de elementos de ornamento, suntuosos servicios de banquete, carros y, excepcionalmente, armas. A estas mujeres se les reconocía no sólo un estatus especial en el seno de sus respectivas familias y comunidades, sino también un prestigio considerable, como demuestra la presencia de objetos exóticos y, en ocasiones, *keimelia* atesorados en sus ajuares funerarios. En este sentido, las tumbas de las mujeres más ricas se convirtieron probablemente en un medio para que las comunidades a las que pertenecían reafirmaran su poder social, político y económico, generando así un gran valor simbólico a través de la renuncia de cantidades considerables de materiales (como, por ejemplo, los numerosos adornos de metal)¹⁸.

Más allá del hecho de reconocer la ostentación del lujo y la exhibición de pertenencia a un determinado estatus, resulta más difícil establecer qué papel desempeñaban las mujeres picenas en el seno de sus respectivas comunidades, sin perjuicio de su centralidad como madres y esposas. En muchas sepulturas, como en otras regiones italianas, se subraya la dimensión doméstica de la actividad de la difunta, con referencia explícita a las actividades de hilado y tejido mediante el depósito de husos, fusayolas, bobinas y elementos de telar¹⁹. Los elaborados servicios de banquete con vajilla metálica

y cerámica, acompañados de instrumentos para cortar y cocinar la carne, podrían aludir a la participación de algunas mujeres en la administración de los rituales comunitarios de consumo de vino y carne, mientras que es más difícil especular sobre su posible implicación en la esfera sacrificial²⁰.

Más complejo aún es determinar si la monumentalidad de las sepulturas o la posesión de símbolos propios del universo masculino, como carros o armas, aluden a alguna forma de participación femenina en el poder político, mientras que no faltan hipótesis sobre un posible papel en el ámbito religioso-sacerdotal de ciertas mujeres del más alto rango²¹.

En los últimos años se ha prestado una atención creciente a los aspectos relacionados con la expresión de la identidad individual y la movilidad de las personas. Ciertos elementos de la ornamentación femenina, en particular, pueden prestarse a tales lecturas, siempre que se consideren con la debida cautela metodológica. Por ejemplo, se propuso una interpretación como indicador de etnicidad para los discos ornamentales femeninos, que se cree que son una producción característica de la zona de Fucino, en la región del Abruzzo²². Sin embargo, esta hipótesis queda descartada por la amplia zona de difusión de estos discos, que incluye también Umbría y Le Marche,

12 Coen / Sabbatini 2008.

13 Sena 2022.

14 Bardelli 2024 (Circolo delle Fibule); Bardelli / Milazzo / Vollmer 2022 (Tomba della Regina).

15 Percossi / Frapiccini 2004, 99, 132-133.

16 Weidig 2024, 259-262. 285.

17 Gentili 1949; Annibaldi 1960; Lucentini / Mancini 2004.

18 Según un esquema mental no distinto del que regulaba la deposición y la destrucción de materiales en los depósitos de la Edad del Bronce (sobre el tema, ver las reflexiones de Fontijn 2020, 153-176).

19 Percossi 2004a.

20 Sobre el tema, ver las consideraciones sobre la tumba 1 de Passo Gabella de Matelica en Coen 2008.

21 A propósito de las mujeres de la necrópolis de Numana, con particular atención a la “Tomba della Regina”, ver Landolfi 2001 y Bardelli 2022. Acerca de un posible rol cultural de las difuntas de las tumbas 4 y 16-17 de Pitino di S. Severino Marche, ver Sena 2022, 285-286. Para una interpretación de los discos *di stola* femeninos en relación con un posible rol de las mujeres como sacerdotisas de un culto solar, no sólo en ámbito piceno, ver Weidig 2024.

22 Papi 2014, 319-330.



Fig. 5. Fíbula de hierro con arco con triple ondulación y agémina en aleación de base cobre y estaño, tipo “Montedinove”. Bardelli 2024, 189 fig. 111.

y debe explicarse como el resultado de la presencia de varios centros de producción, lo que descarta que sean en la mayoría de los casos, símbolos de valor identitario²³.

La posible presencia de mujeres de origen extranjero en ciertos contextos culturales puede proponerse a partir de la aparición de algunos objetos particulares ajenos a su área de distribución habitual, sobre todo cuando ésta se concentra en zonas muy delimitadas, caracterizadas por facies arqueológicas homogéneas y claramente reconocibles. En este sentido, resultan de especial interés dos enterramientos del siglo VI a. C. procedentes de la necrópolis de Sirolo-Numana, la tumba 2 del “Circolo delle Fibule” y la tumba 9 del “Circolo di Colle Sereno”, en cuyo ajuar se encontraron, respectivamente, una fíbula de hierro con

agémina del tipo “Montedinove” (Fig. 5) y anillos de bronce de cuatro nódulos²⁴. En ambos casos, se trata de objetos casi sin circulación fuera de la zona meridional del Piceno, zona en la que, en cambio, son especialmente frecuentes en varios yacimientos de las actuales provincias de Fermo y Ascoli Piceno.

A la espera de los datos procedentes del estudio de otros yacimientos picenos, es precisamente la necrópolis de Numana la que ofrece una visión más relevante de la relación entre el atuendo femenino, la representación de la identidad y la importancia de la tradición durante la Fase Arcaica. La adopción de tipos específicos de prácticas rituales funerarias para mujeres de rango y edad variable se convierte en un medio para subrayar las diferencias y, al mismo tiempo, enfatizar los rasgos comunes. Para ello se utilizaron distintos mecanismos como la reiteración en el depósito de algunos elementos ornamentales (¡hasta cientos de ejemplares en el caso de las fíbulas!) (Fig. 6), el conservadurismo de ciertas modas o la tendencia al atesoramiento. Todo ello evidencia un complejo tejido social que prestaba una atención excepcional a lo femenino y aprovechaba la oportunidad del registro funerario para enfatizar su papel²⁵.

23 Weidig 2024. Una excepción, por ejemplo, la representan los dos grupos de discos encontrados cerca de Perugia, relacionados con argumentos convincentes, por G. Colonna a individuos procedentes del Apenino central del Abruzzo (Colonna 2007).

24 Bardelli 2024, 189-190 (tumba 2 del “Circolo delle Fibule”); Finocchi 2018, 266 (tumba 9 del “Circolo di Colle Sereno”).

25 Bardelli 2024, 327-337; Bardelli 2022b. Para algunas reflexiones sobre la acumulación de capital social a través del vestido y su exhibición en circunstancias particulares, incluida la dimensión funeraria, nos remitimos a Gomes *et al.* 2024.



Fig. 6. Reconstrucción gráfica de la tumba 2 del “Circolo delle Fibule” de Sirolo-Numana. Dibujo G. Bardelli.

3.4. Las grandes fíbulas picenas

[Raimon Graells i Fabregat / Giacomo Bardelli]

Entre las numerosas fíbulas de la colección Salamanca destacan cinco grandes fíbulas, en desigual estado de conservación, de las que cuatro han sido presentadas en la exposición alicantina (v. Cat. Nr. **39-43**). Todas corresponden a una misma serie concentrada en el antiguo Piceno, actual región de Le Marche¹.

Cuatro son las características que definen al grupo: primero, las dimensiones entre 24 y 34 cm de longitud; segundo, la combinación de un puente a navicella fundida con laterales pinzados; tercero, una larga mortaja fijada a la navicella con un perno (**Fig. 1a-c**), terminada en prótomo antropomorfo; cuarto, una pieza que auna resorte y aguja que se une a la navicella mediante un perno (**Fig. 2a-b**).

El número de piezas que integran cada una de ellas repite un mismo patrón consistente en remate del pie macizo, mortaja laminar, puente en forma de navicella con laterales pinzados y recorte con aguja (**Fig. 3a-b**). Una construcción que combina distintas técnicas, tanto para la realización de cada una de las partes como para su unión. Así, documentamos claramente elementos conseguidos mediante fundición a la cera perdida con otros realizados mediante procesos mecánicos como el laminado y el estirado del hilo de aleación de cobre (mortaja y resorte con aguja), pero también procesos técnicos complejos para el ensamblaje de las distintas partes que suponen la sobrefundición y el remachado. Además, se han documentado reparaciones de la parte central de la navicella que consisten en la cubrición de un fallo de



Fig. 1. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **39**: a) detalle de la mortaja; b-c) detalle de la unión de la mortaja con la parte delantera de la navicella. Fotogrametría Patrimonio Virtual.

¹ Bardelli / Graells i Fabregat e.p.



Fig. 2. Museo Arqueológico Nacional, cat. n. 39: a-c) detalles de la unión del resorte y aguja con la parte trasera de la navecilla. Fotogrametría Patrimonio Virtual.

fundición, lo que invita a pensar que se trata de una reparación realizada en el mismo proceso de fabricación inicial y no un añadido realizado posteriormente.

Ante estas fíbulas, llaman la atención las dimensiones exageradas, su peso inusual y las dudas acerca de su portabilidad. La forma parece ser el *leit motif* que homogeniza al grupo, pero rápidamente se observan variaciones como su decoración y el acabado de la superficie de la navecilla que puede ser liso o estriado. Si atendemos al acabado de la superficie, los ejemplares Cat. Nr. 42 y 43 presentan una navecilla estriada, mientras que los ejemplares Cat. Nr. 39, 40 y 41 presentan

la superficie lisa (Fig. 4-5). Esta variación en cuanto a la decoración de la superficie va acompañada del tipo de apéndice del pie, que en los dos primeros ejemplares corresponde a una faz simiesca mientras que en los ejemplares con la superficie lisa presentan características antropomorfas más claras (Fig. 6), así como un mayor cuidado en la realización del cabello, las orejas y la parte que envuelve la lámina de la mortaja.

Actualmente conocemos 17 ejemplares de esta serie, muchos de ellos sin procedencia segura al proceder de antiguas colecciones, pero atendiendo a los ejemplares con indicación de procedencia o con contexto seguro, su



Fig. 3. Museo Arqueológico Nacional, cat. n. 32: a-b) explosión axonométrica de la fíbula. 3D Patrimonio Virtual.

distribución está concentrada en el área adriática italiana: Montegiorgio; Osimo; Sirolo-Numana y Verucchio.

La cronología propuesta deriva de la datación de la fase Piceno III planteada por Delia G. Lollini (700-580 a. C.)², con una datación fiable para el ejemplar de la tumba 11 del “Circolo delle Fibule”³. De todos modos, es posible que pueda remontar ligeramente a la fase Verucchio IV y V⁴, proponiéndose mediados del s. VII a. C. como *terminus ante quem*.

Esta serie concentrada en el tiempo y en el espacio se enmarca en un fenómeno extremo de competición social en el que la exhibición de riqueza por parte de mujeres excepcionales tenía que ser satisfecho por la acumulación pero también por la espectacularidad y sobredimensión de los ornamentos. Un comportamiento regional que demuestra como, las fíbulas de navicella monumentales tenían sentido únicamente en ese momento y lugar.

Lo que no podemos asegurar es como se usaban o portaban. Atendiendo a las escasas informaciones derivadas de la documentación de excavación de contextos funerarios, el caso de la tumba 11 del “Circolo delle Fibule” vuelve a revelarse fundamental al dar a conocer la posición de una secuencia de grandes fíbulas sobre el lado izquierdo del cuerpo con un ejemplar de grandes dimensiones como los que nos ocupan al final de la secuencia (Fig. 7)⁵.

El lote de cinco ejemplares del MAN es el mayor conocido hasta el momento, y ofrece la oportunidad de un estudio técnico en base a las aleaciones utilizadas para cada parte gracias a una batería de análisis XRF. Para ello se han seleccionado tres ejemplares (cat. n. 40, 41 y 42) y se extrapolan los resultados al resto de la serie. Así, vemos como las aleaciones utilizadas para cada parte de las fíbulas presenta unas composiciones diferentes debido a la diferente necesidad para su fabricación. De este modo, es sencillo diferenciar aleaciones de bronces muy plomados para la fabricación de los prótomos terminales con figuraciones antropomorfas o simiescas aunque las aleaciones de los tres ejemplares muestran una enorme divergencia en su composición (Cat. Nr. 40 = Cu 26,59%, Pb 61,43%; Cat. Nr. 41 = Cu 68,58, Pb 15,17 / 12,74, Sn 12,36 / 8,99; Cat. Nr. 42 = Cu 75,18%, Pb 8,86, Sn 18,12). Esta heterogeneidad no parece justificada por razones de dimensiones entre los ejemplares, ni siquiera por el detalle decorativo de cada uno de ellos, de modo que no parece que esté relacionado con un proceso técnico. Lo que sí se observa es que esta variabilidad condiciona el peso del extremo de la fíbula, y ello podría ir en relación a una voluntad de equilibrar la mortaja y el puente-navicella para la portabilidad de la fíbula.

Los valores de las mortajas, en cambio, demuestran una mayor proporción de cobre en todos los ejemplares, con una presencia similar de estaño y plomo en cada una de las lecturas, demostrando el uso de unos bronces



Fig. 4. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 39: Fotogrametría de la fíbula. Fotogrametría Patrimonio Virtual.

2 Lollini 1976b.

3 Bardelli 2024, 343-344.

4 von Eles 2015b, 23-43.

5 Bardelli 2024, 319.



Fig. 5. Museo Arqueológico Nacional, cat. n. 39: Reconstrucción 3D de la fíbula con aproximación a su estado post-fabricación. 3D Patrimonio Virtual.



Fig. 6. Museo Arqueológico Nacional, cat. n. 35: a-d) vistas del apéndice figurado de la mortaja. Fotogrametría Patrimonio Virtual.

ternarios complejos. Caso similar se observa con las aleaciones empleadas para las agujas que, pese a poder comparar únicamente una lectura para la fíbula Cat. Nr. 40 y otra para la Cat. Nr. 41, la distancia entre la proporción de cobre en cada una (Cat. Nr. 40: 82,29%; Cat. Nr. 41; 89,96%) no es el principal indicador de estar ante producciones muy alejadas, ya que es el uso de plomo (Cat. Nr. 40: 12,54%; Cat. Nr. 41; 2,12%) lo que indica dos tradiciones independientes. Encontramos una misma heterogeneidad en las lecturas tomadas sobre el cuerpo de la navicella⁶ que ratifica la impresión de que la heterogeneidad de las tres fíbulas pueda responder a producciones distintas que remiten a un mismo modelo que no ha estructurado su producción sino que refleja una producción adaptada a las capacidades de cada artesano o taller.



Fig. 4. *Circolo delle Fibule*, Numana. Bardelli 2024.

⁶ Síntesis y comentario en Bardelli / Graells i Fabregat e.p.

3.5. Armillas y brazaletes de época orientalizante y arcaica en el mundo itálico y etrusco

Brazaletes y armillas, que arqueológicamente son difícilmente distinguibles, se conocen en todo el mundo y en todas las épocas. Las funciones que tienen son múltiples y varían según el peso, las dimensiones y el material (cuero, tejido, fibras vegetales, madera, hueso, marfil, cobre, bronce, plata, oro, etc.), la época y la cultura. Más allá de la función puramente ornamental, hay brazaletes de la amistad y del amor, brazaletes y armillas usados como símbolos de pertenencia a una comunidad social, religiosa, militar, étnica, o aún pueden formar parte de un ajuar nupcial o tener algún valor mágico-ritual, a lo que se suma el valor premonetal.

En la Italia prerromana se conocen especialmente las armillas en bronce, pero no faltan versiones en marfil, plata y oro de algunas sepulturas principescas (*Prunkgräber*).

[Joachim Weidig]

La tipología es considerablemente amplia y va de las formas en espiral, con el cuerpo macizo realizado en varilla o en alambre de bronce, a las laminares, realizadas en lámina enrollada, e incluso aquellas que, realizadas en varilla presentan sus extremos superpuestos. En algunos casos, los mismos extremos están decorados con cabezas de serpiente o de león. La forma de serpiente que envuelve el brazo se adapta perfectamente a los brazaletes en espiral.

En general, las armillas son más comunes en las tumbas de individuos infantiles y mujeres jóvenes que en sepulturas de hombres, donde predomina un ejemplar solo o una pareja.

Hasta la fecha, no existe ningún estudio dedicado exclusivamente a las armillas, por lo que resulta difícil hacer afirmaciones

cuantitativas y cualitativas para el periodo comprendido entre la Primera Edad del Hierro y el Periodo Arcaico¹. Sin embargo, un rápido examen de los contextos publicados da la impresión de que las armillas metálicas no son tan comunes ni están tan extendidas como cabría esperar. Es posible que se usaran brazaletes de cuero y otros materiales orgánicos, que no se han conservado, y que las armillas metálicas estuvieran reservadas únicamente a las clases altas. Los ritos funerarios, diferentes según el lugar y la época, también pueden haber desempeñado un papel determinante para esta visión parcial.

En la Etruria de la Primera Edad del Hierro (siglos IX-VIII a. C.), las armillas se encuentran regularmente en las sepulturas. En el periodo orientalizante (finales del siglo VIII-principios del VI a. C.), las ricas tumbas principescas etruscas e itálicas proporcionaron preciosos ejemplares de oro, plata y marfil en las formas más variadas². En ámbito etrusco, este objeto se volverá progresivamente más raro en los siglos sucesivos al periodo orientalizante.

En el mundo itálico de los Apeninos y el Adriático también se puede reconocer la coexistencia de diversas costumbres funerarias. Mientras que las armillas se encuentran raramente en las tumbas principescas de Pitino di San Severino Marche³, Matelica⁴ y Numana⁵, son particularmente comunes en las tumbas femeninas e infantiles de las grandísimas necrópolis del Abruzzo, especialmente Bazzano⁶, Fossa, Capestrano⁷, Campovalano⁸ y Alfedena, fechadas a partir de la Primera Edad del Hierro y más allá del s. VI a. C.

También en la Italia meridional se documenta un uso de las armillas y brazaletes que no se limita a los inicios de la Edad del Hierro, sino que está muy extendido al menos, hasta el siglo VII a. C. y más allá. Son típicas las armillas en espiral muy largas (cfr. Cat. Nr. 44, n. 47) con espléndidos ejemplares en las tumbas femeninas de la Basilicata, donde se colocaban sobre el brazo y antebrazo (**Fig. 1**)⁹. Aunque extremadamente raras, las tobilleras también se encuentran en tumbas femeninas de la Italia meridional (cfr. Cat. Nr. 91).

1 Boiardi / von Eles 2015; Buoite 2010, 214-216; Taloni 2012; Weidig 2014, 335-350. 679-685.

2 Cristofani / Martelli 1983, cat. 8. 47. 67. 95-96; Sannibale 2008b, 354 fig. 27; Moretti Sgubini 2013-2014, 153-155 figg. 6-7; Moretti Sgubini 2016, 44-45 cat. 22 fig. 14.

3 Sena 2022.

4 *Matelica* 2018.

5 Bardelli 2024.

6 Weidig 2014.

7 Acconcia 2018, 131-132, forma S.30, figg. 2.46-2.47.

8 Buoite 2010.

9 Bianco 2020.



Fig. 1. Chiaromonte (PZ), località Sotto La Croce, tumba 325. Hipótesis de reconstrucción de atuendo funerario con armillas. Bianco 2020, fig. 20.

Armillas con los extremos superpuestos o con pocas vueltas se documentan en el Abruzzo, en el Piceno, en Umbria, Verucchio¹⁰, Capena¹¹,

10 Boiardi / von Eles 2015.

11 S. Neri en Mura Sommella / Benedettini 2018, 439-443; Benedettini *et al.* 2022, tav. 16.

12 Ligabue 2022, 483-486 tav. 154.

13 Tabolli 2013, 308-310, tipo 83, fig. 4.42-43.

14 *Eroi e Regine* 2001, cat. 390 fig. 83.

15 Faustoferri 2021, 224-226 fig. 3.

*Falerii Veteres*¹², Narce¹³, en el Lacio y en Campania entre los siglos VII y VI a. C.

El tipo con los extremos globulares (cfr. Cat. Nr. 48, Cat. Nr. 50) se documenta en sepulturas de ambos sexos y podría interpretarse como un símbolo de estatus de la élite dominante.

La distribución de otros tipos de armilla está a veces tan restringida geográficamente que los centros de producción pueden situarse en aquellos mismos lugares (cfr. Cat. Nr. 51).

Algunos indicios hacen suponer que los hombres endosaban tipos de armilla distintos de los que llevaban individuos infantiles y mujeres. Sobre la estatua del “Guerriero di Capestrano” se esculpieron armillas sobre ambos brazos: una de ellas adornada con colgantes triangulares¹⁴. Es interesante notar como casi todos los objetos representados sobre la estatua del rey Nevio Pompuleidio (como consta en la inscripción), como el disco-coraza, el collar y también los tipos de armilla, encuentran correspondencia en las tumbas masculinas de Alfedena y Barrea, pero no en la de Capestrano (Fig. 2)¹⁵.

Las tumbas infantiles en el Abruzzo, en el Piceno y en Umbria son particularmente ricas en armillas de bronce y de hierro, a menudo adaptadas a las pequeñas dimensiones del brazo (Fig. 3). La “niña-sacerdotisa” (“bambina-sacerdotessa”) de dos años de Spoleto tenía dos pequeñas armillas en hierro y otra en

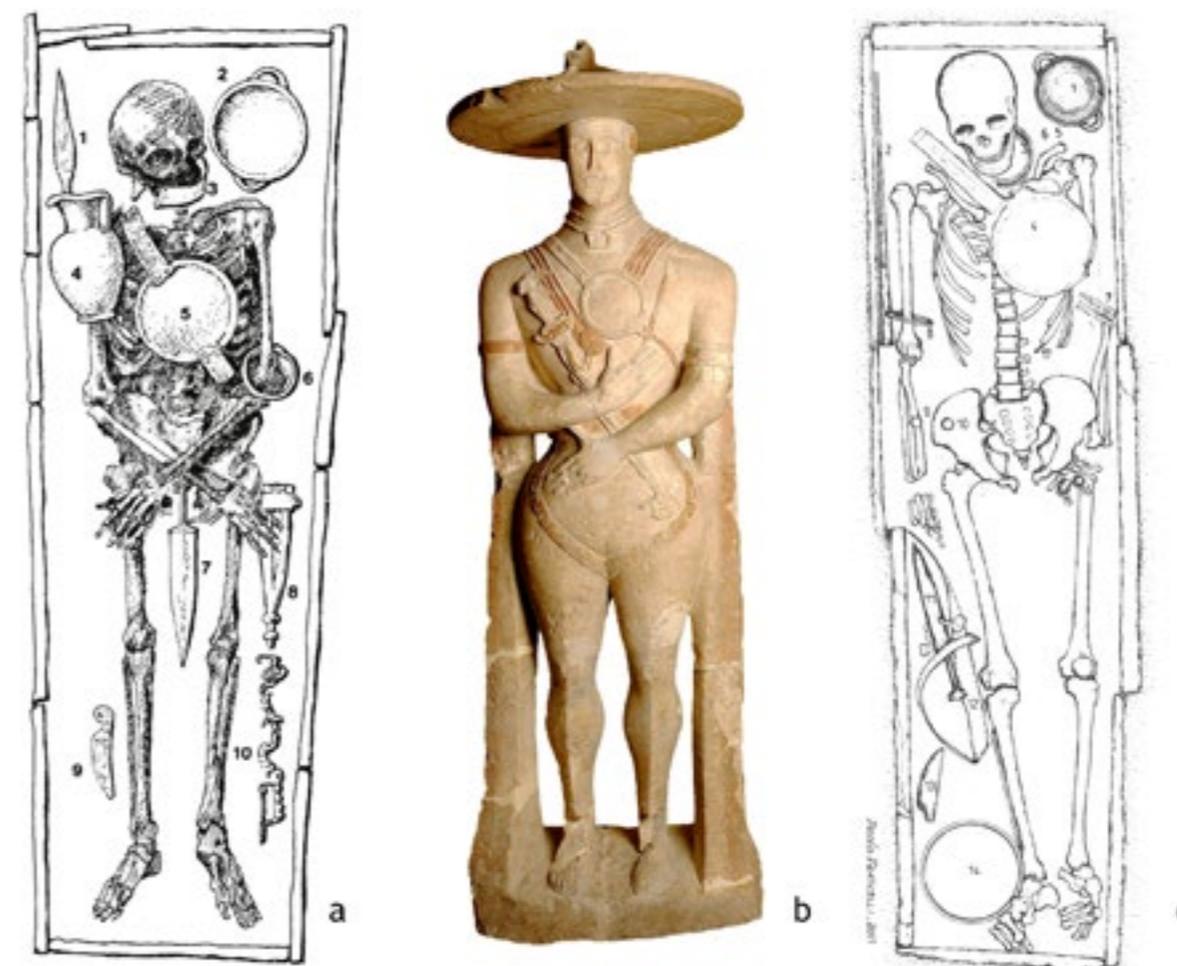


Fig. 2. Las armillas de los guerreros itálicos del Abruzzo: a) Alfedena (AQ), tumba 388; b) estatua del “Guerriero di Capestrano” (AQ); c) Barrea (AQ), tumba 95. Faustoferri 2021, fig. 3.

marfil¹⁶. En la tumba del “pequeño príncipe” (“piccolo principe”) de Spoleto (segunda mitad del siglo VII a. C.), una sepultura principesca de un niño de 9-12 meses, se encontraron dos armillas de hierro con los extremos terminados en glóbulo, de dimensiones adaptadas al brazo

del niño y que, como la armilla cat. n. 48, debe interpretarse como un tipo de la élite etrusca e itálica¹⁷.

La misma consideración para las dos armillas de bronce con los extremos en glóbulo y los dos brazaletes espiraliformes realizados para la

16 Weidig 2021.

17 Weidig 2021, 582 fig. 11 n.8-9.

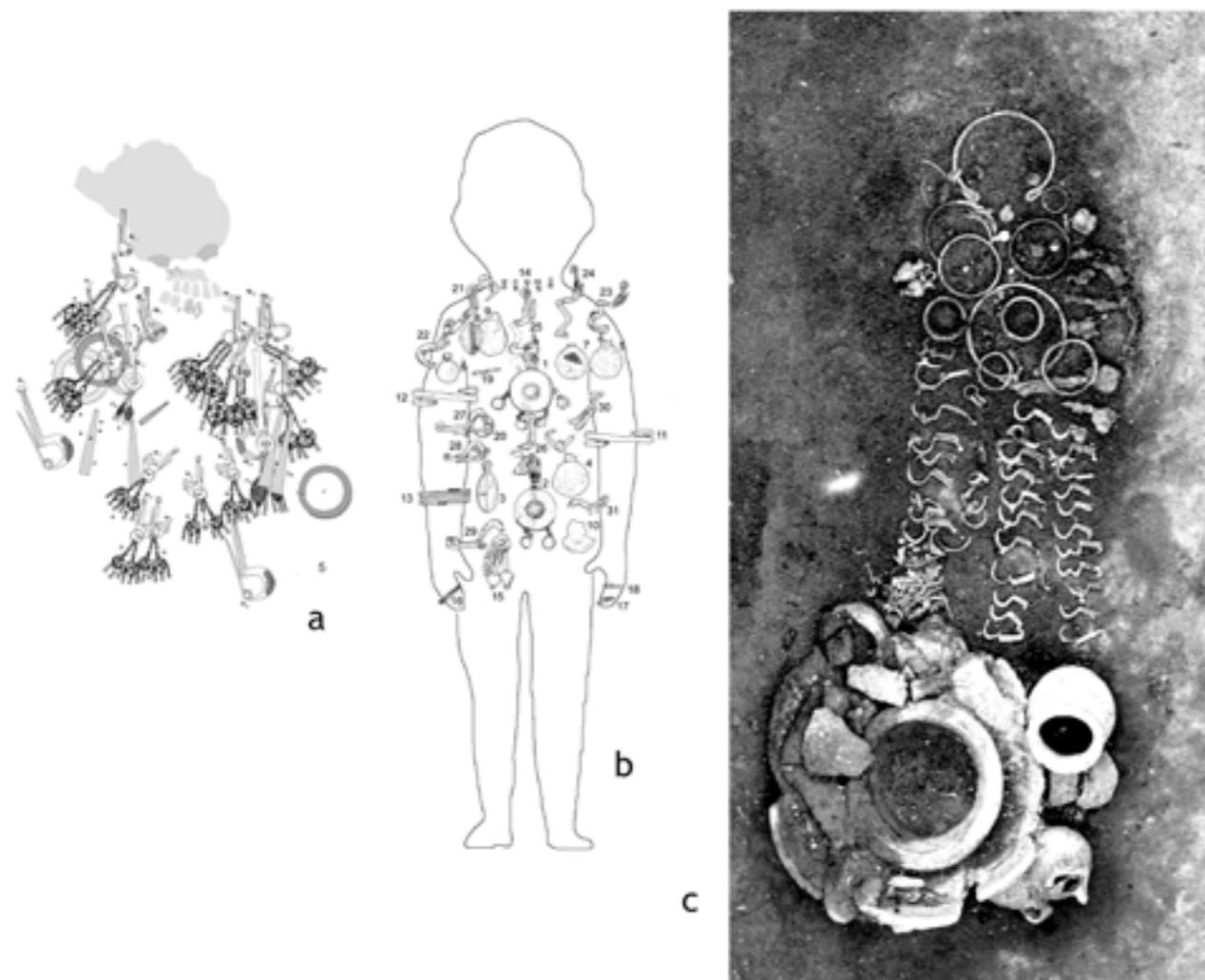


Fig. 3. Las ricas tumbas infantiles itálicas con armillas, fíbulas y colgantes: a) Spoletto (PG), Piazza d'Armi, tumba 15 de la "bambina-sacerdotessa" (niña-sacerdotisa); b) Bazzano (AQ), tumba 1147; c) Belmonte Piceno (FM), tumba 2 Curi 1910/T. 59 Inv. Weidig 2021, fig. 7 modificada.

niña de dos o tres años, sepultada en la tumba 3 de San Giuliano (VT), San Simone (mediados del siglo VII a. C.)¹⁸. La presencia de las armillas como símbolo de estatus heredado es evidente también en la rica tumba infantil M del *Forum*

Romanum en Roma¹⁹ y en la sepultura de niña con cinturón a *losanga* de la tumba doble de 18 (XXXII)²⁰ de Narce, Monte lo Greco, de finales del siglo VIII a. C.

18 Zori *et al.* 2023, 150-153 fig. 21. fig. 29.

19 Boni 1905, 154 figg. 10-11.

20 Molas Font 1980; De Lucia Brolli 2012, 65-67 cat. II.12 fig. a p. 66.



Fig. 4. Armillas inseridas en fíbulas y fijados sobre los ropajes: a) Roma, *Forum Romanum*, tumba infantil M (de Boni 1905, fig. 11); b) Narce, Monte lo Greco, tumba 18 (XXXII), sepultura bísoma, ajuar funerario de la mujer. De Lucia Brolli 2012, fig. 28.

La mujer adulta sepultada en esta misma tumba 18 de Narce²¹, un individuo infantil de la tumba 102F²² de Narce y la niña de Roma no llevaban las armillas en los brazos: estaban colgando de fíbulas fijadas sobre la vestimenta (Fig. 4). Estaban sujetas a fíbulas las dos armillas encontradas en la tumba femenina 58V

(1912) de Capena, San Martino. En cualquier caso, según los excavadores, en esta tumba las armillas se encontraron a la altura de los brazos junto a las pequeñas fíbulas²³.

21 Molas Font 1980; De Lucia Brolli 2012, 65-67 cat. II.12 fig. 28.

22 Turfa 2005, 20. 65-66. 132-135.

23 Mura Sommella / Benedettini 2018, 111 nn. 12-13. 711 tav. XLIXj.

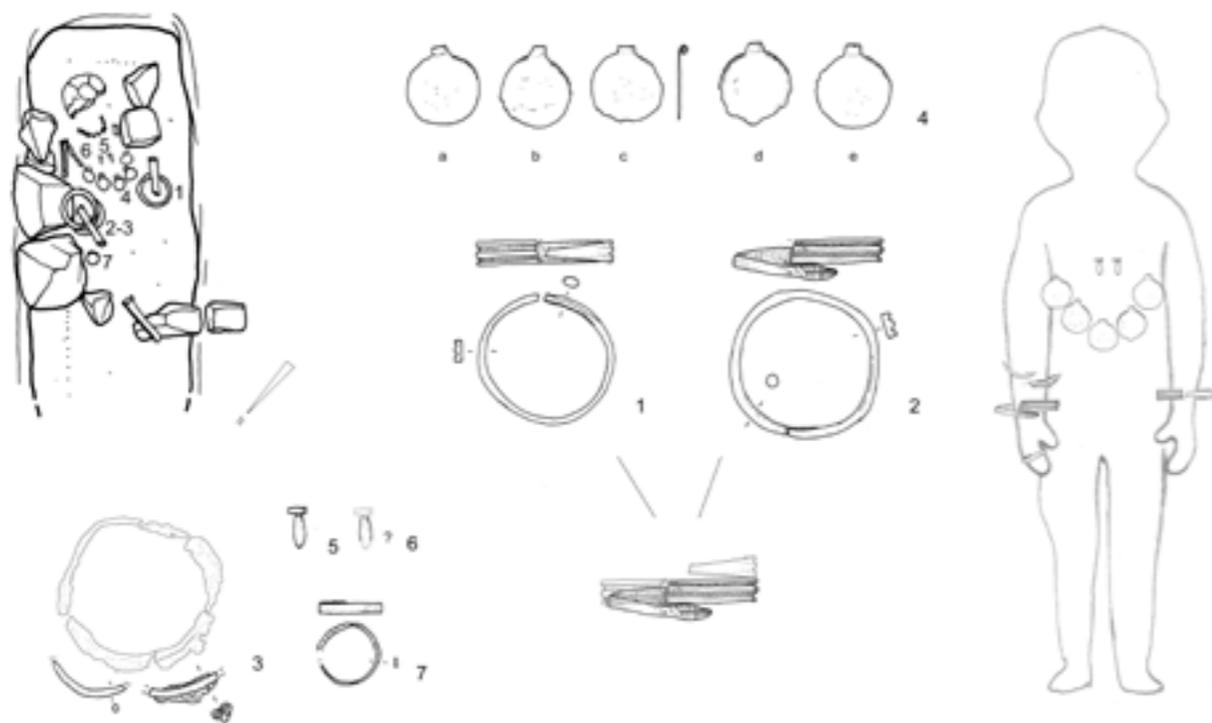


Fig. 5. Bazzano (AQ), tumba 729. Sepultura de un individuo infantil de pocos meses con armillas partidas y reubicadas en cada brazo. Weidig 2014, tav. 240 modificado.

Armillas insertadas en fíbulas y probablemente usadas como colgantes se conocen también en Abruzzo. En la tumba de una mujer adulta de Campovalano, las armillas de bronce se encontraron sobre el pecho de la difunta²⁴ y estaban fijadas en las fíbulas de hierro junto a colgantes en forma de *oinochoe* de bronce. Lo mismo podría hipotetizar para la tumba 47 de la misma necrópolis²⁵.

La relación cultural entre Campovalano en Abruzzo y *Cales* en Campania²⁶ parece verse también en el uso de las armillas como colgante: la armilla con extremos a glóbulo de la tumba 1 de *Cales*, (similar al Cat. Nr. 48) estaba unida a una fíbula de bronce con glandes²⁷.

Sin embargo, no sabemos si esta forma de llevar armillas y fíbulas sólo refleja una costumbre funeraria particular o si realmente también se utilizaba en la vida diaria.

En algunos casos, las armillas pueden haber tenido un carácter mágico o ritual. En Bazzano, cerca de L'Aquila, se conocen varios casos de sepulturas de niños de pocos meses en las que una sola armilla se partía en dos que luego se colocaban en cada brazo del niño (Fig. 5)²⁸.

De particular interés son la forma y la función de algunas de las armillas de Belmonte Piceno, en la región de Le Marche. Hay pequeños anillos de cuatro nódulos que se llevaban como armillas, en contraste con los grandes anillos de nódulos de función incierta, quizá relacionados con la fertilidad de la mujer, hallados en Cupra Marittima y en otros lugares del *Picenum* meridional²⁹. También en Belmonte se encontraron numerosas armillas en sepulturas femeninas de los siglos VII y VI a. C., sin decoración y bastante pesadas, lo que sugiere una forma de premonetización o atesoramiento³⁰. Esta hipótesis fue formulada por K. Kilian para explicar la gran cantidad de armillas que restituyó la "Tomba del Guerriero" de Tarquinia³¹. Otro ejemplo excepcional son las 90 armillas de bronce halladas en Vetulonia en el ajuar del "Circolo del Tridente" (fechado entre finales del siglo VIII y principios del VII a. C.), que, junto con más de 40 fíbulas de sanguijuela, parecen más un depósito de metal que una sepultura³².

24 *Antiche Civiltà d'Abruzzo* 1969, 61 n. 83 tav. 35; *Campovalano I* 2003, 41-42 tav. 4. tav. 46.

25 *Antiche Civiltà d'Abruzzo* 1969, 59-60 n. 75a-b. 76a-b tav. 34; posición distinta en *Campovalano I* 2003, 38 tav. 43 n. 7-8.

26 Gilotta / Passaro 2012.

27 Chiesa 1993, 36 n. 20. 70.

28 Weidig 2014, 681 tav. 240.

29 Weidig 2017, 79. 136 cat. 48 con bibl.

30 Weidig 2017, 135 cat. 46.

31 Babbi / Herz 2013, 271-272 cat. 16.

32 Cygielman / Pagnini 2006, 65-66 n. 172 fig. 16d-f. fig. 17a tav. VI.

3.6. Las mujeres etruscas

[Alessandro Naso]

Datos arqueológicos, fuentes literarias antiguas y testimonios epigráficos subrallan el importante rol jugado por las mujeres en la sociedad etrusca, donde gozaban de derechos y privilegios desconocidos en otras sociedades antiguas, empezando por las de Grecia¹. Este aspecto no pasó desapercibido en la tradición literaria antigua y fue completamente desvirtuado.

En el siglo IV a. C., el historiador y retórico griego Teopompo de Quíos, cuyas marcadas actitudes moralistas se encuentran dispersas en los fragmentos conservados, emitió un juicio muy duro sobre las mujeres etruscas, que merece la pena comentar frase por frase²:

La ley etrusca permite tener mujeres en común.

Las fórmulas onomásticas de las inscripciones etruscas (siglos VII a I a. C.) ofrecen referencias a parejas de hombre y mujer, calificadas en etrusco con el lema *puia*, que vale para esposa. El papel preeminente de la mujer en la sociedad etrusca se acentuó aún más en la época helenística, cuando el nombre de la madre (metronímico) y el de la esposa (gamonímico) se incluyeron en las fórmulas onomásticas masculinas incluso en los epitafios solemnes de las tumbas nobiliarias de Tarquinia³.

Cuidan mucho su cuerpo y hacen ejercicio a menudo con los chicos, pero a veces también entre ellas, ya que no les da vergüenza mostrarse desnudas.

Las mujeres etruscas prestaban gran atención al cuidado del cuerpo, no faltan utensilios específicos en los ajuares funerarios de todos los periodos de la cultura etrusca. Accesorios de diferentes materiales como madera, hueso, marfil, pero también de bronce y otros metales, como peines, espátulas de diversas formas y tamaños, tijeras, pinzas, cortauñas pertenecen a este repertorio y forman verdaderos conjuntos para el cuidado del cuerpo y la *kosmesis*. Los accesorios se colocaban en un vaso de bronce llamado cista en la actualidad, que en Roma se consideraba un regalo de boda, como indica la inscripción en latín de la cista más monumental, traducible como “Novio Plauzio me ha hecho en Roma, Dindia Macolnia me ha dado a la hija” (Fig. 1)⁴.

Recientes hallazgos han permitido apreciar la composición de estos conjuntos, como el depositado en la Tumba de la Maquilladora hallada intacta en la necrópolis de la Osteria en Vulci, que incluía también tijeras, una cista y, sobre todo, una cuchara y una espátula de metal junto con importantes restos de las sustancias colorantes utilizadas por la difunta para maquillarse el rostro⁵. Las representaciones de mujeres pintadas en las paredes de las tumbas de Tarquinia muestran los ojos contorneados, lunares coloreados y



Fig. 1. Cista Ficoroni. MNEtrusco di Villa Giulia Nr. inv. 24787. Segunda mitad del s. IV sec. a. C. Brinkmann 2018.

manchas, prefigurando fines estéticos similares a los actuales *make-up*⁶. La cista recuperada en la tumba de Vulci, fechada en el siglo III a. C., contenía además un estrígilo y un espejo de bronce.

1 Rallo 1989; Amann 2000; von Eles 2007; Pitzalis 2011; Kruta Poppi / Neri 2015.

2 Ath., *Deipnosoph.* XII 517d, trad. M.L. Gambato, ed. L. Canfora 2001.

3 Benelli 2007, 135-138.

4 Emiliozzi / Maggiani 2002.

5 https://www.ansa.it/ansamed/it/notizie/rubriche/cultura/2016/12/28/archeologia-vulci-ritrovata-tomba-della-truccatrice_492a1f69-9981-42d2-874d-2acdae593c55.html (17.01.2024).

6 Tumba de los *Giocolieri* (Malabaristas): Moretti 1974, 38-46 fig. 27.

El estrígilo se utilizaba para eliminar del cuerpo los restos de aceites y arena que se aplicaban después de los ejercicios gimnásticos, también practicados por las mujeres⁷. Un estrígilo de bronce de Praeneste tiene el mango en forma de cuerpo de mujer, que utiliza el estrígilo sobre sí misma (**Fig. 2**)⁸. Al menos en este caso, la afirmación de Teopompo es fiable: el contexto de esta práctica, sin embargo, no puede deducirse.

La producción de espejos se desarrolló especialmente en Vulci, pero también en Chiusi y Volsinii⁹. El uso funcional de los espejos metálicos, pulidos por un lado hasta tal punto que la superficie se reflejaba, se ilustra en Tarquinia en las pinturas de la tumba Bruschi (finales del siglo IV-III a. C.) donde una sirvienta sostiene un espejo ante una dama, cuyo rostro reflejado en el espejo se reproduce dentro del utensilio¹⁰. El espejo como accesorio exclusivamente femenino también ha desempeñado un papel decisivo en la investigación etruscológica moderna como demuestra el caso del ejemplar encontrado en la cama de la tumba Maroi 2, una sepultura del siglo VI a. C., hallada intacta en la necrópolis Banditaccia de Cerveteri, que ha permitido determinar que este tipo de cama estaba reservada en Caere a las sepulturas femeninas¹¹.

7 Massa-Pairault 1991.

8 Haynes 1985, 312-313 n. 176.

9 Emiliozzi / Maggiani 2002.

10 Vincenti 2009.

11 Dohrn 1969.

12 Becker / Macintosh Turfa 2017.

13 Tarquinia, tumba de los Toros y de la Fustigación: Moretti 1974, 22-34 fig. 6; 90 figg. 62-63.

14 Moretti 1974, *passim*.

Otros objetos particulares se han atribuido a las mujeres etruscas, como las bandas de oro aplicadas a los dientes, halladas en sepulturas del centro de Italia, fechadas a partir del siglo VII a. C.¹²

En cuanto a la mención del desnudo, aunque se refiera a ejercicios gimnásticos, el repertorio de pinturas etruscas de Tarquinia rara vez incluye figuras femeninas desnudas. Las que se conocen, reproducidas en escenas *symplegmata* (representaciones de luchadores en estrecho contacto) como en las Tumbas de los Toros y de la Fustigación, pueden remontarse a representaciones relacionadas con ceremonias funerarias en honor del difunto, como los atletas representados en otras tumbas¹³.

En los banquetes, no se sientan al lado de sus maridos, sino del primero que pasa por allí, y brindan por los hombres a su antojo.

Los banquetes reproducidos en las pinturas murales tarquinienses muestran a mujeres tumbadas en la misma *kline* (cama) con un hombre, calificadas por las inscripciones como parejas conyugales: tanto las mujeres como los hombres beben de copas¹⁴. El significado erótico del brindis, exclusivo de la mentalidad griega, era desconocido para la cultura etrusca.

También son bebedoras empedernidas, y hacen alarde de su belleza.

Un estrecho vínculo que se remonta al menos al siglo VII a. C. une a la mujer con el vino. Ollas, cálices y copas, que las inscripciones declaran propiedad de una mujer, estaban relacionados con la prerrogativa femenina de dispensar la bebida convivial por excelencia, sin poder precisar quién la consumía¹⁵. Inscripciones del siglo VII a. C. indican que las mujeres etruscas poseían hornos de cerámica¹⁶.

Se puede concluir que las mujeres etruscas ostentaban funciones y prerrogativas desconocidas para otras sociedades del mundo antiguo, con especial referencia a los griegos. Las razones de esta posición aún no se han investigado exhaustivamente. Ecos de estas características llegaron a autores griegos como Teopompo, que no pudieron comprenderlas por ser demasiado diferentes de las que conocían y las estigmatizaron, en el marco de un juicio negativo general hacia los etruscos, supuestamente entregados al lujo y a las costumbres relajadas.

15 Naso 2023.

16 Colonna 1993 (inscripción repintada).



Fig. 2. Estrígilo de la Tumba de la Maquilladora de Vulci, hoy en el British Museum. Haynes 1985.

3.7. El rol de la mujer: el caso de Paestum

A pesar de que las fuentes literarias no han dejado noticias sobre el rol de la mujer en las comunidades griegas o indígenas de la Italia meridional antes de la romanización, los documentos arqueológicos aportan elementos que nos permiten abrir algunas miradas al universo femenino. Son testimonios ofrecidos por ajuares funerarios y, sobre todo, imágenes pintadas sobre las paredes internas de tumbas del área campana y lucana así como sobre gran parte de los vasos de figuras rojas producidos en los talleres itálicos a lo largo del s. IV a. C.

Un ejemplo extraordinario por cantidad y calidad de la documentación lo restituye el conjunto de necrópolis pestanas, donde el análisis combinado de los ajuares y las pinturas que decoran la distintas tumbas ayudan a reconstruir los usos y costumbres de los lucanos, grupo de etnia itálica que, a finales del s. V a. C., como sabemos por la tradición escrita, había tomado el gobierno de Poseidonia¹, la ciudad griega fundada por los sibaritas hacia el final del s. VII a. C. En particular, las escenas pintadas sobre las paredes internas de las tumbas, sea en

[Angela Pontrandolfo]

caja que en cámara, componen un programa figurativo que tiende a ilustrar, a través de las imágenes, los valores de una sociedad que en el ritual funerario busca la manera de fijar su proyección ideal mostrando diferencias de sexo, de rol y de clase de edad.

Las tumbas pintadas estaban reservadas exclusivamente a los miembros de las familias de rango elevado, presumiblemente en el vértice de la organización política de la comunidad. En este sistema había espacio para algunos personajes femeninos a los que se reconocía una función importante como guardianas del patrimonio familiar y que garantizaban la continuidad del linaje.

A las mujeres casadas de alto rango se las homenajeaba con ajuares funerarios formados por vasos cerámicos relacionados con la realización del ritual, joyas, y en particular la *hidria* y la *lebeta*, el objeto nupcial por excelencia. Algunas pinturas presentan a la matrona sentada, ocupada hilando o en el acto de mirarse en el espejo, siempre asistida por una sierva de pie junto a ella. La imagen sugiere que el ámbito propio de la mujer es

el *oikos*, la familia extendida en el sentido de espacio definido por los lazos de parentesco con su marido, padres e hijos, y por sus relaciones con el servicio doméstico, exaltando el papel de esposa sabia y amante benévola, modelo ideal que parece corresponder a la concepción pitagórica de la figura y el papel de la mujer².

La trayectoria ideal de una anfitriona sabia y virtuosa se narra por la asociación de cuatro escenas representadas en dos lastras de una tumba de caja (tumba 47 de la necrópolis Andriuolo, Paestum). A una matrona que se dedica a hilar ayudada por su sierva, pintada en el espacio triangular de una lastra corta (**Fig. 1**), se sobrepone una escena que muestra a la difunta expuesta en un lecho con baldaquín para recibir el homenaje del duelo funerario, rodeada de mujeres que hacen gestos rituales y lloran rítmicamente al son de una flauta que toca un hombre barbudo seguido de jóvenes. La historia continúa en la banda inferior de la otra lastra (**Fig. 2**), donde se representa una procesión encabezada por un hombre que arrastra un buey sujetándolo por los cuernos y empuñando un hacha de sacrificio. Le siguen una mujer y una niña, completamente cubiertas con un manto, que llevan sobre sus cabezas, la primera una pequeña mesa llena de pan, la segunda una gran patera con huevos y granadas dispuestas en pirámide; una plañidera cierra la comitiva que, portando regalos proporcionales al rango social de la difunta, la acompaña hacia el último pasaje, representado en el registro superior de la misma lastra con la mujer preparándose para subir a la barca, guiada por un genio alado que le tiende la mano y la guiará hacia el Más Allá.

Este programa figurativo es la representación ideal de la mujer y de sus virtudes practicadas en el matrimonio: haber procreado hijos y haber cuidado de la familia y de los bienes domésticos, virtudes probablemente ensalzadas durante las exequias según una costumbre propia del mundo itálico y de la sociedad romana.

Más densas en cuanto al papel de la matrona en los grupos de élite de las comunidades itálicas son las numerosas escenas de la Paestum lucana, pero también atestiguadas en la región de Campania en Capua, Nola y Sarno³, en las que una mujer aparece acogiendo al guerrero vencedor, que regresa de la batalla, sirviendo los vasos para la libación. En esta escena, la mujer se convierte en protagonista de un ritual de paso destinado a purificar al soldado de la miasma de la guerra y a su inserción de nuevo en la familia y en la comunidad política; en ella vislumbramos las prácticas propias de las sociedades guerreras de las que tenemos un eco en algunas narraciones legendarias como en la de Horacio sobre los Curiacios de Roma.

La comparación de las prendas que llevan las mujeres en esta imagen “pública” ofrece la posibilidad de reconocer las especificidades de los trajes femeninos tradicionales de cada comunidad. En Paestum, la mujer casada lleva un vestido largo blanco o rojo, adornado en la parte delantera con una banda vertical, con calzados negros y la cabeza cubierta con un largo velo blanco sujeto por una diadema roja, o un tocado a modo de turbante, con un velo corto rojo. En Nola, el traje femenino se compone de una larga túnica plisada

¹ Pontrandolfo / Rouveret 1992.

² Pontrandolfo / Rouveret / Cipriani 2015; Niola / Zuchtriegel 2017.

³ Benassai 2001.

verticalmente, cruzada en la parte delantera por dos anchas bandas bordadas, una corta capa cuadrada roja, decorada en la parte inferior con una ancha banda bordada con un motivo de meandro y borlas colgantes, y un corto velo blanco, sujeto con un alfiler, que deja al descubierto el peinado. En Sarno, los vestidos son de colores vivos, amarillos o rojos, y se completan con una prenda de abrigo blanca hasta las rodillas, una capa cuadrada del mismo color que el vestido y un complejo tocado: una especie de tambor apoyado en la parte superior de la cabeza del que parte un corto velo blanco. En este contexto cultural también abundan las joyas, sobre todo los brazaletes y collares, de color amarillo para indicar el oro, ornamentos que, a menudo se depositan en la tumba junto con la difunta.

En el cambio entre el s. IV y III a. C., en vísperas de la romanización, se codifica un lenguaje en imágenes que se adhiere a ese proceso unificador de tradiciones diferentes que llamamos helenismo. En Paestum, las pinturas de las tumbas de cámara de la necrópolis de Spinazzo, pertenecientes a un mismo núcleo familiar, manifiestan la voluntad de subrayar cada vez más claramente el papel de la mujer en el seno de un grupo cuyos miembros masculinos están destinados a desempeñar un papel público, como si se tratase de la representación de una genealogía.

El repertorio de escenas es repetitivo, centrado en el encuentro-saludo entre dos personajes, pintado en la pared central situada en el lado opuesto a la entrada. Les sigue una procesión en las paredes laterales.

En la pared central de la tumba 1, la decoración una matrona, cubierta con un velo y envuelta en un manto, recibe el saludo de un personaje masculino de edad avanzada, que se distingue

por el anillo en el anular izquierdo, colocado en primer plano, similar al *anulus aureus* de los romanos. La condición de caballero de este personaje queda subrayada por el caballo que sujeta por las riendas un muchacho en la pared de la derecha. En la pared opuesta, un cortejo sigue al difunto, formado por un hombre maduro, una sierva y un caballo con cabezada sobre el que va sentado un pequeño perro maltés, que las fuentes literarias describen como el perro de los aristócratas griegos y romanos.

En otra tumba destacan dos figuras masculinas en la pared principal; al de la izquierda le sigue una procesión que parte de la pared situada a la izquierda de la puerta formada por un hombre joven que lleva al hombro un gran escudo circular suspendido de dos lanzas y avanza detrás de dos caballos que ocupan toda la pared. El primero lleva una alforja sobre la que está sentado un pequeño perro maltés; el segundo, enjaezado para ser montado, es sujetado por la brida por un muchacho que lleva lanzas y un escudo, representado en la pared central detrás de la figura masculina, probablemente el difunto que es saludado por otro de más edad. En el extremo derecho de esta pared y cerrando la procesión se encuentra una joven portadora de una *hydria*. Sigue a una matrona que entrega una *phiale* de bronce y una rama de laurel al caballero triunfante sobre un caballo suntuosamente enjaezado. En el panteón familiar, por tanto, también hay un lugar oficial para las mujeres, si han vivido su papel marcado por el *kosmos* y la armonía, de forma coherente con el prestigio y las virtudes públicas de los hombres de su familia. La imagen de la mujer del núcleo enterrado en Spinazzo, imponente en el gesto que realiza y celebrada en la genealogía, es ya ideológicamente la de una matrona romana.



Fig. 1. Poseidonia (SA), Necrópolis Andriuolo, tumba 47, lastra oeste. Pontrandolfo / Rouveret 1992, 123.



Fig. 2. Poseidonia (SA), Necrópolis Andriuolo, tumba 47, lastra este. Pontrandolfo / Rouveret 1992, 125.

3.8. Kosmesis y katoptron

Es en el gineceo donde la mujer encuentra un espacio reservado, privado, restringido a las mujeres. Allí comparte y cuida su aspecto (*kosmesis*) para presentarse en sociedad, para expresar su condición y para reclamar su protagonismo a través de la *charis*, el irresistible poder de la seducción. Pero la *charis* no es un atributo del individuo sino una estrategia basada en la habilidad, en el engaño, en la *métis*¹. Para ello se sirve de tres elementos fundamentales, el *Katoptron* (espejo), las joyas y, en tercer lugar, el binomio perfume² y maquillaje (*kosmestikós*). El primero para guiar de manera autónoma la aplicación de los otros, para gustarse y para tomar consciencia de su identidad, fuera ella misma o su personaje

1 Sobre el argumento v. Menichetti 2007, 317.

2 Detienne 1977; Menichetti 2012.

3 Menichetti 2007, 322.

4 Grassigli / Menichetti 2008.

5 Frontisi-Ducroux 1996.

[Raimon Graells i Fabregat]

público, y así despertar el *himeros*, el deseo de amor³.

La relación entre el espejo y la mujer es un argumento que se aborda en otro trabajo de este catálogo, pero también se observa en varias de las piezas expuestas, como la hidria ápula, donde la escena principal muestra a la mujer dentro del *naiskos* con sus enseres singulares, entre los que se observa el espejo. Pero el espejo actúa también como los instrumentos mágicos de Eros y Afrodita, dotado de un poder de *katoptomanteia*⁴ a través del cual la imagen de *charis* que aparece en su reflejo se convierte en un presagio del destino femenino, de su poder de seducción⁵

que atrapa la mirada del hombre⁶. El espejo es, pues, un elemento importante para comprender el mundo del gineceo, de la *kosmesis* y *métis* femenina en la Antigüedad⁷.

Mientras que para el mundo griego y romano la documentación es extensa⁸, para las distintas culturas prerromanas itálicas la documentación iconográfica y arqueológica es heterogénea. Para Etruria y el Lacio los espejos, perfumes y maquillajes son frecuentes y se documentan abundantemente, mientras que en Abruzzo y en el Piceno son escasos los testimonios de espejos y maquillajes, así como menos numerosos los elementos relacionados con el perfume. En Campania y Lucania son frecuentes los perfumes y maquillajes contenidos en ungüentarios y frascos de pasta vítrea y cerámicos locales y de importación, pero raros los espejos, y en ámbito magno-griego, los espejos tienen un enorme protagonismo, particularmente en el área de Locri⁹.

La colección del MAN presenta una abundante colección de vasos de figuras rojas suritálicos (lucanos, ápulos y pestanos) con representaciones iconográficas de escenas de gineceo¹⁰ en las que abunda la presencia de perfumes y cosméticos en manos de

6 Menichetti 2007, 324.

7 Sobre el argumento *vid.* Bonadeo 2003; De Grummond 2000; Di Nola 1987; Frontisi-Ducroux / Vernant 1998; Grassigli / Menichetti 2008; Menichetti 2006a; Menichetti 2006b; Menichetti 2007; Menichetti 2008a; Menichetti 2008b; Vernant 1987; Vernant 1996.

8 Breve síntesis en Berg 2017.

9 Cameron 1979; Caruso 1981; Elia / Meirano 2022.

10 Cabrera 2013; Brandonisio 2021.

11 Dejamos de lado los espejos romanos: Inv. Nr. 9837, Mango, antigua colección Asensi; Inv. Nr. 9838, Mango, antigua colección Salamanca; Inv. Nr. 25477, Asa romana; Inv. Nr. 73/65/65, Fragmento de disco.

12 Blázquez 1960c; Martelli 2006, 355-360.

13 Rovira 2021.

las protagonistas o de sus sirvientas. Se observan *alabastra* para representar a los frascos de perfume, y pequeñas cajas, circulares o rectangulares, para contener tanto los maquillajes como las joyas, pues estas no dejan de ser también unos ornamentos para la piel de sus portadoras. Pero estos elementos no se documentan físicamente en la colección. En cambio, las colecciones que integran el conjunto de bronce del MAN concentran un impresionante conjunto de 23 espejos, completos y fragmentados de los que únicamente una parte ha sido publicada y tres de ellos se expusieron (y publicaron) en esta exposición: 1 griego, 3 magno-griegos, 18 etruscos y uno indeterminado¹¹.

Los distintos trabajos sobre los espejos del MAN se han centrado en piezas individuales o en reducidos conjuntos, normalmente heterogéneos. Las temáticas abordadas en ellos han privilegiado el análisis de las iconografías grabadas sobre los planos dorsales de algunos espejos etruscos¹² y, más recientemente, en la caracterización de la aleación del metal del global de la colección¹³.

La procedencia de la mayoría de espejos es desconocida y únicamente pueden aportarse indicaciones genéricas acerca de las

colecciones de las que proceden y del lugar de adquisición. El caso de la colección de espejos de Carlos III, posteriormente legada a la Biblioteca Nacional, por ejemplo, se adquirió en distintas operaciones en Roma a mediados del s. XVIII, mientras que el ejemplar cat. n. 8 se adquirió en 1871 en Atenas. Otros lotes, que entraron en el MAN con la adquisición completa de grandes colecciones (caso especialmente de la del Marqués de Salamanca), remiten a un mercado italiano indeterminado, posiblemente romano pero en cualquier caso carente de confirmación. Si bien para los espejos etruscos es un tema menos problemático puesto que su procedencia genérica debe suponerse entre Etruria *sensu lato*¹⁴ y el área de Praeneste, para los ejemplares de tipo magno-griego sí supone un tema con implicaciones de fondo para el que es necesario prestar una atención especial pues su tipología indica una procedencia del entorno de Locri. Esta identificación supone un problema para la comprensión de la configuración de las colecciones que forman la actual colección del MAN, pues la mayoría de ellas presentan materiales cultural, cronológica y espacialmente concentrados, pero la presencia de tres espejos de tipo Locri amplía esos repertorios e indica una adquisición seleccionada de piezas de esa procedencia que no encuentra correspondencia con el resto de materiales de la colección de objetos metálicos, como sugiere la ausencia de material magno-griego. Lógicamente puede ser una adquisición voluntaria, buscando completar el repertorio

tipológico de espejos de esa procedencia, lo cual sería inaudito en el momento en que se adquirieron, pues no había la consciencia de que la localidad produjera esos tres tipos (con mango figurado, con mango a lira y con mango en capitel) (Fig. 1a-c)¹⁵; o podría tratarse de hallazgos de otras procedencias, donde sabemos que alguno de esos coleccionistas impulsó excavaciones (caso de Poseidonia, por parte del Marqués de Salamanca). En este caso, de poder confirmarse, se trataría de los primeros testimonios de alguna de estas producciones en área campana¹⁶.

La riqueza y complejidad de la colección del MAN está tanto en la amplia variedad tipológica como en la rica decoración que presentan muchos de estos espejos. Presentar aquí la totalidad de espejos de la colección del MAN excede los propósitos del capítulo, pero algunas indicaciones sí son necesarias para entender donde se sitúan estas decoraciones y comprender así su funcionamiento. Las razones de ello están en que a día de hoy, tanto la tipología como la terminología para referirse a los elementos diacríticos de cada uno de los espejos antiguos (griegos, etruscos o prenestinos) está bien establecida en múltiples lenguas pero no en castellano, que no dispone de traducción o comentario. De este modo, parece oportuno sintetizar aquí esta terminología y problemática.

Los espejos han sido clasificados en una tipología limitada a unos pocos modelos, con



Fig. 1. Mangos de espejo de producción magno-griega, posiblemente a situar en Locri, de la colección del MAN: a) Nr. inv. 2850; b) Nr. Inv. 9397; c) Nr. Inv. 9836. Fotos J.L. Municio Garcia.

ligeras variantes y con una alta correlación entre formas y motivos decorativos, prácticamente siempre incisos cuando se trata de la decoración de los discos o prevista en el molde cuando refieren a los mangos. La parte reflectante de los espejos es siempre el lado convexo, pulimentado a consciencia, mientras que la decoración grabada no interfiere al reflejo puesto que se sitúa siempre sobre el lado opuesto, el lado cóncavo.

La tipología se fundamenta en una combinación descriptiva de cada una de las partes principales de los espejos, es decir el disco y el mango cuando se trata de espejos formados por dos piezas, o del perfil cuando se trata de espejos en los que disco y mango están integrados en una única pieza. La distinción entre ambas series no implica una distinción ni

cronológica ni, aparentemente, de distribución espacial o de procedencia, pero sí de fábrica o ámbito cultural.

Los espejos formados por dos piezas: El disco puede ser de dos formas: Circular (C) o Elíptico (E). El mango, puede responder a dos modalidades distintas, una que requiera de una parte orgánica (madera o hueso) que se conoce como Espiga (*Tang* en inglés) (Fig. 2a-b) o ser mangos independientes que se fijarían al disco bien por soldadura dulce o bien a través de remaches, que corresponden a mangos macizos en bronce, decorados de tal modo que no prevén ningún recubrimiento orgánico¹⁷. Estos espejos corresponden, principalmente, a las producciones magno-griegas cuando disco y mango funcionan separadamente; y a modelos compartidos para

14 La presencia de espejos etruscos en contextos fuera de Etruria ha sido tratado de manera sintética y exhaustiva por N.T. De Grummond (2017).

15 Caruso 1981; Elia 2002; Elia / Meirano 2022.

16 Un posible ejemplar se había propuesto ya al tratar la figura de Philò, hallada en Poseidonia y custodiada hoy en Berlín (síntesis en D'Antonio 2017).

17 La configuración de cada una de estas dos opciones permite una subdivisión mayor según la cual las Espigas pueden tener una unión al disco cuadrangular (tipo a), semicircular (tipo b) o trapezoidal (tipo c); los Mangos independientes, por su parte, presentan hasta cuatro subtipos según su longitud, decoración del cuerpo y decoración del soporte de unión con el espejo.



Fig. 2. Espejo etrusco con espiga MAN Nr. inv. 2002-108-1, con lado reflectante (a) y reverso decorado (b). Fotos J.L. Municio García.

los que presentan disco con espiga a los que se inserta un mango.

Los espejos completos: completamente metálicos, prevén toda la decoración sobre el metal, bien en relieve y concentrada sobre el mango o, excepcionalmente, en el reverso del disco, o bien incisa, ocupando la parte del reverso del disco (**Fig. 3a-b**). Según la forma de cada una de las partes de la forma se establece una adscripción tipológica que los detalles decorativos llegan a concretar en lo que se conoce como artistas o talleres. Las partes diacríticas de los espejos corresponden al mango, el talón y el disco, cada uno de ellos

subdividido como se observa en la ilustración. Estos espejos corresponden a las producciones etruscas y prenestinas.

Los espejos de caja o plegables (Klappspiegel): corresponden a dos discos unidos por una bisagra que se cierran correctamente protegiendo así la parte reflejante del espejo. Son producciones griegas, de las que en la colección del MAN se conserva un único ejemplar (Cat. Nr. 8) con larga inscripción desarrollada sobre el lado externo.



Fig. 3. Espejo etrusco con inscripción funeraria *Súthina* en el lado reflectante MAN Nr. inv. 9829, con indicación de las partes diacríticas. Fotos J.L. Municio García (modificada).

3.9. El uso del perfume en las mujeres del mundo itálico prerromano

Los hallazgos arqueológicos y su iconografía permiten la recuperación y aproximación al papel que desempeñó el uso de perfumes y fragancias para las mujeres que habitaron la península Itálica antes del periodo romano en los diferentes ámbitos de su vida. La cosmética, el aseo personal y el adorno del cuerpo con los diferentes ornamentos formaron parte de la cotidianidad de las mujeres, aunque no de todas, o al menos no al mismo nivel, pues no todas disponían de los mismos recursos para acceder a los mismos cuidados.

La adquisición y exhibición de los diferentes ungüentos, bálsamos y aceites perfumados –y a los recipientes que los contenían– fueron un claro símbolo de distinción social, independientemente del ámbito cultural. De manera que no era la parte estética,

[Ángela Pérez
García]

representado con el poder que daba la belleza y la capacidad de seducción, lo que daba poder y acceso a estos elementos, sino su posición privilegiada la que se beneficiaba de ello y los utilizaba para contribuir en la estructuración de jerarquías sociales, políticas y religiosas en la Antigüedad¹.

El uso de estos perfumes provocaba toda una serie de olores, sensaciones y emociones a las personas que los utilizaron y, en consecuencia, a las personas con las que se relacionaron. El “buen olor” se utilizó como un elemento más en la estrategia de exhibición del prestigio, de la distinción y de la exaltación de la riqueza por parte de un grupo privilegiado que podía acceder a mercados restringidos de recipientes que contenían perfumes, aceites u

otros ungüentos cosméticos. Estos fueron los elementos que jugaron un papel fundamental en la afirmación social de mujeres privilegiadas.

Independientemente del ámbito cultural y cronológico, los sentidos son esenciales para que las personas interactúen con su entorno más inmediato impregnando todos los aspectos de la vida (ideológico, social, económico y político), pero la Arqueología muy pocas veces había tenido en cuenta su importancia hasta relativamente poco tiempo². Las personas, al percibir olores experimentan emociones, placeres, dolores y tristezas aunque estos variaron dependiendo del contexto en el que vivieron, así como de la clase, el género o la edad a las que pertenecieron. Por esto, los sentidos son esenciales en la creación y mantenimiento de las estrategias de poder, donde el olfato ocupa un lugar fundamental, pues sabemos que en actos sociales tan importantes como los banquetes, las distintas ceremonias en los santuarios o incluso en los rituales funerarios el perfume tuvo un papel activo.

Las diferentes fragancias que rociaban y/o unciaban en sus cuerpos las mujeres itálicas durante la vida cotidiana impregnaron no sólo a sus portadoras sino también a las personas que se relacionaban con ellas, cautivando todas las miradas a su paso, provocando que incluso sin verlas o cuando ya se habían marchado pudieran ser reconocidas y recordadas, ya que su olor permanecía³.

Además, el uso de ungüentos y aceites perfumados tuvo, como sigue teniendo hoy en día, un potencial erótico que queda patente en



Fig. 1. Espejo etrusco con grupo de mujeres lavándose, una mujer mirándose en el espejo, otra peinándose. Rallo (ed.) 1989.

los diferentes escritos, objetos e iconografía, donde el perfume se convirtió en un agente cautivador de la seducción femenina⁴. Su relevancia queda plasmada en los hallazgos arqueológicos y en la iconografía etrusca, donde abundan las escenas de mujeres haciendo uso del perfume en sus gineceos junto a otras mujeres, especialmente en espejos de mano y recipientes cerámicos (Fig. 1-3).

1 Menichetti 2009, 10.

2 Price 2022.

3 Menichetti 2009, 10-11.

4 Lambrugo 2019, 53.



Fig. 2. Espejo etrusco con grupo de mujeres lavándose, una mujer sostiene un alabastrón con perfume, otra vierte agua, otra se lava el cabello. Berlin Staatliche Museen. Rallo (ed.) 1989.

Debido a la composición orgánica del perfume (aceites, grasas, plantas, etc.) su intensidad disminuye con el tiempo, de manera que su valor cobra sentido también a través de su uso y exhibición. Para lo que su mera presencia es significativa más que su acumulación en grandes cantidades. Así entendemos de qué manera el uso de fragancias permitía distinguir a un grupo de personas, por ser los que podían

5 Price 2022, 48.

acceder al mercado de objetos de lujo, y a una de las estrategias con las que mostraban su pertenencia a la cúspide de la jerarquía social en la que se aprovechaban de la naturaleza intangible del perfume como metáfora de la dificultad de romper las divisiones sociales⁵.

El perfume, fue utilizado por las distintas sociedades mediterráneas como elemento de expresión del poder en la vida cotidiana pero se utilizó de forma evidente en el mundo funerario. A partir del s. VI a. C., especialmente en Etruria y el sur de la península Itálica –Campania y Lucania–, los ajuares funerarios integraron una cantidad significativa de recipientes destinados a contener perfumes. Se trata de contenedores que adoptaron formas y nombres griegos como *lekythoi*, *aryballoi*, *alabastra*, *amphoriskoi* y *oinochoai* (entre otros), fabricados en materiales cerámicos y materiales más lujosos como el vidrio o el metal. Estos adquirieron protagonismo junto a otros objetos vinculados a la exhibición de la riqueza y acompañaron a los difuntos en su trayecto al Más Allá. Si bien estos recipientes aparecen especialmente vinculados a mujeres no faltan casos en los que se asocian a hombres y especialmente a individuos infantiles.

En este sentido, la gran mayoría de recipientes que han llegado hasta la actualidad están asociados a los ajuares funerarios debido a su gran representación y su estado de conservación, lo que permite valorar su uso en los distintos ritos funerarios, en la preparación del cadáver o en un momento posterior a la deposición del cuerpo en la tumba. En este segundo caso, los contenedores de perfume fueron colocados expresamente por parte de

sus allegados con el propósito de explicitar que, entre sus posesiones personales, figuraba el perfume, como claro símbolo de estatus.

La inclusión de estos ungüentarios en sus tumbas tenía una ubicación precisa en relación al cuerpo, situándolos a su alrededor, sobre sus piernas, cerca del cuello o en sus manos, evidenciando una elevada carga simbólica.

La purificación del cuerpo de la difunta –y, de manera simbólica, de su alma–, se realizaría a través de la unción y esparcimiento de diferentes ungüentos, aceites y perfumes, para intentar devolverle, de alguna forma, su apariencia personal como sensorial⁶.

De esta manera, el perfume se encuentra claramente relacionado con la ausencia de la muerte, ya que sería una forma de “proteger” al cadáver de sus efectos tales como el mal olor y la putrefacción⁷.

6 D'Acunto 2012, 192.

7 Altomare 2019, 78.



Fig. 3. Espejo etrusco con grupo de mujeres, con protagonista siendo maquillada y peinada por sirvientas. Coll. Dutuit, Paris. Rallo (ed.) 1989.

3.10. Un juego de reflejos: espejos y mujeres en la sociedad de Locri Epizefiri

[Diego Elia /
Valeria Meirano]

Entre finales del s. XIX y las primeras décadas del siglo pasado, el célebre arqueólogo Paolo Orsi inició campañas de excavación sistemáticas en Locri Epizefiri, centro colonial griego de la costa jonia de la actual Calabria, hasta ese momento conocido únicamente gracias a las Fuentes clásicas y a hallazgos y exploraciones ocasionales. Entre las numerosas investigaciones llevadas a cabo en el yacimiento, se señala entre el 1909 y el 1915 la intervención en las áreas funerarias, en particular en la de *contrada* Lucifero, que Orsi denominó “la necrópolis de los espejos (“necropoli degli specchi”)¹ por el descubrimiento de 137 ejemplares entre las 1676 tumbas excavadas², y que puede

considerarse una concentración única en todo el mundo griego. De hecho, este refinado instrumento de bronce tuvo en Locri un especial protagonismo en la articulada estrategia que regía la composición del ajuar funerario y que respondía a una cuidada selección, destinada a evocar el papel del difunto, en relación con la vertebración vertical (rango, prestigio) y horizontal (sexo, clase de edad) de la sociedad³.

El análisis del ritual funerario de Locri ha puesto en relieve en los ajuares funerarios una distribución que contrapone numerosas clases de objetos que han permitido identificar comportamientos que determinan

1 Orsi 1912, 17. Sobre Paolo Orsi y las investigaciones de las áreas funerarias de Locri: Elia 2010, 5-18; Elia 2019.

2 Elia 2010, 283 nota 10, donde se citan otros dos ejemplares de las necrópolis Parapezza y Monaci.

3 Elia 2018

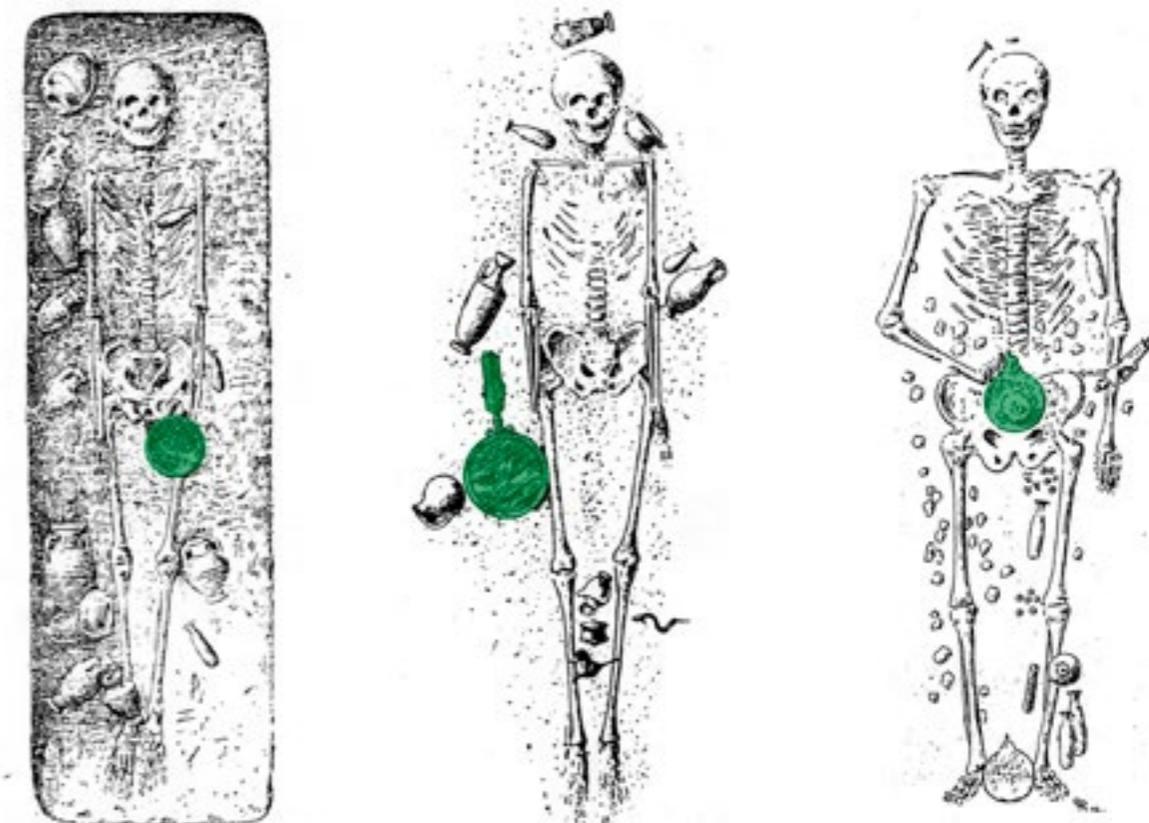


Fig. 1. Espejos depositados junto a las manos en algunas sepulturas femeninas de Locri. Elia 2022.

una estricta distinción en la connotación de género. La esfera femenina, en particular, se evoca especialmente con el espejo,⁴ al que se asocian instrumentos de *toilette* y para la *kosmesis*, joyas, y husos, además de algunos tipos de objetos particularmente frecuentes en Locri, como las bolas de bronce, adornos de metal o hueso y empuñaduras de hueso trabajado. El cuidado del cuerpo y el ejercicio de la seducción pueden observarse también en los conjuntos compuestos por

numerosos recipientes para perfumes y ungüentos procedentes de diversas zonas del Mediterráneo. En este caso reconocemos el deseo de evidenciar la posesión y el uso de esencias exóticas, bienes que contribuyen a representar simbólicamente la identidad femenina y al mismo tiempo constituyen una elocuente expresión de prestigio y disponibilidad económica.

4 Elia 2014; Elia e.p.



Fig. 2. Tablilla votiva en terracota del santuario de la Mannella en Locri (tipo 6/8). *Le arti di Efesto* 2002.

En Locri, el espejo en los ajuares connotados en sentido femenino constituye el pivote del “discurso” construido en torno a la figura femenina, como elemento revelador de la belleza, instrumento de seducción, signo distintivo de la propia feminidad. El papel central desempeñado por el espejo en la colocación del ajuar se revela, por otra parte, por el hecho de que, a menudo, se coloca cerca de las manos del cadáver -normalmente la derecha-, signo evidente del deseo de subrayar el estrecho vínculo con este objeto (**Fig. 1**).

El valor simbólico que asumen los espejos depositados en las tumbas no excluye, sin embargo, la posibilidad de que, en muchos casos, se trate de efectos personales de

la difunta. Una prueba parece derivar de consideraciones cronológicas: algunos ejemplares -sobre todo los más valiosos- son bastante más antiguos que los demás objetos del ajuar. En estos casos, el desfase cronológico entre la fabricación del objeto y su depósito podría corresponder al periodo real de posesión del objeto durante la vida de la difunta. Uno de los ejemplares recuperados en la necrópolis, además, revela claras huellas de reparaciones antiguas, lo que atestigua su uso prolongado.

La importancia simbólica de este objeto en Locri se ve confirmada, además, por su presencia en contextos sacros, como atestigua claramente la documentación procedente



Fig. 3. Espejos con empuñaduras antropomorfas. Elia / Meirano 2022.

del santuario de Perséfone en la Mannella, vinculado a ritos y ceremonias realizados por las jóvenes locrenses en vistas al matrimonio, un momento transcendental en la vida femenina. Además del descubrimiento de algunos ejemplares, el papel del espejo cobra aquí una importancia central en la iconografía transmitida por los famosos *pinakes*, las tablillas votivas de terracota ofrecidas por centenares en el santuario⁵. El instrumento connota la dimensión y el espacio femenino y aparece constantemente en escenas de *kosmesis* (**Fig. 2**)⁶. En la construcción de las imágenes, se convierte en el símbolo de la preparación de la novia, de la seducción que podrá ejercer dentro del vínculo matrimonial, prelude necesario de la procreación y, por tanto, de la continuidad del *genos*.

Este objeto emblemático de la cultura locriense era producto de los talleres locales, entre los más creativos y dinámicos en el campo del trabajo del bronce que se realizaban en el mundo griego, capaces de satisfacer las necesidades de una clientela exigente con una amplia y diversificada producción de objetos⁷. Junto a tipos más sencillos, como pequeños *pocket mirrors* sin mango o finos discos de lámina con un accesorio de agarre sin decoración, muy extendidos en todo el mundo griego, existen soluciones muy elaboradas de la máxima calidad y refinamiento. Entre finales del siglo VI y principios del IV a. C., los artesanos locrienses se distinguieron especialmente en la elaboración de los tipos que siguen⁸:

5 Lissi Caronna / Sabbione / Vlad Borrelli 1999-2007.

6 Tipos 3/4, 6/3-9, 3/9, 5/2, 8/6, 8/13, 9/1, 9/2, 9/5.

7 Un cuadro actualizado de la producción artesanal de Locri, riquísima y heterogénea – cerámicas, terracotas, bronce, etc.- y de la relación entre artesanado y clientela en Elia / Meirano 2022.

8 Una amplia selección de espejos de Locri fue publicada en Cameron 1979; Caruso 1981; vid. también Elia / Meirano 2022, 47-49. 52-54.

Por un lado, los ejemplares con capitel jónico, que presentan un elemento en forma de voluta de inspiración arquitectónica que une el asa con el disco, y los espejos con empuñadura en forma “de lira”, que sustituyeron a los “de capitel jónico” en la segunda mitad del siglo V a. C., que presentan un refinado elemento intermedio consistente en un motivo de inspiración vegetal entre el disco y la empuñadura. Para ambos tipos, el estudio tecnológico ha permitido plantear la hipótesis de la utilización de la técnica de la cera perdida para los distintos elementos que componen el espejo (espiga y placa del asa, disco, elemento de refuerzo posterior), solución que hace que cada ejemplar sea único, en una reelaboración continua y original de los esquemas de base.⁹

Por otro lado, el tipo figurado, que representa el orgullo de los talleres locrienses, que se distinguen por la gran heterogeneidad de las soluciones adoptadas y la originalidad de la iconografía. Entre los más refinados se encuentran sin duda los ejemplares en los que una sirena con las alas desplegadas se sitúa bajo el disco, o en los que el asa, en lugar de ser de material percedero y por tanto normalmente perdido, consiste en una figura de pie -masculina desnuda, en un caso con clámide, o más raramente femenina- a veces sobre una tortuga,¹⁰ que por otro lado servía también para dar estabilidad al espejo (**Fig. 3**). Sin embargo, la complejidad iconográfica es mayor en los espejos que presentan motivos figurados entre el disco y el asa (**Fig. 4**). En

este caso, los bronzistas locrienses crearon escenas complejas, inspiradas en episodios del mito -como el Rapto de Europa- y de la tragedia -como Electra en la tumba de Agamenón-, o composiciones protagonizadas por uno o varios temas fascinantes, como en el caso del espejo de la colección del MAN, en el que la figura de Eroses con el cisne (Cat. Nr. 6), asociado a elementos naturalísticos que cumplen una función estructural dentro de la composición *à jour* (calada), queda vinculado al tema afrodisíaco del amor y la seducción, que invade la iconografía locriense de esa época¹¹.

La fortuna y el poder simbólico del espejo es tal en la cultura religiosa locriense que inspiró réplicas de terracota que reproducen espejos o partes de ellos, encontradas en el santuario de Perséfone. Entre ellas, destaca el reciente descubrimiento de un fragmento que lleva precisamente un motivo *à jour* con el ala de un erotes¹².



Fig. 4. Espejos decorados *à jour*. Elia / Meirano 2022.

⁹ Elia 2002.

¹⁰ Meirano 2020, 217-218.

¹¹ Elia / Meirano 2022, 58.

¹² Elia / Meirano 2022, 53.

MU JE RES

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional

4. Catálogo



Cat. Nr.1. Figura de oferente con peplos y granada

[Raimon Graells i Fabregat]

Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **2024**: Alt. 10 cm (**fig. 1**) Aleación de base cobre, fundición a la cera perdida, fábrica laconia, 540-530 a. C. Fotos J.L. Municio Garcia

Sin procedencia conocida, forma parte de la antigua colección de la Biblioteca Nacional, presente en el primer Catálogo del Museo (1883). No se reconoce en el Inventario del antiguo Alcázar, como ya indicó A. García y Bellido¹. P. Paris indica que "Idole féminine ... conservée au Musée de Madrid, où elle est passée avec l'ancienne collection de la Bibliothèque nationale, ce qui indique à peu près sûrement qu'elle a été trouvée dans le pays"², observación que no compartimos y que, muy posiblemente debería vincularse al comercio de antigüedades en el que se creó la colección, siendo entonces un contexto italiano

(posiblemente suritálico) su procedencia más probable visto que el comercio de objetos extraídos de territorio griego era en ese momento excepcional. Elucubrar sobre los posibles lugares magnogriegos, lleva a situar Tarento como principal candidata al ser esa una fundación laconia, pero otros contextos como Crotona o Síbaris podrían ser válidos si atendemos al hallazgo de figuras votivas de bronce arcaicas procedentes del Peloponeso (principalmente de Corinto y Esparta) en sus santuarios.

Figura femenina vestida con *peplos* y granada³ en la mano izquierda, en la mano derecha sostiene otro objeto, difícil de identificar pero que ha sido interpretado como cetro por García y Bellido, flor o arco según Herfort-Koch. La posición de la figura es hierática

1 García y Bellido 1936, 33. . La revisión del catálogo de Castellanos de Losada (1847) no permite siquiera una duda razonable en ninguna de las descripciones.

2 Paris 1903, 108.

3 Paris (1903, 108) indica: "elle tient un vase à parfums, un *bombyle*, à moins que ce ne soit une grenade"



y completamente frontal. Posición, faz y vestimenta muestran trazos arcaicos. El largo *peplo*, túnica realizada con un tejido cortado en rectángulo y doblado en dos para cubrir el cuerpo, presenta una fina decoración de pliegues longitudinales en la parte trasera de la falda. Los brazos están descubiertos, el derecho ligeramente flexionado al lado del cuerpo y el izquierdo en posición plegada en posición de oferente. El peinado está cuidado, con dos parejas de trenzas largas hacia la parte frontal que acentúan ambos senos al separarse encima de ellos, mientras el resto se concentra agrupado cubriendo la espalda. La parte superior de la cabeza muestra una corona perlada (*Perlenkranz*) o *stephané* floral que la circunda. La faz tiene una estructura triangular con los ojos almendrados y una sonrisa sutil que marca su boca cerrada. Los pies sobresalen de la parte frontal del *peplo*, paralelos y sin decoración o detalles. Toda la figura surge de una base cuadrada o *plintha* con cuatro agujeros pasantes en los ángulos para permitir su sujeción sobre una peana o soporte.

Según García y Bellido⁴ se interpretaría como una divinidad femenina (Afrodita o Kore) por su relación con la figura dedicada por Chimaridas a Artemis conservada en el Museum of Fine Arts de Boston (Nr. Inv. 98558)⁵, y le atribuía una fábrica laconia. Esta opinión parece haberse consolidado con el estudio de M. Herfort-Koch⁶ que no le asignaba una identificación precisa más allá de la de *peploforos* por el tipo de vestido y la dificultad en la identificación de los atributos. De todos

modos, una voz discordante ha sido la de P. Baur⁷, que sugirió una identificación como Hera y una fábrica en taller samio.

Bibliografía: Hübner 1862, 189 (sin ilustración); De la Rada 1883, 98 Nr. 2024 (sin ilustración); Paris 1903, 108 figs. 82-83; Baur 1907, 187 fig. 4; Reinach 1910, 140 fig. 2; Álvarez Ossorio 1925, Lám. XX; Del Rivero 1927, 26 Nr. 149; Langlotz 1927, 87 Nr. 28; Thouvenot 1927, Nr. 3 Lám. I fig. 3; Bosch Gimpera 1932, 296 fig. 239; García y Bellido 1936, 33-36 Láms. IX-XI; García y Bellido 1948, 89 Nr. 8 Lám. 25; Herfort-Koch 1986, 90 K38.



⁴ García y Bellido 1936, 33.

⁵ Comstock / Vermeule 1971, Nr. 19.

⁶ Herfort-Koch 1986.

⁷ Baur 1907, 187.

Cat. Nr.2. Figura de bailarina

[Raimon Graells i Fabregat]

Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **3164** (Fig. 1-2). Figura de bulto redondo fundida mediante la técnica de la cera perdida. Decoración completada con incisión y perforación de cuatro agujeros en los vértices de la plataforma (plinto) sobre la que se sustenta. Altura 195,2 mm, ancho máximo 76,2 mm.

Desconocemos su procedencia precisa, así como el lugar de su adquisición, solo que formó parte de la antigua colección de la Biblioteca Nacional.

Esta figura es un excepcional exvoto etrusco, tanto por su talla como por la plasticidad y complejidad de su movimiento, en una demostración inusual del artesano que intentó congelar el baile que, con precisión, realizaba una joven. La primera publicación indica

que “Esta figura que creemos inédita, por su posición, parece una danzante de los que bailaban en los misterios sagrados etruscos; en la cabeza lleva el gorro frigio”¹. De todos modos, según comenta R. Thouvenot, de la Rada la habría considerado falsa, opinión que contrastaba con la de Hübner que había indicado “Scheint recht alt zu sein” [trad. *Parece bastante antigua*]. Thouvenot no duda de su autenticidad, aunque la cataloga junto a figuras romanas que, ni por dimensiones, ni por estilo y mucho menos por la expresión de la pieza, tienen relación. No fue hasta el trabajo de P. Paris, cuando se adscribió a una producción etrusca². Pese a su singularidad, más aún en el seno de la colección de figuras etruscas del MAN, donde son escasas las representaciones femeninas³, y a su publicación ya en los primeros catálogos de la colección de bronce del Museo Arqueológico Nacional, no ha sido

nunca considerada de manera apropiada, desapareciendo de las síntesis recientes, tanto sobre la colección del MAN⁴ como sobre la iconografía del baile en ámbito etrusco⁵.

Se trata de una figura femenina de pie, con el cuerpo en acto de girar sobre sí misma, con los pies paralelos y centrados en la base. Está vestida con un complejo atuendo aristocrático etrusco⁶ que combina el *tutulus*, o tocado puntiagudo que cubría su cabeza⁷, la larga túnica y unos *calcei repandi* o botas puntiagudas. Las características del vestido son realmente singulares, mezclando un largo *chitón* sobre el que se dispone una corta túnica⁸, siendo esta una combinación anómala en las representaciones de bailarinas etruscas, que acostumbran a presentar o un único *chitón* combinado con un manto, o una duplicidad de *chitones*⁹.

Pero no es sólo la vestimenta, sino el gesto que expresa la figura lo que la hace singular. Para ello, cabe observar la anatomía empezando por la pierna izquierda, ligeramente flexionada y los brazos dispuestos de manera asimétrica. Ello otorga gran dinamismo a la figura que necesariamente debe balancear la cadera. Pero para conseguir el efecto de movimiento, el artista dispuso los brazos de manera que



Fig. 1. Fotogrametría Patrimonio Virtual.

1 Castellanos de Losada 1847, 27-28 Nr. 38.

2 P. Paris (1936, 112) añadía incluso que se trataba de (junto a otra figura que comenta) “Ce sont de bons exemplaires de ce style étrusque, sec et dur, si apparenté à l’archaïsme grec...”

3 La colección de figuras cuenta con un número consistente de figuras de Heracles (algunos de ellos recientemente publicados: Martelli 2007, 360-361 Tav. Ve; Graells i Fabregat e.p.a), mientras que son pocas las demás figuras publicadas con representación femenina (Martelli 2007, 360), a los que se suman algunas piezas figuradas aunque no en calidad de exvotos sino de instrumentos como candalabros (Martelli 2007, 368-369 Tav. Ilc; Castellano / Nogales 2003) o partes de una sítula (Graells i Fabregat 2023a, *passim*).

4 Martelli 2007, no la menciona.

5 Layton 2013; Gouy 2017.

6 Gouy 2023, 167-168.

7 Todos los que se habían interesado por esta pieza indicaron de manera imprecisa este elemento, sin identificarlo como un marcador cultural etrusco: “spitzer Haube” (Hübner), “extraño gorro en la cabeza” (De la Rada), “chapeau pointu” (Thouvenot), “espèce de bonnet conique” (Paris).

8 Hübner proponía que llevara un doble chitón y encima una especie de manto corto (“..in enganschliessendem Doppelchiton [...]; der Chiton erscheint oben wie eine kurze Jacke”); De la Rada indica la presencia de “..túnica y una especie de blusa corta que le llega hasta la cintura”; Thouvenot, en cambio, reconoce como vestido “un petit corsage serré au cou par un ruban, une longue jupe plissé”.

9 Gouy 2023, 172 Tab. 1.

enfataran el giro. Primero el brazo derecho flexionado hacia adelante, a la altura del estómago, mientras que el izquierdo (perdido a partir del codo), se extendía hacia el lado izquierdo sin poder reconstruir su posición precisa. Piernas, cadera y brazos invitan a un giro hacia el lado derecho, acentuado por la ligera inclinación de la cabeza, que no mira al frente sino ligeramente hacia la derecha. La posición de la mano derecha, mirando hacia arriba como posición estandarizada para las escenas de baile, y los detalles de los pliegues de la larga falda y cuello del *chitón* contribuyen al movimiento con el que se quiso plasmar el baile en esta figura. De todos modos, son otros detalles los que permiten precisiones sobre el estilo, la datación y la solemnidad del baile que se ha querido plasmar. Todos ellos se concentran en la cabeza: la cara, bien proporcionada, muestra una disposición armónica de la nariz y los ojos almendrados, conseguidos por un ligero resalte de su contorno; La boca, de labios sutiles, insinúa una sonrisa propia del periodo en que se realizó la figura; El pelo, recogido dentro del *tutulus*, sobresale ligeramente sobre la frente, indicando una división central.

Si observamos ahora el tipo de baile, la vestimenta y los detalles del *tutulus* o del pelo que sobresale, encontraremos precisos paralelos útiles para la datación y adscripción de la pieza. Si empezamos por el baile, vemos como todo el dinamismo se expresa mediante convenciones pautadas en las que el estatismo de las piernas contrasta con la plasticidad de los brazos, tal como se observa en la bailarina de la *Tomba dei Giocolieri*, fechada hacia el

510 a. C. La vestimenta, en cambio, encuentra similitud con la bailarina de la tumba *dei Giocolieri*, pero también en la dama tumbada de la tumba *della Caccia e della Pesca*, fechada un poco antes del 530 a. C. Ambas figuras femeninas, tocadas con *tutuli* presentan un detalle del cabello similar. Todos estos argumentos, nos llevan a una datación tardo-arcaica a situar en el último cuarto del s. VI a. C. por los paralelos de las pinturas funerarias, puesto que los paralelos toréuticos empiezan a generalizarse a partir de inicios del s. V a. C.

Cabe señalar que hay una divergencia entre estos paralelos y nuestra figura que merece ser indicada, la ausencia de joyería sobre la figura de bronce. No hay ninguna evidencia de que hubiera llevado arracadas discoidales, como acostumbra a ser habitual para este tipo de representaciones de este período, o ni siquiera brazaletes o collares¹⁰, como ha sido señalado en otras partes para incidir en la construcción de un paisaje sonoro durante la realización de su *performance*. Este no es un detalle menor y podría estar relacionado con el soporte sobre el que se erige. Se trata de un soporte escalonado cuadrangular, con cuatro perforaciones realizadas por medios mecánicos, una vez obtenida la figura. Esta base servía para fijar nuestra bailarina sobre un soporte y, quien sabe si también, para asociarla a otras figuras (quizás músicos u otras bailarinas) que completaran la escena y le dieran la dimensión sonora que nos falta. De esta manera, y pese a que nada sabemos sobre su contexto, está clara su función religiosa, aunque no podamos aventurar una identificación fiable. Para Hübner podría tratarse de Atenea, mientras que

¹⁰ Gouy 2023.



Fig. 2. Fotografía Património Virtual.

Paris proponía su versión etrusca y romana de Minerva, *mutatis mutandis*, la intuición llevaba a ambos en la misma dirección, pero los paralelos iconográficos no permiten esta certeza y hacen preferible una lectura en la que, como en la tumba del Triclinio, sea una joven aristócrata la que realiza y ofrece el baile en un contexto sacro para el que,



Fig. 3. 3D Património Virtual.

lamentablemente, no podemos proponer qué pedía en cambio.

Bibliografía: Castellanos de Losada 1847, 27-28 Nr. 38; Hübner 1862, 201 Nr. 426; De la Rada 1883, 245; Thouvenot 1927, 18 Nr. Cat. 44 Pl. VII; Paris 1936, 112.



Cat. Nr.3. Figura de mujer oferente con granada

[Giacomo Bardelli]

Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **2885**: figura femenina en actitud oferente. Altura 160 mm; ancho máximo 63,7 mm. Aleación de base cobre, realizado mediante fundición a la cera perdida. Etruria, s. III a. C.

Antigua colección del Gabinete de la Real Biblioteca.

Fotos A. González Uribe.

Esta figura, de pie, tiene el brazo izquierdo pegado al cuerpo, con el antebrazo pronunciado hacia adelante, mientras que el derecho, separado y proyectado hacia abajo, está roto justo por encima del codo. Viste un largo *chitón* que deja al descubierto su hombro derecho y cae hasta el suelo, cubriendo sus piernas y del que sobresalen las puntas de su

calzado. Por encima del *chitón* lleva un manto que cubre la cabeza, cae por debajo del brazo derecho y envuelve la zona entre el vientre y los pechos, hasta cubrir el hombro y el antebrazo izquierdo desde donde cuelga. La figura lleva una diadema y luce pendientes y un collar del que se distinguen parcialmente sus grandes cuentas. En la mano izquierda sostiene un objeto esférico que se reconoce como una granada.

A pesar del marcado estatismo del cuerpo, se aprecia una cierta torsión hacia la derecha, acentuada también por la posición ligeramente flexionada de la pierna y la posición oblicua de la cabeza en relación con el torso que se acentúa, por un lado, por un desequilibrio generalizado de la anatomía, que muestra cabeza y cuello sobredimensionados en



comparación con las dimensiones del torso, más esbelto; y por otro, por la plasticidad del drapeado, acorde en parte con el cuidado de la representación de los detalles del rostro, enmarcado por el cabello dividido en dos mechones en el centro de la frente.

El tipo forma parte de una serie de figuras femeninas embozadas muy extendido desde principios del periodo helenístico, con especial recurrencia entre los siglos III y II a. C. Aunque el tratamiento del drapeado parece de mayor calidad que la media de las figuras de oferente atestiguadas sobre todo en el área etrusca centro-septentrional¹. La ponderación y la expresividad gestual parecen remitir al modelo de la Proserpina de la *Galleria Estense* de Módena, que se propone en las primeras décadas del siglo III a. C.² Por este parecido, y por un carácter que diferencia la oferente madrileña de parte de las monótonas producciones seriadas, puede proponerse una fecha aún a finales del mismo siglo III a. C. En cuanto al atributo de la granada, típicamente femenino, alude a la esfera ctónica y de la fertilidad³, plenamente acorde con la figura de Proserpina.

Bibliografía: Castellanos de Losada 1847, 36 Nr. 90. 1862, 434; Thouvenot 1927, 36 Nr. Cat. 143 Pl. XII; Marcos 1993, Nr. Cat. 11.



1 Bentz 1992, 142-148.

2 Bonamici 1996.

3 Cristofani 1985, 270 n. 53; Bonamici 1996, 13.

Cat. Nr.4. Hidria con sátiros y ménade

[Margarita Moreno Conde]

Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **2009/183/23**: Alt.: 52 cm; Anch. máx.: 37 cm; Diám. boca: 21 cm; Diám. pie: 14 cm (**Fig. 1**) Cerámica, técnica de figuras negras, Etruria, Pintor de Micali, fines del siglo VI a. C.

Fotos A. González Uribe; Á. Martínez Levas.

Hidria de figuras negras de cuerpo ovoide, con friso de palmetas verticales en el labio y cadena de palmetas entrelazadas en el cuello. La decoración figurada se sitúa en la parte central del cuerpo, enmarcada por un friso de lengüetas en la parte superior y por dos filas de círculos verticales y entrelazados a cada lado. La parte inferior del cuerpo está ornada de forma sucesiva por un friso de puntos, meandros y capullos de loto. El arranque del pie, barnizado en negro, presenta una decoración de radios verticales.

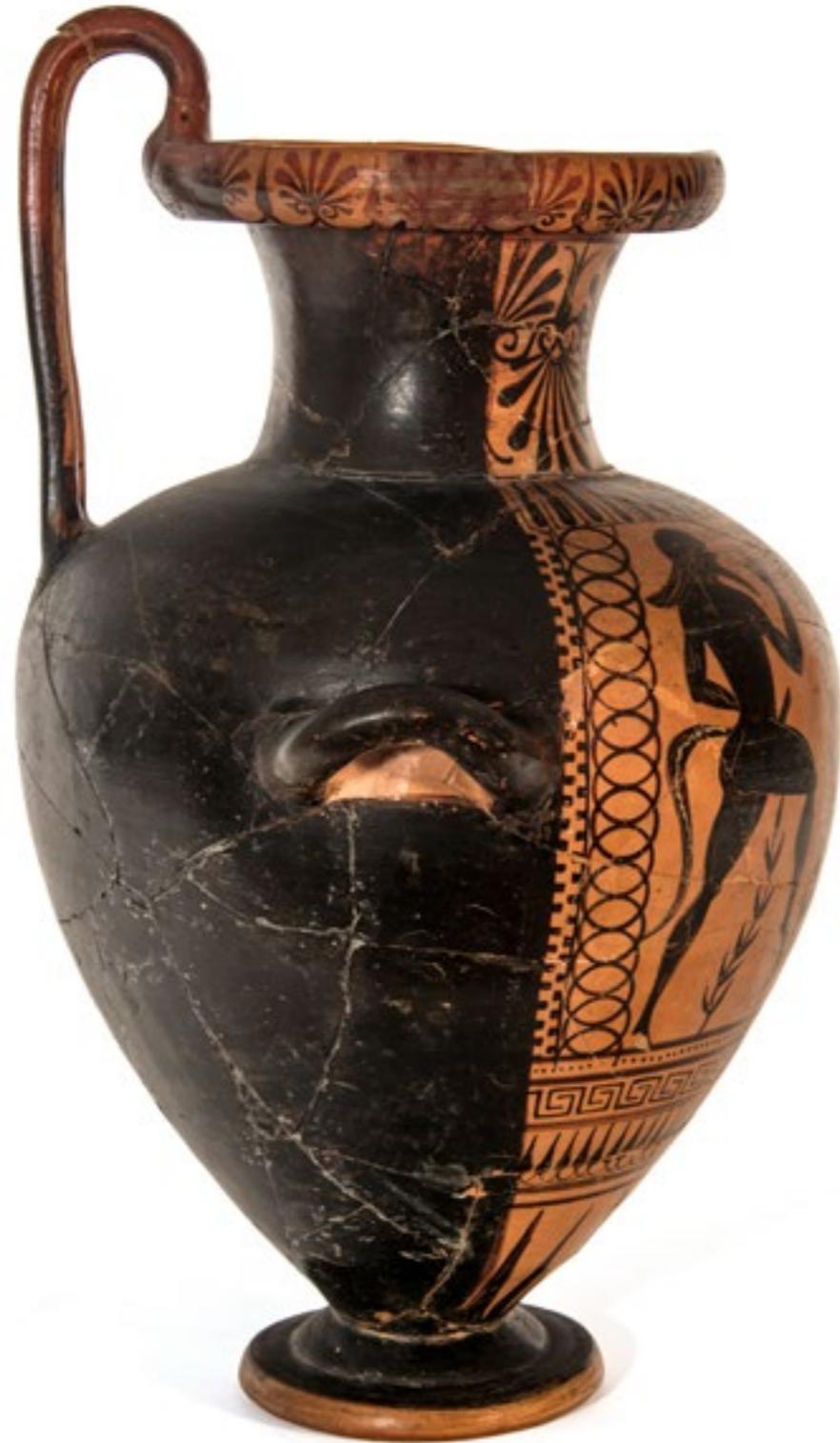
Este vaso es obra del Pintor de Micali, uno de los artistas más prolíficos de la técnica de figuras negras en el ámbito etrusco. Su estilo,

fácilmente reconocible, se caracteriza entre otros, por el tratamiento del largo cabello marcado por incisiones onduladas, el dibujo en espiral de la oreja, las manos de largos dedos y pulgar muy marcado y musculatura indicada mediante fuertes incisiones que dibujan los pectorales, dividiéndolos, y muslos y gemelos trabajados mediante trazos rectilíneos acusados que se completan con una serie de líneas curvas, creando así personajes de fuerte musculatura.

La escena está integrada por dos personajes masculinos, desnudos e itifálicos con largas colas equinas y piernas rematadas en pezuñas, indicadas en color blanco, de largos cabellos ondulados, barbas hirsutas y nariz chata que flanquean a una joven. La mujer viste chitón e himation y lleva la cabeza parcialmente velada. La túnica, rematada en una cenefa de color blanco a la altura de los tobillos, aparece ceñida sobre el vientre y las rodillas, abrazando así el cuerpo de la joven y modelando su anatomía.

Nos hallamos ante una escena de acoso erótico impregnada de un fuerte dinamismo que las ondulaciones de las dos ramas





vegetales, que surgen verticales en el campo de la representación, contribuyen a resaltar. La joven, protagonista de la acción, parece ejecutar un gesto de danza levantando su mano izquierda sobre la cabeza mientras iza la derecha a la altura del pecho con los dedos juntos y largamente arqueados. Avanza hacia su izquierda mientras vuelve la cabeza y parte del cuerpo hacia atrás.

En el espacio agreste y fuera de las normas de la ciudad donde evolucionan los personajes, interviene la danza del *tíaso* profundamente erotizada, propia del mundo dionisiaco. Pero los gestos de la joven delatan el temor y la sorpresa ante la irrupción de los dos sátiros, seres híbridos de acusada sexualidad que la rodean. La mano de uno de ellos se pierde tras

la espalda de la joven, preludio del encuentro erótico. El pintor traslada así, en una especie de danza extática, la brutalidad del encuentro sexual en ese espacio otro, fuera de las normas civilizadas. A los cuerpos desnudos de los sátiros se contraponen el de la joven envuelta en el pudor que le garantizan sus ropajes, incidiendo así en ese espacio liminal, impregnado por las fuerzas dionisiacas, donde se sitúa la acción.

Bibliografía: Cabrera 2015. *Bibliografía recomendada:* Martelli 2014; Rizzo 1987; Spivey 1987.

Cat. Nr.5. Hidria con difunta en templete funerario

[Margarita Moreno Conde]

Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 1987/141/9: Alt.: 57 cm; Anch máx.: 44 cm; Diám. boca: 21 cm; Diám. pie: 18 cm (Fig. 1) Cerámica, técnica de figuras rojas, Apulia, Próximo al Pintor de Baltimore, 325-300 a. C.

Fotos A. González Uribe.

De cuerpo ovoide y hombro muy marcado presenta defectos de cocción que han alterado el barniz negro. Pérdida parcial del blanco añadido, más acusada en algunas zonas como el *naiskos* y la figura central. El cuello aparece rodeado por una guirnalda de mirto y una roseta central; dos *taenia* o bandeletas enmarcan a su vez la parte superior del *naiskos*. Un friso de meandros, que rodea el vaso, delimita en la parte inferior la escena.

La parte posterior de la hidria presenta una decoración de grandes palmetas y volutas entrelazadas.

Nuestra hidria puede atribuirse, desde el punto de vista estilístico, a algún pintor cercano al Pintor de Baltimore, activo en Canosa entre el 330-310 a. C.

La hidria es el recipiente por excelencia para la recogida del agua. Al ser esta una de las actividades ligadas en la antigua Grecia a la esfera de actuación de la mujer, a quien le incumbe su recogida en las fuentes, ya sea para el uso cotidiano o el ritual está íntimamente asociada al mundo femenino. En el ámbito suritálico en el que se inscribe nuestro vaso adquiere además un significado aún más relevante, ya que las hidrias van a acompañar en ocasiones a las mujeres como parte de su ajuar funerario.



El vaso teje así toda una narración trascendente ya que no sólo alude al agua que pudo servir en el baño ritual de sus nupcias, sino a los gestos ligados a la preparación del cadáver. Las imágenes que lo adornan refuerzan el sentido del recipiente creando un verdadero microcosmos semántico. Aquí, la difunta, aparece sentada sobre un *klismós* o taburete en el interior de un *naiskos* o templete funerario. Ataviada con una túnica de anchos pliegues, va calzada y se adorna con brazaletes y pendientes. Lleva el cabello recogido en un *cecryphalos* del que se escapan algunos mechones y diadema radiada. De la cabeza parte a su vez un velo que cae hasta las caderas y envuelve la parte inferior de su regazo. Figurada de tres cuartos, gira su cabeza hacia la paloma posada en el dorso de su mano izquierda. Con la derecha sostiene una gran caja de madera abierta y vacía, quizás una alabastroteca, destinada a contener los recipientes para el perfume, y probablemente una pelota de lana, alusión al trabajo del tejer. A su espalda, y posado sobre el *klismós*, aparece representado un *tympanon*, el gran pandero ligado, por lo general al mundo dionisiaco. Tanto las carnaciones como el vestido están pintados en blanco, el mismo código cromático utilizado por lo general, en la pintura vascular del siglo IV a. C., para representar a las estatuas.

La escena representada está impregnada de movimiento comedido, que trasladan el gesto de la mujer que vuelve la cabeza, el ave que parece acabar de posarse sobre su mano o el de las dos jóvenes sentadas en el exterior que portan sendos platos con ofrendas y espejos en una imagen también especular. Contrasta este espacio de gestos medidos con el movimiento de las otras dos jóvenes que parecen acudir a la carrera, y que portan nuevas ofrendas a la

difunta, cajas, espejo y un abanico. Una *fiále mesomphalos* representada tras una de ellas, bajo una de las asas de la hidria, contribuye a trasladar la agitación que las envuelve.

Pero la joven es algo más que una difunta que emprende su viaje al Más Allá. Con su mano izquierda retira el velo de su rostro, realizando así el gesto de la *anakálypsis*, el desvelamiento, ligado al ritual nupcial. La *parthenos*, virgen, aparece así representada en el momento de convertirse en *gyné*, mujer, tras contraer sus nupcias. El significado funerario del vaso nos traslada a su vez a una nueva dimensión, pues este tránsito tiene lugar en el mundo de la muerte. La joven se convierte ahora en esposa de Hades, el Señor de los Infiernos. La presencia del ave, símbolo de Afrodita, contribuye a su vez a erotizar el momento. La imagen parece así resumir el destino de la joven noble, formar parte de ese *oikos* subterráneo, de ese gineceo futuro, donde repetirá los gestos del mundo de los vivos en el Más Allá. El código cromático utilizado abunda sí en esa voluntad de dar a ver el cambio, la idealización de la mortal, que se convierte así, en esas bodas infernales, en esposa del dios, tránsito nupcial que el mirto y las bandeletas también recuerdan y que se dobla ahora de un valor escatológico.

La hidria y su imagen, parte del ajuar funerario de la tumba, se convierten así en *mnéma*, son memoria imperecedera y símbolo de estatus en la muerte.

Bibliografía: Inédita. *Bibliografía recomendada:* Bièvre-Perrin 2023; Cabrera 2013; Denoyelle / Iozzo 2009; Trendall / Cambitoglou 1978-1982.



Cat. Nr.6. Mango de espejo del llamado grupo de “Locri”

Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **2850** (Thouvenot 31): Alt. 14 cm, Ancho 9,5 cm, Peso: 373,11 g (**Fig. 1-4**) Aleación de base cobre, fundición a la cera perdida, producción de Locri Epizefiri, 400-350 a. C.

Fotos J.L. Municio Garcia.

Mango de espejo con soporte figurado, perteneciente a la antigua Colección Salamanca, realizado por fundición en molde univalvo, como evidencia su factura maciza y la parte dorsal plana. Carece de la espiga sobre la que se fijaría un mango en material orgánico, así como del disco, fijado sobre la parte superior del fragmento aquí conservado mediante un pequeño remache a través de la lengüeta que sobresale.

[Raimon Graells i Fabregat]

La escena figurada está enmarcada en un espacio natural, tal y como definen los troncos de árbol en sus extremos. En ella se presentan dos figuras, cisne y personaje alado, que permiten vincularlas a la conocida escena de Leda y el cisne (Zeus) aunque algunos detalles hacen preferible no adoptar esta identificación y proponerla como una variación del mito o, sencillamente, una referencia erótica imprecisa. El personaje antropomorfo alado, no presenta una clara identificación sexual, de manera que no es posible su identificación. Su posición es recostada sobre soporte central orientada a izquierda. Su brazo izquierdo sirve de apoyo sobre el suelo mientras que el derecho se proyecta hacia adelante para sujetar al cisne. Este es de pequeñas dimensiones y está sobre las piernas del erote. La escena está enmarcada por dos troncos de árbol, el derecho



Fig. 1.

cubierto en su mayor parte por el ala izquierda del erote que se parece especialmente al personaje alado sobre el mango de espejo de Lipari, contrada Diana tumba 2528¹, también enmarcado entre troncos de árbol. Quizás este paralelo indique una procedencia siciliana del ejemplar madrileño, como ha sido propuesto², aunque puede tratarse de dos productos de un mismo taller destinados a usuarias distintas, de las que una fue sepultada en un contexto alejado de Locri.

La base, recta, presenta en la parte central un soporte en forma de capitel eólico. La parte superior, fuertemente curvada para acoger el disco del espejo, presenta una moldura con una decoración de óvulos péndulos a modo de marco perimetral y, en su interior y como sustento del disco, aparece una lengüeta rectangular con una perforación a la que se fijaría mediante un pequeño remache.

Bibliografía: Paris 1905, 355; Del Rivero 1927, 5 Nr. 7; Thouvenot 1927, 16 Pl. V centro; Caruso 1981, 63 F23; Elia 2002, 127-131; Elia / Meirano 2022, 53.



Fig. 2.

¹ Elia / Meirano 2022, fig. 14.

² Caruso 1981, 63 F23.



Fig. 3.



Fig. 4. 3D Patrimonio Virtual

Cat. Nr.7. Espejo etrusco

[Raimon Graells i Fabregat]

Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9824** (Thouvenot Nr. 560; Blázquez II): Alt.: 34,1 cm; Diám.: 17,7 cm; Grosor: 2,5 mm; Peso 572 g (**Fig. 1-3**) Aleación de base cobre, técnica de fundición y decoración incisa, Lacio-Etruria?, segunda mitad del s. IV a. C.

Espejo etrusco perteneciente a la antigua colección de la Biblioteca Nacional, del Gabinete de Carlos III, adquirido en Roma.

Corresponde a un espejo de grandes dimensiones, realizado en una sola pieza y en perfecto estado de conservación. Presenta el contorno del disco moldurado con una sucesión de óvulos en relieve; en la unión entre el disco y el mango aparece una viñeta o rectángulo plano con decoración en forma de palmeta

sobre el lado reflejante; y una terminación del mango en forma de prótomo de cánido en relieve.

En el disco presenta en su lado decorado, cóncavo, una representación incisa formada por tres personajes dentro de una guirnalda de hojas de hiedra. Las tres figuras pueden reconocerse sin necesidad de inscripciones, por sus atributos. Estos corresponden a Menrva (Atenea / Minerva etrusca), Hercle / Hérakles y lolao (interpretado como Aplu / Apolo por de la Rada y por Blázquez). Menrva aparece con casco corintio levantado, lanza, égida sobre el pecho y lechuza; en el centro Hercle, imberbe, corpulento y con la maza; la tercera figura, de menores dimensiones respecto a las demás y de aspecto juvenil, con corona de laurel en las manos, debe corresponder a lolao, el fiel compañero del héroe que le acompaña entre



Fig. 1. Fotogrametría del espejo. Patrimonio Virtual.



Fig. 2. Fotogrametría del espejo. Patrimonio Virtual.

otras representaciones en la cista Ficoroni, o quizás a Philoctetes (Martelli). Sea como fuere, parece difícil aceptar la interpretación del joven con Aplu / Apolo puesto que las divinidades no acostumbran a representarse en dimensiones menores o secundarias respecto a los demás personajes de la escena, al margen de que por motivos exegéticos su presencia es difícil de justificar. En el espejo que nos ocupa, los tres cuerpos se presentan en posición frontal mientras que las caras aparecen en vista lateral convergente la de los personajes laterales y de tres cuartos la de Herclé.

La exégesis del episodio se sitúa en el contexto de la apoteosis del héroe, bien en el momento de tránsito entre su combustión sobre la pira del monte Oetas, encendida por su compañero, y la entrada en el Olimpo que consigue con la guía de Atenea / Menrva, o bien una vez ya convertido en inmortal y aceptado por los olímpicos, como invita a sugerir que el acompañante sujete una corona de laurel. La posición centrada del héroe no es casual, pues los dos personajes a su lado acometen una misma función en vida y después de su muerte, que es la de conducir el carro que lleva al héroe a convertirse en divinidad¹.

Según R. Adam, este espejo corresponde morfológicamente a su grupo B, con viñeta con palmeta invertida, como ocurre en el ejemplar Br 1323 de la Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles de París². La corona de hiedra, que discurre sobre un eje ondulado suave, es similar a la de los ejemplares R 1261³ y R1271⁴ de los Musées royaux de Bruselas. La flor cruciforme del cierre de la corona y del exergo, así como el cáliz que allí se dispone encuentran correspondencia con el ejemplar 1339 del Cabinet des Médailles de París⁵. Es posible que la incisión y disposición de las figuras remita al espejo R 1261⁶ de Bruselas, que también presenta un estilo caracterizado por mostrar cierta melancolía en los rostros y estereotipos reiterados para algunos personajes como Herclé. Esto permite suponer que podría ser obra del mismo artista⁷ que gravó los espejos R 1261, R1271 y R1279⁸ de los Musées royaux de Bruselas y el 32 de la Antikensammlung de Dresden⁹. En la misma línea, M. Martelli ha aceptado esta relación proponiendo la identificación del artesano con el incisor de *Lewis*, activo en Praeneste (sur del Lacio) en el tercer cuarto del s. IV a. C.¹⁰.

La cronología se establece por una combinación entre la tipología del espejo y el estilo de la decoración incisa. Aunque

1 Sobre el argumento v. Rodríguez Pérez 2014; Graells i Fabregat 2015.

2 Adam 1980, 28 Cat. Nr. 10.

3 Adam 1980, 31 Cat. Nr. 13.

4 Adam 1980, 32 Cat. Nr. 14.

5 Rebuffat-Emmanuel 1973, 15 Pl. 57, 622-624; Adam 1980, 84.

6 Adam 1980, 84-86.

7 Adam 1980, 86.

8 Adam 1980, 33 Cat. Nr. 15.

9 ES V 55-56 Pl. 46.

10 Martelli 2007, 360.

inicialmente de la Rada propusiera una datación a finales del s. II a. C. y Blázquez la alzara a mediados del s. III a. C., lo más probable es una fecha entre 340-320 a. C. (como han propuesto Adam y Martelli).

Bibliografía: Castellanos de Losada 1847, 30 Nr. 53; ES IV, 345; De la Rada 1895a, 31 Nr. 2 (ilustración); De la Rada 1895b, 45; Thouvenot 1927, 108 Pl. XXIII arriba; Blázquez 1960c, 148-150 Nr. II Fig. 1.II y 4.II; Adam 1980, 84-86 fig. 8; Martelli 2006, 360 Tav. I.c.



Fig. 3. Reconstrucción 3D con aproximación a su estado post-fabricación. Patrimonio Virtual.

Cat. Nr.8. Espejo griego

[Raimon Graells i Fabregat / Emilio Rosamilia]

Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9832** (Thouvenot Nr. 563): Diámetro 132 mm; grosor 1,9 mm; Peso 197,73 g. (**Fig. 1**) Aleación de base cobre, técnica de fundición y decoración incisa, inscripción realizada por medios mecánicos sobre la pieza una vez terminada. Grecia, Ática?, primera mitad del s. IV a. C.

Fotos J.L. Municio Garcia.

Este es uno de los pocos elementos que, siendo de fábrica griega, se han expuesto en el marco de la exposición que motiva esta

catálogo. Si bien Thouvenot indicó que se trataba de una pieza de la antigua colección Salamanca, sabemos que su procedencia es ateniense, adquirida por J. de Dios de La Rada en el marco de la expedición a Oriente de la fragata Arapiles¹, tal y como él mismo indica². La pieza ingresó en el museo en 1871³ y rápidamente se confundió con la entrada, en 1874, de 1300 objetos que habían formado parte de la colección del Marqués de Salamanca⁴. El espejo llamó la atención por su larga inscripción, hecho que motivó una breve atención a finales del s. XIX para, después de

1 Sobre la expedición vid. Chinchilla 1993a; Escrigas 2020; Pascual 2021

2 De la Rada 1895, 44.

3 No aparece en el listado inicial publicado por Rodríguez Villa 1871.

4 Cabrera 1993; Martelli 2007; Graells i Fabregat 2011, 8.



Fig. 1.

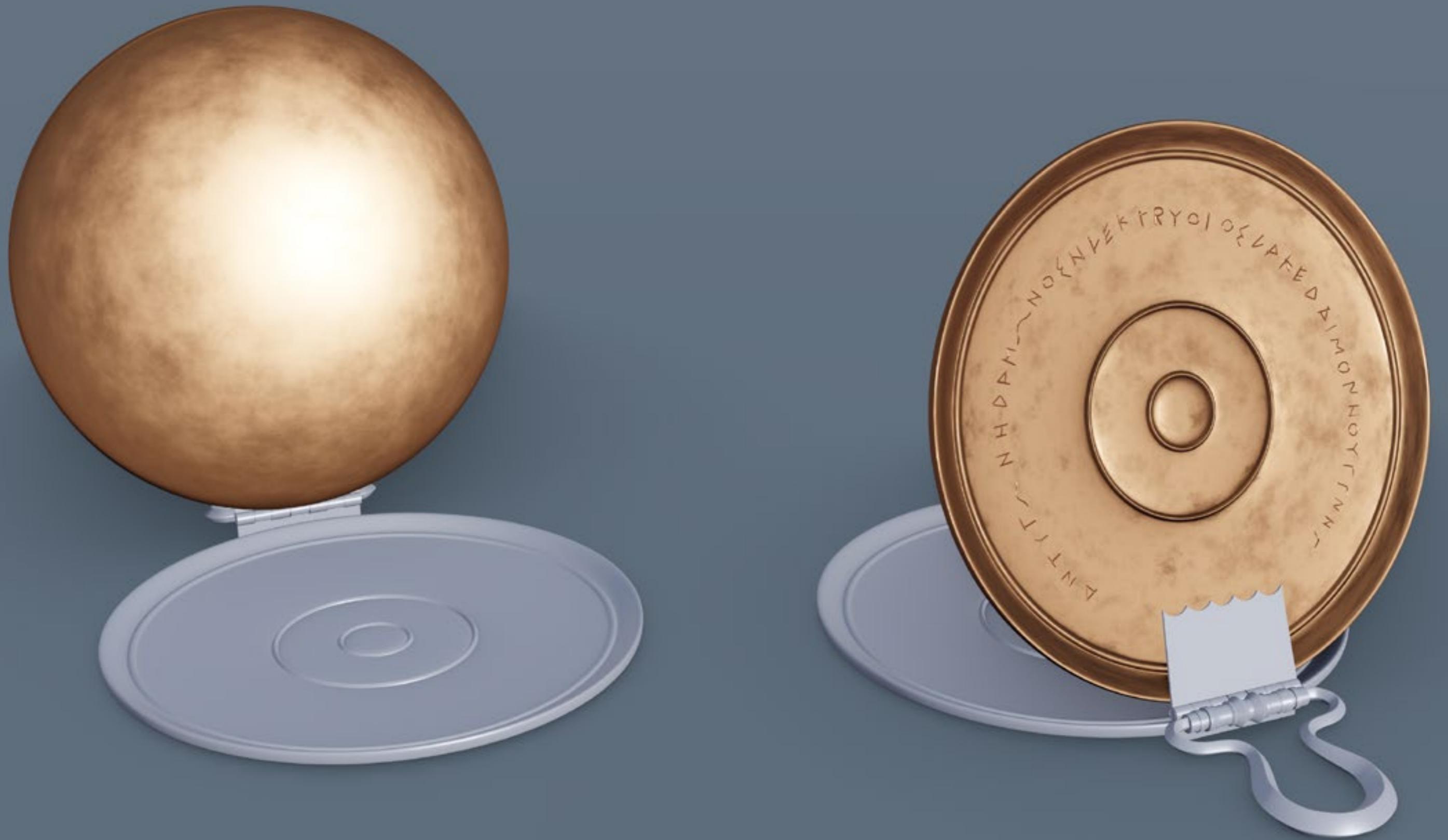


Fig. 2. Reconstrucción del *Klappspiegel*. Dibujo J. Quesada Adsuar.



Fig. 3. Inscripción del espejo. Dibujo J. Quesada Adsuar.

una dura sentencia de P. Paris, caer en el olvido hasta desaparecer del discurso.

El disco corresponde a una de las dos valvas de un espejo de caja o plegable de tipo griego (*Klappspiegel*), en particular corresponde a su placa inferior de Forma Schwarzmaier A⁵.

La inscripción, dispuesta de izquierda a derecha en semicírculo, se posiciona sobre la cara dorsal o exterior (**Fig. 2**), con letras bien marcadas, incisas de manera regular, con trazos rectos y seguros salvo la letra omega (**Fig. 3**). La disposición circular del texto implica una preparación seguramente dibujada previamente sobre una línea marcada al compás. En un punto de la inscripción, la presencia de un agujero hace que se pierda

una letra, pero además, a ambos lado del mismo y apenas perceptibles, se observan dos pequeñas perforaciones. Podría sugerirse que fueran resultantes de la pérdida de grosor del espejo por acción de la misma incisión o por procesos postdeposicionales, pero la cara opuesta del espejo permite observar como, tanto el agujero que afecta a la inscripción y los dos pequeños agujeros que aquí se indican, están perfectamente alineados y en los tres casos es evidente un impacto o rebaje de la superficie del espejo en coincidencia con ellos. Podría, evidentemente referirse a los testimonios del lugar donde se fijaba la bisagra que unía esta placa con la tapadera del espejo, punto débil por antonomasia para la consistencia de estos elementos.

Su cronología tipológica, debe situarse entre finales del s. V y la primera mitad del s. IV a. C. momento en el que los primeros *Klappspiegel* sustituyeron a los espejos de tipo cariátide al ofrecer una ventaja sobre ellos, el cierre de las valvas protegía la cara reflectante del espejo⁶.

Si bien la tipología lo identifica como producción griega, es su inscripción la que nos interesa y justifica su presencia en esta obra. La primera publicación de J. de Dios de la Rada⁷ propuso la lectura: “Antigone (hija de Armon Electyo mujer de Serke Arimonno)” dándole una datación anterior al s. IV a. C.; pocos años más tarde, el estudio crítico de P. Paris transcribía la inscripción como ANTYΓΩNH ΔΑΜΩΝΟΣ ΗΛΕΚΤΡΥΟΝΟΣ

ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΗΟΥ ΓΥΝΗ proponiendo que fuera un epigrama “ciertamente falso” añadido a una pieza antigua a partir de una serie de incongruencias paleográficas y no por la pátina o el trazo de las letras, que presentaban una “engañosa apariencia de autenticidad”⁸. El principal indicador es la presencia de la Ω alargada junto a la presencia de la M, N y Σ realizadas con trazos muy regulares, a los que se suma la “difícilmente aceptable” escritura de η con triple trazo. A ello añadía la extravagante aparición de Ἀντυγώνη en vez de Ἀντυγόνη, similar a la del uso Λακηνδαμονίου en vez Λακηνδαμονίου. En cualquier caso, las supuestas faltas ortográficas harían de la inscripción un texto incoherente para Paris, con el que lo condenaría “irremisiblemente”. Treinta años más tarde, R. Thouvenot volvió a publicar la pieza aunque sin entrar ni en paralelos ni en problemas lingüísticos, lo que a su vez se traduce en no comentar los temas esgrimidos por P. Paris anteriormente. Su lectura decía “Antigoné, femme de Damon, fils d’Alectryon, Lacédémonien, gynéco(nome) (?)” [Antigone, mujer de Damon hijo de Alektryon, espartano]; La revisión realizada en el marco del proyecto BACMAN ha dado una lectura distinta, más compleja y plenamente coherente con el tipo de espejo (griego de inicios del s. IV a. C.), contenido del texto (ofrenda en un santuario), alfabeto utilizado (ático) y dialecto utilizado (beocio). Así, nuestra lectura actual propone ANTYΓΩNH ΔΑΜΩΝΟΣ ΗΛΕΚΤΡΥΟΝΟΣ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΗΟΥ ΓΥΝΗ Κ. que se traduce como

“Antigone, hija de Damon, esposa de Alektryon lacedemonio (dedicó? este espejo)”⁹.

Con esta nueva propuesta, el espejo presenta la ofrenda en un santuario, de una mujer orgullosa de su linaje, de su matrimonio y condición de esposa, así como de su propia identidad que hace inscribir su biografía en su dialecto sobre un objeto de uso, claramente privado, como es el espejo, *katoptron*. En esta ofrenda, realizada previsiblemente con el espejo cerrado, quizás colgando en un espacio en el que otros devotos podían acceder y leer las inscripciones, no se depositó un bien material costoso, sino la imagen de la devota reflejada en el espejo en el instante previo a su cierre. Una ofrenda plenamente sentida que custodiaba el retrato, el alma, de la devota.

Bibliografía: De la Rada 1895, 46; Paris 1897, 49-52; Thouvenot 1927, 109 Nr. 563; Rovira 2021, Fig. 1; Graells i Fabregat / Rosamilia e.p.

⁵ Schwarzmaier 1997, *passim*. P. Paris ya lo había identificado como “tapa de una caja de espejos” (Paris 1897, 50).

⁶ Lee 2017, 149.

⁷ De la Rada 1895, 46 con ilustración en la misma página.

⁸ Paris 1897, 50: “Este epigrama es ciertamente falso; ha sido añadido á la tapa de la caja de espejos, que, por lo demás, parece antigua; pero la adición tampoco es moderna, pues el bronce hállase oxidado hasta en el fondo de los trazos grabados, lo cual da á las letras engañosa apariencia de autenticidad.”

⁹ Graells i Fabregat / Rosamilia e.p.

Cat. Nr.9. *Châtelaine*

[Raimon Graells i Fabregat]

Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9665**: *châtelaine* formada por alambre y elementos en espiral. Longitud 239 mm; altura máxima 64 mm. Aleación de base cobre, realizado mediante enrollado y torsionado mecánico del alambre. Italia central, mediados del s. VII – finales del s. VI a. C.

Bibliografía: inédita.

Fotos A. González Uribe.

Los ejemplares conocidos presentan unas características comunes que se resumen en una estructura articulada del cuerpo mediante piezas torsionadas en tres 8 con espirales en los extremos, engarzadas unas con las otras

mediante pequeñas abrazaderas planas que sirven como bisagras y confieren articulación a cada tramo. En los extremos se sitúa una pieza en omega, ocasionalmente con remates en espiral en sus extremos laterales. Estas terminaciones en omega pueden presentar elementos discoidales¹ o de cierto peso² en uno de sus extremos, pero no se fijan a fíbulas como sí ocurre para el ejemplar de la necrópolis de Comino (Abruzzo), posiblemente precedente de esta serie que no dispone aún de los laterales cubiertos por espirales.

Procede de la antigua colección del marqués de Salamanca, con lo que la posibilidad de que su lugar de hallazgo fuera el ámbito piceno es alta, aunque no segura. Piezas similares son poco frecuentes pero puede delimitarse

una zona de origen. Según propuso A. Naso, se concentran en el Sannio septentrional, en particular en el valle del Sangro³, aunque más recientemente D. Delfino⁴ ha propuesto su distribución mayoritaria entre las regiones de Abruzzo y Molise, concretamente en el valle del torrente Biferno cerca de Campobasso, presentando un ejemplar de Casalciprano⁵. Su distribución alcanza, hacia el sur, Carovilli, Monte Vairano y Casalciprano⁶. El ejemplar publicado por Naso, de la colección del ya desaparecido Römisch-Germanisches Zentralmuseum (RGZM de Mainz) procedería de Chiusi⁷, que encontraría correspondencia en ámbito tirrénico con otros ejemplares procedentes de Cerveteri y Palestrina. La distribución, si atendemos a las indicaciones de coleccionistas, alcanzaría incluso la Apulia, con dos ejemplares en Karlsruhe⁸, aunque es posible que este tipo de indicaciones de procedencia no sea completamente fiable.

Este tipo de ornamento es claramente un marcador de género femenino, de entre mediados del s. VII y el s. VI a. C.⁹, aunque hay datos para considerarlos como un marcador de edad¹⁰. Los ejemplares fuera del área nuclear se proponen como evidencia de la circulación de mujeres de esa área con sus panoplias fastuosas¹¹, tal como evidencia, por ejemplo la

tumba 1 de la necrópolis de Tornareccio, via De Gasperi¹².

Su posición sobre el cuerpo es compleja, proponiéndose una disposición vertical, por su habitual unión con elementos discoidales o de cierto peso en alguno de sus extremos. Además, esta posición se observa en varias inhumaciones, donde aparece sobre el costado izquierdo de la difunta de la tumba XXXII de la Zona CI de Alfedena¹³. Ello no impide que esta posición sea circunstancial, realizada así en el momento de las exequias y que pudiera responder a un elemento con funciones de diadema. En cualquier caso, esta hipótesis no puede confirmarse y debemos pensar en la ornamentación del costado (hombro normalmente) izquierdo de mujeres distinguidas. Las razones radican en su longitud normal, el ancho que abarcan y el sistema de fijación de los extremos, que permite una cómoda fijación de los mismos. Posiblemente, este tipo de objeto, muy frágil, pudo ir fijado sobre un soporte orgánico que permitía un contraste cromático y daba estabilidad al mismo. Quizás este soporte orgánico requería de unos extremos con fácil acceso y esto justifica sus inusuales elementos en omega, excesivos para cualquier otro elemento de orfebrería u ornamento.

3 Faustoferri (2011, 157) indica las ricas tumbas de Opi, Borrello o San Vincenzo al Volturno.

4 Delfino 2020, 182.

5 Delfino 2020, Fig. 3B.

6 Faustoferri 2003b, 93 n. 37.

7 Naso 2003, 179 Nr. Cat. 264.

8 Jurgeit 1999, 629-630 n. 1108.

9 Faustoferri 2003a, 593; Naso 2003, 179; Delfino 2020, 182.

10 La tumba 98 de Opi, por ejemplo, corresponde a una adolescente (Faustoferri 2003b, 99).

11 Naso 2003, 179.

12 Faustoferri 2003b, 102-103.

13 Faustoferri 2003a, 593.

1 Opi, loc. Val Fondillo, tumba 9 (Faustoferri 2011, fig. 5); Alfedena, tumba 13 de la zona D (Mariani 1901, 322. 495 fig. 59d y tav. VIIc; *Culture Adriatiche Antiche* 1978, 342)

2 Naso 2003, Nr. Cat. 264.



Cat. Nr. 10-38. Fíbulas

[Raimon Graells i Fabregat]

La colección del MAN cuenta con hasta 179 fíbulas de distinta tipología que ocupan un amplio arco temporal así como diferentes lugares de origen. Es posible que, como veremos, muchas de ellas se adquirieran en lotes de una misma procedencia y una cronología próxima. Es el caso de muchos de los ejemplares de la colección del Marqués de Salamanca, pero otros ejemplares formaron previamente parte de las colecciones Castellanos, Aragón, Miró, Nieto y Biblioteca Nacional. Lamentablemente, la documentación sobre la mayoría de ellas es nula o muy parcial, de modo que la colección de origen es imprecisa o se deduce a partir del número

de inventario. Además, no ayudan mucho las descripciones genéricas con las que se dieron a conocer, donde abundan las intrusiones de elementos que no son fíbulas. Prueba de ello es el número de fíbulas que integran la colección que dio a conocer Thouvenot, alcanzando las 205 que aparecen agrupadas entre los Nr. Cat. 644 y 654 según familias morfológicas más o menos fiables¹. La revisión ha reducido notablemente el número de fíbulas hasta el indicado al inicio del párrafo pues sus Nr. 645-646 y 651 agrupan fíbulas tipológicamente no itálicas e incluso realizadas en aleación de base cobre y de plata². Las demás, corresponden a un conjunto de 29

fíbulas de “*forme arquée*” o de puente en arco (N. Inv. 7765, 7787, 7788, 7831, 8703, 8676, vitrina A cartón 6)³; un conjunto de 81 fíbulas o fragmentos “*de petit modèle*” (N. Inv. 8844, 8848, 8916, 9161, vitrina B cartón 1)⁴, en el que se identifican ejemplares de puente con tres nódulos o Grottazzolina, fíbulas de larga mortaja con extremo enrollado, fíbulas de plata de arco engrosado hueco con moldura central y fíbulas de plata con arco losángico y pie vuelto sobre la mortaja; una fíbula de grandes dimensiones (N. Inv. 8817) procedente de la colección Salamanca⁵; tres “*plaques composées de deux spirales*” en la serie de fíbulas (N. Inv. 8944, 8947 y 8948) procedentes de la colección Salamanca⁶, de las que una (N. Inv. 8944) se ha reconocido como colgante en omega (Cat. Nr. 80) mientras que las otras dos corresponden a dos tipos de fíbula diferentes, completa de dos espirales (N. Inv. 8947) y una mitad de una fíbula de cuatro espirales (N. Inv. 8948); un grupo de 35 fíbulas “*en coquilles*” o de navecilla (N. Inv. 8771, 8840, 18049, vitrina B cartón a^{es} “*et voisines*”) procedentes de las colecciones Salamanca y Castellanos⁷, que corresponden a un lote de fíbulas de producción centro-itálica de las que presenta

dos dibujos esquemáticos de tipos diferentes entre sí, uno con profundas líneas incisas y otro con los extremos laterales pinzados; un grupo de 12 fíbulas decoradas con “*boules en forme de grains de maïs*” o con apéndices en glande laterales al puente, de producción campana⁸, en aleación de base cobre (N. Inv. 8820-8836, 8839, vitrina B cartón d3), todas ellas procedentes de la colección Salamanca⁹; un conjunto de 12 fíbulas “*en arc, striées de traits parallèles*” (N. Inv. 8676, 8807-8814, etc.)¹⁰ o de arco macizo grandes dimensiones y cronología relativamente antigua.

Sea como fuere, el número de fíbulas ilustradas y mencionadas debería haber resultado atractivo para haber suscitado una reflexión o comentario por parte de, como mínimo, M. Martelli en su trabajo sobre la colección de antigüedades etruscas e itálicas del MAN, pero limitó su comentario a solo dos tipos¹¹. Pero es cierto que el silencio hacia esta importante serie de elementos de ornamento podría radicar en la imprecisión de las descripciones de Thouvenot, para las que los dibujos esquemáticos no son suficientes para una valoración fiable de la diversidad cultural del lote.

1 Thouvenot 1927, 124-128.

2 Thouvenot (1927, 124 ilustración en p. 126 Nr. 645), propone un conjunto de 31 fíbulas o fragmentos de “fíbules en arc” (N. Inv. 8682, 9498, 17036; vitrina B cartón 2c²) de las que presenta cuatro dibujos esquemáticos relativos a fíbulas con pie levantado y apéndice globular o discoidales así como tipos con arcos filiformes con resorte corto y en ballesta, posiblemente relativos a tipos de la península Ibérica más que tipos itálicos. Quizás esta diversidad tipológica respecto a los modelos itálicos hace que Thouvenot cite a Déchelette y su manual de arqueología céltica para referenciar los tipos. Para el Nr. 646, propone fíbulas de pequeño tamaño, de las que ilustra cuatro tipos, los dos de arriba en aleación de base cobre y adscripción picena, el inferior izquierdo de plata y producción campana (Thouvenot 1927, 124 ilustración en

p. 126 Nr. 646); Además, Thouvenot propone un pastiche que asocia una fíbula de navecilla con un personaje en su interior cual barquero (Thouvenot 1927, 128 Nr. 651 ilustración en p. 127).

3 Thouvenot 1927, 124 Nr. 644 ilustración en p. 126.

4 Thouvenot 1927, 124 Nr. 646 ilustración en p. 126.

5 Thouvenot 1927, 124 Nr. 647.

6 Thouvenot 1927, 124 Nr. 648.

7 Thouvenot 1927, 124 Nr. 650 ilustración en p. 127.

8 Martelli 2007, 386.

9 Thouvenot 1927, 128 Nr. 652 ilustración en p. 127.

10 Thouvenot 1927, 128 Nr. 653 ilustración en p. 127.

11 Martelli 2007, 386-387.



Fig. 1.

Esta heterogeneidad tipológica y cultural de las fíbulas las diferencia de lo que ocurre con los ornamentos para el cuerpo, observándose tres lotes fácilmente reconocibles y culturalmente identificables. Las fíbulas de plata, en su mayoría de tipología campana

12 Nos remitimos al trabajo de G. Bardelli para las consideraciones étnicas de esta adscripción.

(más concretamente sorrentinas y de la llanura pestana) y datación a partir del s. V a. C.; el conjunto de fíbulas adriáticas y picanas¹², principalmente fechadas entre el s. VII e inicios del s. V a. C.; y un conjunto de fíbulas centro-italicas, caracterizadas por arcos pronunciados con vástagos macizos, puentes de navicilla o de sanguijuela, bastante pesadas, fechadas entre el s. IX y VII a. C. Las fichas que siguen exponen los principales tipos representados y prestan atención a alguna pieza singular con una breve aproximación tipo-cronológica, como se ha realizado en otras fichas del catálogo.

El conjunto de fíbulas de la colección presenta lotes singularmente numerosos, como el relativo a las fíbulas de navicilla de grandes dimensiones, el de fíbulas de sanguijuela decoradas con motivos geométricos, el grupo de fíbulas con largas mortajas y puentes decorados con tres nódulos, popularmente conocidas como fíbulas de tipo *Grottazzolina* o las fíbulas de plata, de tipo campano. Si bien no hay documentación (ni gráfica ni textual) sobre la forma en que se agrupaban, de la descripción de Thouvenot se desprende que muchas de estas fíbulas se presentaban fijadas sobre cartones, posiblemente buscando la exposición de la diversidad de variantes y que podría fosilizar lotes adquiridos conjuntamente. Como tendremos ocasión de plantear, la organización de estos lotes, así como los lotes de colgantes o lotes de otras categorías de elementos de ornamento metálico, remiten a una estrategia comercial recurrente, detectada ya para otras colecciones de materiales procedentes del Piceno, que



Fig. 2.

se adquirieron en el tercer cuarto del s. XIX en Italia (posiblemente en Roma). Estos lotes se diferencian sustancialmente de la colección adquirida por Compagnoni Natali en Montegiorgio. Mientras que las colecciones de piezas incluyen objetos seleccionados en

13 Sobre la colección ver Ettl / Naso 2006.

14 Bardelli 2024, 174-176.

15 Para un inventario completo ver Egg 1996, 187-199; Ogrin 1998, 118; Bardelli 2024.

16 Egg 1996, 187-199; Guštin 2006; Ogrin 1998; Seidel 2006, Abb. 18; Preložnik 2007; Weidig 2017, 81 fig. 91; Bardelli 2024, 170-176.

relativo buen estado de conservación del metal, decoración y forma, la colección Compagnoni contrasta por recopilar ajueres funerarios completos en los que los fragmentos y los objetos en hierro son frecuentes, además de una mayor heterogeneidad tipológica¹³.

El catálogo se presenta ordenado por grupos tipológicos, dejando la discusión tipo-cronológica en la primera ficha de cada bloque.

Fotos A. González Uribe; Á. Martínez Levas.

Cat. Nr. 10. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 8850: fíbula de tres nódulos con larga mortaja terminada en doble glóbulo. Los nódulos son de tipo troncocónico con la superficie cóncava. Longitud 76 mm; altura máxima 42 mm (Fig. 1). Aleación de base cobre. Piceno, mediados del s. VII – finales del s. VII a. C.

El tipo corresponde a la clase IV.4 de G. Bardelli o tipo “Brežje”, “Prozor” o “Campovalano”¹⁴. Este tipo, comparte distribución con otras variantes de fíbulas de tres nódulos sobre el puente, *Dreiknopffibeln*¹⁵, que se localiza mayoritariamente en área adriática. Está representada por distintas variantes, todas ellas fechadas en la fase Piceno IV, con perduraciones hasta el final de su fase B, es decir, entre mediados del s. VII a. C. y finales del s. VI a. C.¹⁶

Bibliografía: inédita.



Fig. 3.



Fig. 4.



Cat. Nr. 11. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8853**: fíbula de tres nódulos con larga mortaja terminada en motivo floral con perforación central. Los nódulos son de tipo troncocónico con la superficie cóncava. Longitud 77,4 mm; altura máxima 30 mm (**Fig. 2**). Aleación de base cobre. Piceno, mediados del s. VII – finales del s. VII a. C.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 12. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8854**: fíbula de tres nódulos con larga mortaja decorada con incisiones, terminada en glóbulo. Los nódulos son dobles, con las superficies planas. Longitud 82,6 mm; altura máxima 43 mm (**Fig. 3**). Aleación de base cobre. Piceno, mediados del s. VII – finales del s. VII a. C.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 13. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8855**: fíbula de tres nódulos con larga mortaja decorada con incisiones, terminada en glóbulo con apéndice. Los nódulos son de tipo globular con la parte superior apuntada. Longitud 69,5 mm; altura máxima 32 mm (**Fig. 4**). Aleación de base cobre. Piceno, mediados del s. VII – finales del s. VII a. C.

17 Bardelli 2024, 170-174.

18 Naso 2003, 232 nr. 398; Sundwall 1943, 193 Fllc7 fig. 211. 208 GIßb19 fig. 333; Von Eles 1986, 84 nr. 713; Koch 2010, passim.

19 Koch 2010, passim.

20 Koch 2010; Von Eles 1986, 84; Naso 2003, 232; Graells i Fabregat 2012a, 251.

21 Von Eles 1986, 84 nota 222.

El tipo corresponde a la classe IV.3 de G. Bardelli o tipo “Grottazzolina”¹⁷. Con misma distribución y cronología que la propuesta para los ejemplares anteriores.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 14. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **20174**: fíbula con nódulo gallonado de pasta vítrea amarilla y azul. Longitud 92,2 mm; altura máxima 35,5 mm (**Fig. 5**). Aleación de base cobre, inserción de nódulo de pasta vítrea perforado longitudinalmente. Área de Bolonia, primera mitad del s. VII a. C.

Para el nódulo gallonado de pasta vítrea, con decoración de “plumas”, sus paralelos presentan dos áreas de concentración principales, en área boloñesa (con extensión hacia la Etruria padana y en territorio atestino)¹⁸ y el área litoral tirrénica etrusca¹⁹. Los numerosos paralelos se fechan entre el período Villanova III (ca. 700-680 a. C.) y IV (ca. mediados del s. VII a. C.)²⁰ a pesar de que algunos ejemplares recuperados en Bolonia podrían testimoniar una perduración del tipo, quizás limitada a un ámbito regional, hasta inicios del siglo VI a. C., caso de la tumba Melanzani ⁷²¹.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 15. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8845**: fíbula con puente romboidal macizo



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.

decorado con tres prótomos ornitomorfos. Longitud 48,2 mm; altura máxima 36,3 mm (**Fig. 6**) Aleación de base cobre a la cera perdida. Italia central, s. VII-VI a. C.

Esta es la única fíbula para la que Thouvenot indicó la adscripción itálica, con el puente decorado con tres prótomos de ave, de la colección Salamanca²². Las fíbulas con “*arco a losanga sovrastato da tre protomi ornitomorfe*” se han propuesto como una producción distribuida entre la Etruria meridional y Campania, recurrentemente asociadas a tumbas femeninas de finales de la primera

22 Thouvenot 1927, 128 Nr. 654 ilustración en p. 127.

23 Martelli 2007, 387.

24 Lo Schiavo 2010, 298-299 Nr. 1889-1898 Tav. 145-146.

25 Weidig 2017, 52.

26 Seidel 2006, Abb. 18; Weidig 2017, 131.

Edad del Hierro²³. Más recientemente ha sido F. Lo Schiavo quien ha clasificado este tipo como “*Classe XXI: Fibule a sanguisuga con staffa allungata ed appendici ornitomorfe: tipo tipo 137*”²⁴, que fecha en la segunda mitad del s. VIII a. C. e inicios del s. VII a. C. en función de los contextos funerarios de Capua (tumbas 917 y 724), pues la presencia de ejemplares en Capua, Campania (usada como referencia genérica) o Pompeya sugieren un peso específico de este territorio para los ejemplares con el puente decorado con incisiones.

De todos modos, el repertorio piceno, actualmente en curso de estudio y revisión, presenta cambios notables al fechar ejemplares en Belmonte Piceno asociados a individuos masculinos jóvenes, fechados en la fase Piceno IV A²⁵ aunque es cierto que en ámbito piceno²⁶ parece que estas fíbulas con decoración de tres prótomos ornitomorfos se documente sobre fíbulas más ligeras que anticipan la morfología de las series *Certosa*.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 128 Nr. 654 (con indicación de N. Inv. 8938); Martelli 2007, 387 Tav. Illo.

Cat. Nr. 16. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 8947: fíbula de anteojos o con arco en dos espirales, montado sobre portaguas, resorte y mortaja, mediante dos remaches dispuestos en el centro de las espirales. Longitud 205,7 mm;

ancho máximo 96,4 mm (**Fig. 7**) Aleación de base cobre, trabajo mecánico de enrollado y remachado entre piezas. Italia central-adriática, s. IX a. C.

Corresponde a una serie limitada de fíbulas de grandes dimensiones que puede interpretarse como fíbulas de parada (dimensiones superiores a los 200 mm de longitud). Se caracteriza por una estructura de base que actúa como fíbula cuyo puente es una lámina plana sobre la que se fijan dos espirales independientes mediante un remache situado en su centro que, además, acostumbra a cubrirse mediante una pequeña placa discoidal. Los ejemplares conocidos proceden principalmente del área picena desde donde se propone que se difundieran hacia la Campania, Basilicata, Calabria y, de manera excepcional, hasta área etrusca²⁷.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 124 Nr. 648 (junto a los ejemplares 9844 y 8948).

Cat. Nr. 17. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 8948: fíbula de cuatro espirales unida, dos a dos mediante remache en su parte central. Longitud 142 mm; ancho máximo 57,2 mm (**Fig. 8**) Se conserva únicamente una mitad. Aleación de base cobre, trabajo mecánico de enrollado y remachado entre piezas. Italia central, s. VII-VI a. C.

Se trata de una familia de fíbulas que presenta su mayor concentración en la Italia meridional (Basilicata y Calabria), para documentarse igualmente en ámbito campano, lacial, etrusco

27 Naso 2003, 219.



Fig. 9.

y en el Piceno. La confección de la fíbula une dos piezas, como la que aquí se presenta, mediante un remache, normalmente sobre una estructura que aúna puente laminar, resorte, mortaja y aguja, que queda en la parte ventral de la fíbula, no visible. La parte visible, en cambio, presenta una pequeña placa decorada circular sobre el remache. La combinación de estos elementos permite su adscripción tipológica precisa. Las dimensiones de este ejemplar remiten al estudiado por A. Naso de la



Bibliografía: Thouvenot 1927, 124 Nr. 648 (junto a los ejemplares 9844 y 8947).

Cat. Nr. 18. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8818**: fragmento de puente de fíbula de arco serpentiforme con apéndices en forma de bellota en los laterales. Longitud 48 mm; ancho máximo 49 mm (**Fig. 9**). Aleación de base cobre, fundición de una parte, trabajo mecánico ensamblaje y soldadura de los apéndices. Campania, finales del s. VII y mediados del s. VI a. C.

Doce son los ejemplares que Thouvenot asocia bajo el N. Inv. 652, todos procedentes de la colección Salamanca. La principal característica del grupo es la aplicación de elementos globulares apuntados a los laterales del arco, seis sobre el arco posterior y dos en el frontal, tal y como se observa en los ejemplares que siguen. Se trata de unas fíbulas técnicamente complejas al combinar una estructura de base de una sola pieza que integra mortaja, puente y aguja sin resorte, pero a la que se fijan los elementos globulares laterales mediante su inserción en vástagos de sección rectangular. Los apéndices son huecos, aligerando el peso de la fíbula, y una vez insertados, quedan fijados a la estructura por acción de la presión del vástago central que se dobla para actuar como tope y se corta para que sobresalga mínimamente.

Corresponde a un ejemplar de la serie de fíbulas de “drago a ghiande” de Jurgeit²⁹ o “Classe LI: Fibule a gomiti con «ghiande», tipo

Fig. 10.

colección del antiguo Römisch-Germanisches Zentralmuseum de Mainz²⁸, que fecha entre finales del s. IX y finales del s. VIII-mediados del s. VII a. C.

²⁸ Naso 2003, 221-224 Nr. Cat. 372.

²⁹ Jurgeit 1999, 579-580.

413” de Lo Schiavo³⁰. El extenso número de ejemplares permite proponer una datación concentrada entre finales del s. VII y mediados del s. VI a. C. La distribución del tipo se concentra en la Campania septentrional, con Capua y Suessula como lugares con mayor concentración, aunque no faltan ejemplos de su presencia frecuente en ámbito sorrentino o hacia el área samnita de Benevento, Alife o Alfedena.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 128 Nr. 652 ilustración en p. 127; Martelli 2007, 386.

Cat. Nr. 19. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8823**: fíbula de arco serpentiforme con apéndices en forma de bellota en los laterales. Longitud 57,4 mm; ancho máximo 38,7 mm (**Fig. 10**). Aleación de base cobre, fundición de una parte, trabajo mecánico, ensamblaje y soldadura de los apéndices. Campania, finales del s. VII y mediados del s. VI a. C.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 128 Nr. 652 ilustración en p. 127; Martelli 2007, 386.

Cat. Nr. 20. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8820**: fíbula de arco serpentiforme con apéndices en forma de bellota en los laterales. Longitud 57,6 mm; ancho máximo 38,7 mm (**Fig. 11**). Aleación de base cobre, fundición de una parte, trabajo mecánico, ensamblaje y soldadura de los apéndices. Campania, finales del s. VII y mediados del s. VI a. C. *Bibliografía:* Thouvenot 1927, 128 Nr. 652 ilustración en p. 127; Martelli 2007, 386.

³⁰ Lo Schiavo 2010, 809-815 Nr. 7330-7419 Tav. 585-595.



Fig. 11.

Cat. Nr. 21. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8831** y **8836**: dos fragmentos de fíbula de arco serpentiforme con apéndices en forma de bellota en los laterales, reparados en la antigüedad mediante una placa rectangular de



Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.

hierro. Longitud 36,3 + 34,7 mm; ancho máximo 27,6 mm (**Fig. 12-13**). Aleación de base cobre, fundición de una parte, trabajo mecánico, ensamblaje y soldadura de los apéndices, remachado mecánico de la placa de hierro para la reparación (**Fig. 14**). Campania, finales del s. VII y mediados del s. VI a. C.

Este ejemplar es especialmente singular por mostrar como una pieza reparada de manera invasiva, con hierro sobre bronce, que sería fácilmente reconocible, no era óbice para que se incluyera en el ajuar funerario. Manifestación esta de dos posibilidades: o un difícil acceso a artesanos que pudieran sustituir la pieza o repararla siguiendo las técnicas utilizadas para su fabricación o un apego particular al objeto, que hacía necesario seguir

utilizándolo independientemente de su grado de conservación.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 128 Nr. 652 ilustración en p. 127; Martelli 2007, 386.

Cat. Nr. 22. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8797**: fíbula de navicilla con el puente decorado mediante incisiones geométricas. Longitud 88 mm; ancho máximo 54 mm (**Fig. 15**). Aleación de base cobre, fundición y decoración mediante incisión y troquelado. Finales del s. VIII – inicios del s. VII a. C.

Corresponde, según la clasificación de F. Lo Schiavo, a la “Classe XXVII: Fibule a navicella ed a sanguisuga decorate, con staffa lunga,



Fig. 15.

*con e senza bottone terminale: tipo 209*³¹. Esta se caracteriza por formar un grupo heterogéneo de grandes dimensiones caracterizado por la larga mortaja, una sucesión de anillados sobre los extremos del puente y, sobre todo, por la decoración incisa y troquelada del puente. Esta no se limita a una decoración de motivos geométricos, conseguidos mediante líneas incisas, sino que utiliza secuencia de círculos impresos como uno de los elementos más característicos. Si bien la forma es elipsoidal, se constata una ligera tendencia al rombo en la configuración de la parte central del puente.

31 Lo Schiavo 2010, 473-475 Nr. 3812-3830 Tav. 282-285.



Fig. 16.

Los ejemplares localizados en Sala Consilina permiten una datación entre finales del s. VIII e inicios del s. VII a. C. Su distribución es casi exclusivamente campana, con importantes excepciones en Riserva del Truglio, Torrino y en el santuario griego de Perachora.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 23. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8798**: fíbula de navicella con el puente decorado mediante incisiones en espiga siguiendo el eje central. Le falta la aguja y la



mortaja. Longitud 81,5 mm; ancho máximo 51,9 mm (**Fig. 16**). Aleación de base cobre, fundición e incisión, primera mitad del s. VII a. C.

Este tipo corresponde a la serie de fíbulas con “navicella profonda con staffa lunga e con decorazione incisa” de la Italia septentrional³² y a la “Classe XXVII: Fibule a navicella ed a sanguisuga decorate, con staffa lunga, con e senza bottone terminale tipo 214 (3856–3860), con decorazione incisa trasversale e motivi a zig-zag sovrapposti” de la clasificación de F. Lo Schiavo para la Italia meridional³³. Por razones

32 von Eles 1986, 5, nn. 730–733.

33 Lo Schiavo 2010, 478-479 Nr. 3856-3860 Tav. 291.

de decoración, este ejemplar se diferencia de un grupo más numeroso que no presenta las líneas incisas transversales pero que respeta tanto la morfología como la esencia del resto de la sintaxis decorativa.

El ejemplar de la tumba A 168 de Sala Consilina permite proponer una datación en la primera mitad del s. VII a. C., que parece coincidir con la de los demás paralelos. Estos se distribuyen en la Campania, con ejemplares en Sala Consilina, Cuma y Capua, aunque se conocen otros ejemplares en la Italia central y



Fig. 17.

en la Italia septentrional, con un ejemplar en Montpellier³⁴.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 24. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8800**: fíbula de navicella con el puente decorado mediante incisiones en espiga siguiendo el eje central. Le falta el resorte y la aguja. Longitud 85,6 mm; ancho máximo 39,8 mm (**Fig. 17**). Aleación de base cobre, fundición

y decoración mediante incisiones. Medios del s. VII a. C. a mediados del s. VI a. C.

Si bien encuentra modelos que remiten a esta morfología en Italia centro-meridional, es en la Italia septentrional donde este tipo de fíbulas encuentra mayor cantidad de paralelos. Clasificado por P. Von Eles Masi en su serie de fíbulas de navicella con “bottone profilato”³⁵ los distintos paralelos permiten una datación entre mediados del s. VII y mediados del s. VI a. C. Pero es la distribución lo que aquí interesa para considerar su presencia en la colección

³⁴ Sobre este ejemplar ver Graells i Fabregat 2015, 238-239.

³⁵ von Eles 1986, 111-116 Nr. 977-1065.

del MAN pues la mayoría de ejemplares se reconocen como propios de la Italia septentrional, pero no es menor su presencia en Etruria y el Piceno³⁶, áreas más probables para el ejemplar que nos ocupa, pues es de estos territorios de donde procede la mayor parte de la colección madrileña.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 25. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8801**: fíbula de navicella con el puente decorado mediante incisiones en espiga siguiendo el eje central. Le falta la aguja y la mortaja. Longitud 81,4 mm; ancho máximo 51,7 mm (**Fig. 18**). Aleación de base cobre, fundición con decoración conseguida por incisión. Medios del s. VII a. C. a mediados del s. VI a. C.

Corresponde a un ejemplar de la “*Classe XXVII: Fibule a navicella ed a sanguisuga decorate, con staffa lunga, con e senza bottone terminale: tipo 212, con motivi angolari*”³⁷. Este grupo es bastante heterogéneo en cuanto a dimensiones, pero mantiene una decoración incisa similar en la que se reproduce de manera simétrica un motivo en zig-zag siguiendo el eje longitudinal del puente que se interrumpe en los extremos por una decoración transversal que corta los motivos angulares.

Tiene una distribución eminentemente meridional, con especial concentración en el valle del Ofanto. Los ejemplares de la Italia meridional se datan en la primera mitad del

³⁶ Naso 2003, 261.

³⁷ Lo Schiavo 2010, 476-478 Nr. 3839-3855 Tav. 287-291.



Fig. 18.



Fig. 19.

s. VI a. C., fecha coincidente con la de los ejemplares de ámbito Piceno, a situar en la fase Piceno IV A.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 26. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8791**: fíbula de sanguijuela con el puente decorado mediante incisiones y con gran fractura y pérdida de parte del cuerpo. Le falta, además, el resorte, la mortaja y la aguja. Longitud 88,5 mm; ancho máximo 54,1 mm (**Fig. 19**). Aleación de base cobre, fundición. s. VIII a. C.

Este ejemplar es especialmente interesante por la fractura del cuerpo que permite observar su grosor, pero también el agujero cuadrangular situado en la parte ventral. Este corresponde al necesario espacio para el vaciado del núcleo de arcilla sobre el que se fundía la coraza utilizando la técnica de la cera perdida.

Se trata de una fíbula en forma de sanguijuela, es decir, con el cuerpo cerrado, con “staffa corta”, de la serie panzuda. Un modelo que se difunde principalmente en la Italia central y regiones septentrionales, aunque el detalle de la decoración de los paneles en parejas de líneas oblicuas remite a modelos frecuentes en la decoración de fíbulas picenas o



Fig. 20.

septentrionales. La cronología del tipo abarca de manera genérica en el s. VIII a. C.³⁸

Bibliografía: Inédita.

Cat. Nr. 27. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8792**: fíbula de sanguijuela con el puente decorado mediante incisiones. Le falta, el resorte, la mortaja y la aguja. Longitud 86,4 mm; ancho máximo 49 mm (**Fig. 20**). Aleación de base cobre, fundición y decoración mediante incisión. S. VIII a. C.

³⁸ Naso 2003, 239-240.

Corresponde al tipo de sanguijuela con “staffa corta”, con el cuerpo completamente decorado con incisiones. En esta compleja decoración destaca la sobreposición de incisiones suaves y profundas, que en alguno de los paneles decorativos muestran una orientación inversa y en el central, se organizan formando un motivo en meandros de grandes dimensiones que permite la comparación con otros ejemplares. Queda otro elemento importante a señalar, que es la evidente reparación de la parte central del puente mediante una colada secundaria que se decoró integrándola con el resto del



Fig. 21.

cuerpo. Esta reparación podría cumplir la función de evitar un fallo en la colada principal, pero la regularidad de su forma circular y la inexistencia de una perforación para la

evacuación en la parte ventral hacen pensar que se trate de una variación de lo visto en el ejemplar anterior.

El tipo se distribuye principalmente en la Italia central y septentrional³⁹ y se fecha en el s. VIII a. C.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 28. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8802**: fíbula de arco macizo engrosado con decoración de líneas paralelas incisas. Le falta la moraja y la aguja. Longitud 75,7 mm; ancho máximo 46,4 mm (**Fig. 21**). Aleación de base cobre, fundición. Campania. Primera mitad del s. VIII a. C.

Presenta el resorte reparado en antiguo, seguramente debido a una fractura pues este tipo de fíbulas acostumbran a realizarse en una única pieza. Así, a la fractura del resorte se realizó un trabajo de aplastamiento del extremo posterior del arco para así poder fijar con mayor superficie de contacto una pieza de alambre aplastada que generaba el resorte y la aguja. La unión se realizó mediante remachado. Este tipo de reparaciones, aunque no son frecuentes, tampoco son inusuales, incidiendo ello en el uso y desgaste de este tipo de fíbulas por parte de sus propietarios.

El tipo puede clasificarse en la “Classe X: *Fibule ad arco ingrossato dalla Campania: tipo 64 b*” de F. Lo Schiavo⁴⁰. Sus características son el arco de sección circular ensanchado en el centro, con una morfología simétrica de

sus extremos y las recurrentes líneas incisas paralelas en posición transversal al desarrollo del eje longitudinal. Lo Schiavo recopiló 46 ejemplares procedentes de Cuma, Suessula, Sala Consilina y Cairano que le permitieron proponer una datación en la primera mitad del s. VIII a. C.

Bibliografía: Inédita.

Cat. Nr. 29. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8676**: fíbula de arco macizo engrosado con decoración de líneas paralelas incisas. Longitud 147,2 mm; ancho máximo 91,3 mm (**Fig. 22**). Aleación de base cobre, fundición y decoaración con profundas líneas incisas. Campania. Finales del s. IX y el s. VIII a. C..

M. Martelli, basándose en el dibujo de Thouvenot que no presenta la decoración completa del puente, adscribe el tipo a una serie fechada entre mediados del s. VII y mediados del s. VI a. C. procedente del valle del Volturno y Campania extendiéndose hasta el valle del Bradano y hacia el Sannio, con ejemplares en Tornareccio o Alfedena⁴¹. Pero el estudio de F. Lo Schiavo, en cambio, ha clasificado paralelos de este ejemplar en la “Classe X: *Fibule ad arco ingrossato dalla Campania: tipo 62*”⁴² por el engrosamiento de la parte central del arco, profusamente decorado, y por la asimetría entre los extremos, además de una gran mortaja. La decoración reproduce un mismo esquema que alterna nervaduras con fajas decoradas con motivos grabados en



Fig. 22.

espiga. La concentración del tipo en Cumas (con 28 de 35 ejemplares documentados) propone situar allí una de sus posibles procedencias, aunque no faltan ejemplares que alcanzan el Lacio (Osteria dell’Osa) o la

39 von Eles 1986, 77-78 Nr. 654-671; Naso 2003, 239.

40 Lo Schiavo 2010, 171-174.

41 Martelli 2007, 386 Tav. III m.

42 Lo Schiavo 2010, 166-169 Nr. 575-606 Tav. 59-63.

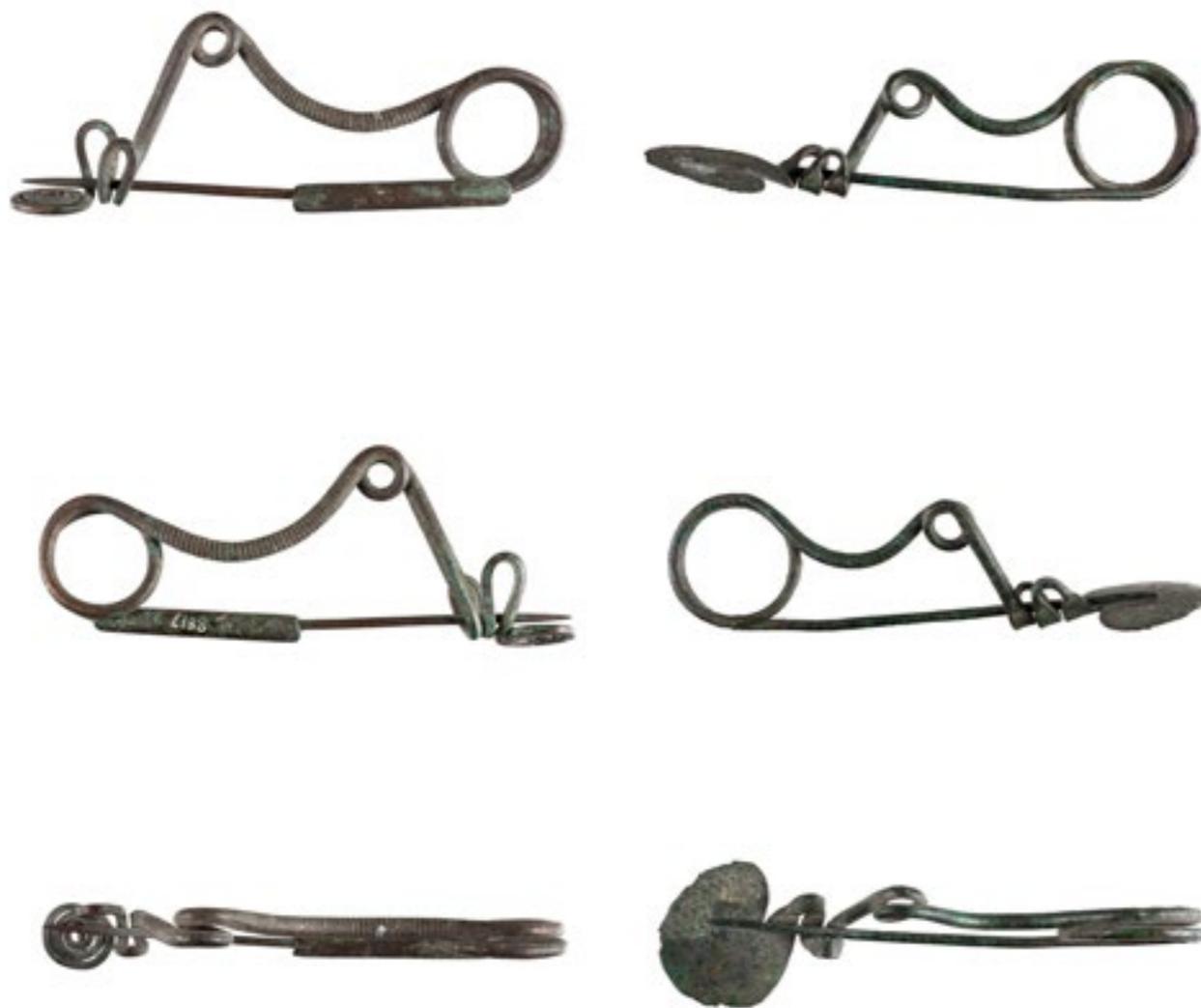


Fig. 23.

Calabria⁴³. La datación del tipo varía entre finales del s. IX y el s. VIII a. C.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 124 Nr. 644 ilustración en p. 126; Martelli 2007, 386 tav. III m.

43 Naso 2003, 225.

Fig. 24.

Cat. Nr. 30. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8817**: fíbula de arco serpentiforme con mortaja terminada en disco, completa. Longitud 138,8 mm; ancho máximo 48,5 mm (**Fig. 23**). Aleación de base cobre, conformada en una sola pieza, salvo un refuerzo en la



Fig. 25.

aguja, añadido con posterioridad. Campania. s. X-IX a. C.

El ejemplar es uno de los mejores exponentes de la "Classe XXXVII: Fibule serpeggianti con occhiello e staffa da spirale a disco: tipo 310" de la clasificación de F. Lo Schiavo, también conocidas como fíbulas de tipo Caggiano⁴⁴. Un tipo relativamente heterogéneo que permite

44 Lo Schiavo 2010, 623-625 Nr. 5389-5411 Tav. 378-379.

distinguir en su estructura y en la decoración del arco tres variantes según sus dimensiones entre las que el ejemplar del MAN destaca por ser el de mayor tamaño.

Los ejemplares conocidos se distribuyen por la Italia meridional, particularmente en Campania (Cumae, Capua y Caggiano). La cronología que se les atribuye, es de segunda mitad



Fig. 26.

del s. X - IX a. C. correspondiente a la fase protovillanoviana final.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 124 Nr. 647 ilustración en p. 126.

Cat. Nr. 31. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8677**: fíbula de arco serpentiforme con mortaja terminada en disco, completa. Longitud 143,4 mm; ancho máximo 37,1 mm (**Fig. 24**). Aleación de base cobre, conformada en una sola pieza. Campania. S. IX a. C.

El modelo encuentra acomodo en la “*Classe XXXVII: Fibule serpeggianti con occhiello e staffa da spirale a disco: tipo 313*” de F. Lo

45 Lo Schiavo 2010, 5414–5421 Tav. 380-381.

46 Bardelli 2024, 183-184 fig. 106.

Schiavo⁴⁵, o fíbulas de “occhiello” con gran resorte tipo Cairano. Una serie caracterizada por las grandes dimensiones (de entre 92 y 178 mm de longitud) con el cuerpo decorado con incisiones paralelas transversales al eje longitudinal y por una “staffa” en forma discoidal, conseguida por el martilleado de la parte terminal de la fíbula previamente enrollada a modo de espiral.

La distribución indica una fuerte concentración en Cairano (Campania), donde Lo Schiavo propone situar el lugar de producción, pero se conocen igualmente ejemplares en Capua y Chiaromonte. La cronología es de inicios de la primera Edad del Hierro, es decir inicios del s. IX a. C.

Bibliografía: Inédita

Cat. Nr. 32. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8815**: fíbula de arco serpentiforme a drago con apéndices globulares, completa. Longitud 196,8 mm; ancho máximo 57,8 mm (**Fig. 25**). Aleación de base cobre, fundición y doblado mecánico para conformarla en una sola pieza. Entorno de Verucchio (?). Finales del s. VIII – primera mitad s. VII a. C.

Las fíbulas con esta morfología acostumbran a presentar dos antenas en una amplia mayoría de casos que corresponden al tipo VII de G. Bardelli⁴⁶. Además, la protuberancia interna, normalmente amortiguada, presenta una separación. Nuestro ejemplar, en cambio, presenta cuatro protuberancias globulares o



Fig. 27.

antenas, dos en la parte superior del puente y dos en la parte inferior, tiene una barra de unión en la separación de la curvatura y no presenta la protuberancia interna amortiguada sino angulada. Otra característica que hace de este ejemplar una pieza especialmente destacada es la anilla con tres nervaduras situada en el

47 von Eles 1986; Lo Schiavo 2010.

48 Lo Schiavo 2010, 784-788.

49 von Eles 2015b.

50 Bardelli 2024, 183-184 fig. 106.

extremo interior de la aguja, pues contrasta con la mayoría de los ejemplares conocidos tanto para la Italia centro-septentrional como para la Campania⁴⁷, donde este elemento aparece liso o ligeramente redondeado. Si las cuatro antenas suponen un problema para su identificación en ámbito italiano, las dimensiones pueden ser útiles, sobre todo al saber que los modelos meridionales se caracterizan por una mayor esbeltez formal, unos botones terminales de las antenas de tipo discoidal y unas dimensiones generales menores⁴⁸ que las de los ejemplares centro-italícos, picenos y hallstáticos.

La cronología debería situarse entre finales del s. VIII y primera mitad del s. VII a. C., con paralelos en Verucchio donde han sido clasificadas estas fíbulas como tipo 99⁴⁹.

Bibliografía: Inédita.

Cat. Nr. 33. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **2006/52/1001**: fíbula de arco serpentiforme a drago con apéndices globulares (fragmento de la parte central del puente). Longitud 76 mm; ancho máximo 34,8 mm (**Fig. 26**). Aleación de base cobre, fundición y doblado mecánico para conformarla en una sola pieza. Piceno, s. VII a. C.

Corresponde a la parte central de una fíbula de drago del tipo VII de G. Bardelli⁵⁰, en su serie de mayores dimensiones. Este ejemplar corresponde a una fíbula parecida a la



adriático⁵¹, caracterizados por una pareja de antenas, normalmente situadas en la parte inferior del arco. Los modelos meridionales, en cambio, se caracterizan por una mayor esbeltez y dimensiones menores⁵².

La cronología para este grupo se sitúa en la fase Piceno III, es decir en el s. VII a. C.⁵³

Bibliografía: inédita.



Cat. Nr. 34. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8841**: fíbula de arco serpentiforme con doble puente filiforme y apéndices globulares soldados. Longitud 73,4 mm; ancho máximo 33 mm (**Fig. 27**). Aleación de base cobre, fundición y doblado mecánico para conformarla en una sola pieza. Campania (Calatia?). Mediados del s. VII a. C. a mediados del s. VI a. C.

Corresponde a una fíbula de la “Classe XLVIII: Fibule a drago con parte posteriore dell’arco traforata: tipo 396” o tipo Calatia⁵⁴. Un grupo numeroso y bastante homogéneo, tanto en dimensiones como en la ausencia de decoración, limitada a la inflexión longitudinal de cada vástago del puente por la parte externa o vista, evidentemente resultado de su fabricación en molde para posteriormente ser doblada para conseguir la forma final. La ausencia de decoración, la inflexión mencionada y la homogeneidad en las dimensiones debe hacernos pensar en una producción seriada, de relativo escaso coste de fabricación. La fractura de nuestro ejemplar



Fig. 28.

anterior, pero algunas diferencias hacen de su presencia en el catálogo una aportación interesante. En primer lugar, la ausencia de la barra de unión en el arranque de la inflexión del puente; la protuberancia amorcillada; y la forma redondeada e hinchada de la parte inferior del puente. Todo ello permite relacionar este ejemplar con los documentados en ámbito

51 von Eles 1986, 230-231; Naso 2003, Nr. 440-441.

52 Lo Schiavo 2010, 784-788.

53 Naso 2003, 247.

54 Lo Schiavo 2010, 789-794 Nr. 7138-7224 Tav. 569-577.

coincide con la fractura habitual que F. Lo Schiavo ha observado también en muchos de los ejemplares que catalogó a causa de la simplicidad y finura del arco y de la mortaja.

La concentración mayoritaria de estos ejemplares se sitúa en la necrópolis de Calatia, que sugiere que sea allí su lugar de producción además de proponer una cronología bastante homogénea para el grupo en el s. VII a. C. aunque otros ejemplares de la Campania interna y el corredor que atraviesa la Basilicata septentrional hasta la Apulia alcanzan la primera mitad del s. VI a. C.

Bibliografía: Inédita.

Cat. Nr. 35. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8816**: fíbula de arco serpentiforme con doble puente filiforme y apéndices globulares soldados. Longitud 119,9 mm; ancho máximo 29,6 mm (**Fig. 28**). Aleación de base cobre, fundición y doblado mecánico para conformarla en una sola pieza. Campania. Segunda mitad del s. VII a. C.

Corresponde a una fíbula de la Clase G tipo I de P.G. Guzzo⁵⁵, o “Classe XLVIII: Fibule a drago con parte posteriore dell’arco traforata: tipo 398”⁵⁶, que se relaciona estrechamente con el grupo de la fíbula anterior, pero con diferencias morfológicas notables que empiezan con la presencia de dos prominentes apéndices globulares sobre la parte frontal del puente. Además, el ejemplar del MAN presenta una decoración incisa sobre la superficie de la

55 Guzzo 1972, 124 Tav. XIV.

56 Lo Schiavo 2010, 796-798 Nr. 7241-7256 Tav. 578-580.

57 Chiesa 1993.



Fig. 29.

mortaja, un elemento que es habitual en esta serie pero que la diferencia de las otras dos con las que se relaciona morfológicamente (tipo 396 y 397 de Lo Schiavo).

Ocho ejemplares de este grupo proceden de la tumba de guerrero I de la necrópolis de Cales⁵⁷, sitio al que Lo Schiavo atribuye la producción.



Fig. 30a.

Otros ejemplares se documentan en Suessula y Montecorvino Rovella, Sala Consilina, Madonna delle Grazie, Striano. La datación de la tumba de Cales se sitúa entre el tercer y último cuarto del s. VII a. C., que es aplicable al resto de la serie, grosso modo segunda mitad del s. VII a. C.

Bibliografía: inédita.



Fig. 30b.

Cat. Nr. 36. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **2006/52/1004**: fibula con el puente con doble arco y larga mortaja. Longitud 57 mm; ancho máximo 23 mm (**Fig. 29**). Plata, trabajo mecánico de enrollado. Campania, s. V a. C.

Corresponde a un ejemplar de fibula con arco en doble curva o Clase VI – tipo A de

P.G. Guzzo⁵⁸. La serie se caracteriza por una mortaja alta rematada en apéndice esferoidal en su extremo, aunque es habitual que este se haya perdido.

Los paralelos recopilados por Guzzo sugieren una distribución principalmente meridional, con numerosos ejemplares sin contexto procedentes de la Apulia, pero con otros procedentes de Turi, Valenzano, Gioia del Colle, Ceglie, Bitonto, Oppido Lucano, Ginosa. Puede ser útil retener el caso de Roccagloriosa, en cuya tumba 9 loc. Scala se recuperaron ocho ejemplares de oro, lo que indica la plena coherencia del tipo y pueden ayudar en la datación de la serie de plata. Su uso es preferentemente femenino y se documentan en parejas.

La datación tiene escasos puntos firmes, pero se acepta una datación entre s. V-IV a. C. si aceptamos la datación de referencia que propone la tumba de Roccagloriosa⁵⁹.

Bibliografía: Inédita.

Cat. Nr. 37-38. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8919-8920**: pareja de fíbulas de puente arqueado con triple anilla decorativa, mortaja corta con apéndice filiforme pronunciado hacia adelante. Longitud 8919: 60,4 mm; ancho máximo 29,4 mm; Longitud 8920: 59,4 mm;

⁵⁸ Guzzo 1993, 18-20.

⁵⁹ Maffettone 1996, 106-108.

⁶⁰ Guzzo 1993, 22-24.

⁶¹ Bonghi Jovino 1982, 106.

⁶² Guzzo 1993, 155 Nr. 3-9.

⁶³ Bonghi Jovino 1982, 106.

⁶⁴ Guzzo 1993, 24.

ancho máximo 29,4 mm (**Fig. 30a-b**). Plata, fundición y doblado mecánico para conformarla en una sola pieza. Campania, s. V-IV a. C.

Este tipo, conocido como ejemplares “complejos con arco de sección circular decorado en el centro y en las cabeceras por un hilo moldurado” o clase VIII – tipo B de P.G. Guzzo⁶⁰. Una de las particularidades del tipo es su recurrente hallazgo por parejas. Encuentra paralelos principalmente en Campania, desde Vico Equense a S. Angelo di Ogilara o Poseidonia⁶¹, alcanzando hasta Termoli, Ascoli Satriano y Melfi⁶². La cronología de estos ejemplares es discutida, proponiéndose que ocupara el s. V a. C. con perduraciones hasta el s. IV a. C.⁶³ o que iniciaran en el s. VI y tuvieran su apogeo en el s. V a. C.⁶⁴

La colección del MAN de Madrid conserva un número relevante de ejemplares, que se combinan con otras fíbulas (tipos IV, V, IX y X de Guzzo) de similar distribución y cronología, con arcos de sección circular o plana sin decoración, con mortajas similares, lo que le convierte en uno de los conjuntos más relevantes de fíbulas de plata campanas conocidos.

Bibliografía: Inéditas.

Cat. Nr. 39-43. Grandes fíbulas picenas

[Raimon Graells i Fabregat / Giacomo Bardelli]

Cat. Nr. 39. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8772**: L. total 242 mm, L. navicella 131 mm, distancia entre extremos 84 mm, H. 86,5 mm. L. apéndice 26 mm, diámetro del vástago 8 mm, ancho de la cabeza 14 mm. Fíbula con puente liso en forma de navicella con la aguja rota y terminación del pie en prótome antropomorfa (**Fig. 1**). Aleación de base cobre, Piceno, s. VI a. C.

Bibliografía: Bardelli / Graells i Fabregat e.p.

Cat. Nr. 40. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8773** y **8956**: L. total 239 mm, L. navicella 118 mm, distancia entre extremos 108 mm, H. 103,3 mm. Longitud del apéndice 44 mm, diámetro del vástago 9 mm, ancho de la cabeza 20 mm. Fíbula con puente liso en forma de navicella (8773) con pie con terminación en

prótome antropomorfa (8956) y aguja rota (**Fig. 2**). Aleación de base cobre, Piceno, s. VI a. C.

Bibliografía: Bardelli / Graells i Fabregat e.p.

Cat. Nr. 41. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8774** y **8957**: L. total 244 mm, L. navicella 114 mm, distancia entre extremos 88 mm, H. 104 mm. L. apéndice 32 mm, diámetro del vástago 13 mm, ancho de la cabeza 19 mm. Fíbula con puente liso en forma de navicella (8774) con pie con terminación en prótome antropomorfa (8957) y aguja completa (**Fig. 3**). Aleación de base cobre, Piceno, s. VI a. C.

Bibliografía: Bardelli / Graells i Fabregat e.p.



Fig. 1.



Fig. 2.

Cat. Nr. 42. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8775** y **8955**: L. total, 338mm, L. navicella 187 mm, distancia entre extremos 135 mm, H. 128 mm. L. apéndice 52 mm, diámetro 12 mm, ancho de la cabeza 22 mm. Fíbula con puente estriado en forma de navicella (8775) con pie con terminación de prótomo simiesco (8955), no conserva la aguja, rota (**Fig. 4**). Aleación de base cobre, Piceno, s. VI a. C.

Bibliografía: Bardelli / Graells i Fabregat e.p.

Cat. Nr. 43. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. Cat. Nr. **8771** y **10725**: L. total (estimada) 245 mm; L. navicella 134, ancho entre extremos 118 mm, H. 118 mm. L. apéndice 34 mm, diámetro del vástago 7 mm, ancho cabeza 10 mm. Fíbula con puente estriado en forma de navicella (8771) con pie de longitud indeterminada con terminación en prótomo de simio (10725) y aguja rota (**Fig. 5**). Aleación de base cobre, Piceno, s. VI a. C.

Bibliografía: Bardelli / Graells i Fabregat e.p.

Fotos M. Moreno Conde.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.

Cat. Nr. 44-52. Armillas

La colección del MAN cuenta con hasta 24 armillas de distinta tipología, todas ellas procedentes de la colección del Marqués de Salamanca. Las características del conjunto expuesto, que para esta publicación hemos querido ampliar con algún ejemplar más, muestra la diversidad formal así como la coherencia espacio-cultural y cronológica del conjunto.

Fotos A. González Uribe; I. Juanes Gil.

Cat. Nr. 44. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9050 (Fig. 1)**. Armilla en espiral de 24 vueltas, decorada con grupos de finas líneas incisas transversales muy comprimidas. Los extremos están fracturados y no se conservan. Aleación de base cobre, técnica de fundición seguida de doblado mecánico y decoración incisa.

Se conocen armillas espirales de alambre de bronce en toda Italia durante la Primera Edad del Hierro¹. Sin embargo, los ejemplares

[Joachim Weidig / Raimon Graells i Fabregat]

especialmente largos y con numerosas espirales, parecen formar parte de una tradición suprarregional extendida por toda la región adriática², en los Balcanes y particularmente en la Italia meridional³. Desde principios del siglo VIII a. C. hasta bien avanzado el siglo VII a. C., en las tumbas principescas femeninas de Basilicata se llevaban armillas en ambos brazos y antebrazos (*v. supra*).

Las más conocidas son las de las sepulturas de Chiaromonte, localidad Sotto la Croce, tumba 325 (finales del siglo VIII-principios del VII a. C.)⁴ y tumba 129 (finales del s. VIII a. C.)⁵, de Alianello-Cazzaiola, tumba 309 (finales del siglo VIII-inicios del s. VI a. C.)⁶, tumba 286 (VII a. C.)⁷ y tumba 126 (VII a. C.)⁸ y de Guardia Perticara, tumbas 69 y 199 (segunda mitad del s. VII a. C.)⁹. La decoración de grupo de líneas incisas que presenta el ejemplar 9050 se encuentra, por ejemplo, en la armilla de Incoronata-San Teodoro, tumba 258¹⁰.

[J.W]

1 *Materiali* 1980, 103. 195 tav. 87 *Spirale*.

2 Boiardi / von Eles 2015, tipo 17; Bergonzi 2007, fig. 3°.

3 Iaia 2007b; Bianco / Preite 2014, fig. 21.

4 Bianco 2020, 112-119 fig. 17, 19-20.

5 Bianco 2020, 110 fig. 13.

6 Tagliente 1993, 70-71 fig. 38 tav. 27 a la derecha; *I Greci in Occidente* 1996, 155-157 cat. 2. 15 fig. a p. 113.

7 Tagliente 1993, 70-71 fig. 35 y 37.

8 Tagliente 1993, fig. 36.

9 Bianco 2011, fig. a p. 32-33.

10 Chiartano 1994, 54-55 y 201 tav. XII y 44 A.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

Cat. Nr. 45. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 9076 (Fig. 2). Armilla en espiral con 22 vueltas conservadas; la sección es cuadrangular y los extremos no presentan un acabado más allá de un corte preciso del vástago del cuerpo. Destaca el número de espirales y la longitud total de la pieza. L. 434 mm; Diámetro 131 mm.

[R.G.F.]

Cat. Nr. 46. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 9051 (Fig. 3). Armilla en espiral con 10 vueltas; los extremos terminan enrollados sobre sí mismos; la sección del alambre es planoconvexa, presentando una secuencia de incisiones oblicuas sobre la superficie de la última vuelta en ambos lados. Diámetro 90 mm.

[R.G.F.]

Cat. Nr. 47. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 9460 (Fig. 4). Armilla en espiral con 14 vueltas conservadas; los extremos no se han



conservado. Fragmento A: L. 29 mm; Diámetro 40 mm; Fragmento B: L. 37 mm; Diámetro 44 mm. Por sus dimensiones puede proponerse que corresponda a un individuo infantil.

[J.W / R.G.F.]

Cat. Nr. 48. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 9055 y 9056 (Fig. 5a-b). Armilla en espiral con cuatro vueltas y con los extremos terminados en glóbulo glandiforme, precedidos de grupos de líneas transversales. Diámetro 43 mm. Por sus dimensiones, puede proponerse que correspondan a un individuo infantil, pareja. Las armillas macizas con extremos globulares o glandiformes, en su mayoría en forma de cabezas superpuestas, son típicas de las tumbas de rango de la zona etrusca e itálica de los siglos VIII al VII a. C.¹¹ En la Italia medio-adriática y en Campania aún se pueden encontrar variantes de este tipo en el siglo VI a. C.¹² En el norte de Italia, en la cultura de Golasecca, armillas similares, pero no idénticas, parecen encontrarse sólo en tumbas

11 Gilotta / Passaro 2012, 81-82 tipo 1A; Ligabue 2022, 485 tipo Br.48.4.

12 Weidig 2014, 347 forma D; Weidig 2017, 139 cat. 58; Acconcia 2018, 131 tipo S.30.A.2.



Fig. 4.

masculinas, mientras que las armillas de cabeza abierta son características del atuendo femenino¹³.

Normalmente con superposición de los extremos¹⁴, los de varias vueltas son más raros en Etruria. Ejemplos de dos vueltas especialmente bellos proceden de la "Tomba del Guerrero" de Tarquinia (730-720 a. C.)¹⁵ y de Marsiliana d'Albegna¹⁶. Otra armilla de varias vueltas se encontró en la tumba femenina de Capena, San Martino, tumba 112 VG (1912)¹⁷. También se encontraron dos armillas de este tipo con varias vueltas en la tumba de una niña, de dos o tres años, de San Giuliano (VT), San Simone, tumba 3¹⁸ de mediados del s. VII a. C.

A diferencia de los ejemplares de Etruria mencionados más arriba, cuya sección transversal presenta estrías transversales, la

13 De Marinis 2014, 106-111 fig. 9-11.

14 Sannibale 2008a, cat. 193.

15 Babbi / Peltz 2013, 272 cat. 17 pl. 20, 3-4.

16 Minto 1921, 148 tav. XXV.

17 Mura Sommella / Benedettini 2018, 151 n. 50, 440 y 442 tipo Br.48.A.4d tav. 167o.

18 Zori et al. 2023, 150-151 fig. 21.

19 Gilotta / Passaro 2012, 81-82 tipo 1A.

20 Chiesa 1993, 36 n. 20, 70 tav. 7 y 36; Martucci 2020, 107 cat. I.9.15.

21 Gilotta / Passaro 2012, 105 cat. 75.14, 287 tav. XC cat. 14.



sección transversal de las armillas Nr. Inv. 9055-9056, 9060 y Nr. Inv. 9058 es lisa y redondeada. Por tanto, son más parecidas a las armillas con extremos globulares de las tumbas 61 y 89 de la necrópolis de Cales, en Campania¹⁹. Los mejores paralelos, hasta la fecha, proceden siempre de Cales, donde existe una rica tumba de guerrero, la tumba 1²⁰ (finales del s. VII a. C.) y en la tumba 75 (primera mitad del s. VI a. C.) se encontró una armilla de tres vueltas, con sección circular lisa y pequeños extremos en globulaes precedidos por grupos de líneas transversales²¹.

[J.W / R.G.F.]

Cat. Nr. 49. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 9060 (Fig. 6). Armilla en espiral con cuatro vueltas y con los extremos terminados



Fig. 5.

en glóbulo glandiforme, precedidos de grupos de líneas transversales. Diámetro 45 mm. Por sus dimensiones puede proponerse que corresponda a un individuo infantil.

[R.G.F.]

Cat. Nr. 50. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 9058 (Fig. 7). Armilla de 4 vueltas con extremos globulares precedidos de grupos de líneas transversales grabadas.

Similar a los Nr. Inv. 9056 y 9060, presenta glóbulos más esféricos que acercan el ejemplar a los brazaletes fundidos en espiral con cabezas de piña agrandadas²² con paralelos también de Caes y quizás también de Etruria y Capena²³.

[J.W]

Cat. Nr. 51. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 9072 (Fig. 8). Armilla con extremos superpuestos en espiral de doble carrete. D. 66 mm.



La terminación en doble carrete es típica de las armillas de la futura zona samnita y del sur del Lacio. Definida como una producción de Atina²⁴ con paralelos en Riserva di Truglio²⁵, datables en el Orientalizante Antiguo, la N. Inv. 9072 se diferencia por tener los extremos superpuestos como en el ejemplar de la colección Gorga de Roma²⁶.

[J.W]

Cat. Nr. 52. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 9053 (Fig. 9). Armilla con extremos superpuestos, sección del alambre circular, extremos terminados en apéndice globular. D. 92,6 mm.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.

22 Taloni 2012, 402-403.

23 S. Neri in Mura Sommella / Benedettini 2018, 440 tipo Br.48.A.4 tav. XLIII b.

24 Cifarelli 1997, 83 nn. 20-21.

25 Taloni 2012, 394-395 cat. 1198-1199.

26 Taloni 2012, 394 cat. 1198.

Cat. Nr. 53-80. Colgantes

[Raimon Graells i Fabregat]

La colección del MAN cuenta con un número considerable de colgantes al superar los 100 ejemplares de distinta tipología¹, la mayoría proceden de la colección del Marqués de Salamanca, aunque no es segura esta procedencia para la totalidad de colgantes. A diferencia de lo que se ha visto para las fíbulas, este conjunto presenta una fuerte coherencia cultural a situar en ámbito piceno², o en la Italia centro-adriática, a fechar entre el s. VII e inicios del s. V a. C.

Las fichas que siguen se concentran en los ejemplares presentados en la exposición alicantina y sirven como ejemplo de los

principales tipos que conforman la colección. Al igual que se ha realizado previamente, el primer ejemplar de cada tipo contiene la contextualización y discusión tipo-cronológica a la que se remiten los demás ejemplares de cada serie.

Fotos A. González Uribe.

Cat. Nr. 53. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **3789**: colgante en forma de mano. Longitud: 50 mm; ancho máximo: 24,4 mm (**Fig. 1**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, mediados del s. VII – mediados del s. VI a. C.

1 En forma de mano 4, équidos 9, doble prótomo de carnero o bóvido 7, enócoes 15, cypreas 6, 7 colgantes en "A", 53 badajos y uno en doble espiral en Omega. A estos, hay que sumar (en bronce) un conjunto formado por colgante de jaula, badajo corto y distanciador, luego una cadena con eslabones de triple hilo, e independientes un largo distanciador espiraliforme y numerosos eslabones de triple hilo (posiblemente pertenecientes a la cadena mencionada); en plata, se conserva un lote de colgantes de lámina en forma de gotas lanceoladas.

2 Nos remitimos al trabajo de G. Bardelli para las consideraciones étnicas de esta adscripción.



Fig. 1.

Colgante en forma de brazo y mano, con sección cilíndrica maciza únicamente perforada en la parte distal que se caracteriza por presentar en el extremo opuesto una mano abierta. Este tipo de colgantes presenta una tipología variada aunque una distribución y cronología concentrada en el área picena y Abruzzo³ que puede clasificarse según sigue: Brazo corto con mano ancha y pesada, sin decoración o con finas incisiones (tipo Novilara), con paralelos en la necrópolis de Novilara, en el depósito de Appennino di Visso, en las tumbas 225, 230, 358 y 381 de Campovalano; Brazo corto con mano fina, con o sin decoración (tipo Numana), con paralelos en Numana, tumba 201bis y 380 de Campovalano; Brazo largo liso, con mano estilizada con decoración (tipo Campli), con paralelos en la tumba 115 de Campli, Numana,

3 Síntesis en Graells i Fabregat 2012b, 250-251.



Fig. 2.

Terni o tumba 115 de Campovalano; Brazo largo liso, con mano estilizada sin decoración (tipo Montegiorgio), con paralelos en la tumba 21 de Montegiorgio; Brazo largo liso, con figuración muy esquematizada y decoración en un lado (tipo Campovalano), con ejemplares en la tumba 225 de Campovalano; Brazo largo con profundo estriado, con mano estilizada con decoración (tipo Ascoli Piceno), con paralelos en la necrópolis de Ascoli Piceno; Brazo largo con profundo estriado, con mano estilizada sin decoración (tipo Este), con ejemplares en la tumba 218 de la necrópolis Fondo Rebato de Este (Véneto), Dosso del PoI, Brezje o Como. Conviene señalar que muy a menudo este tipo de colgantes aparecen asociados en pareja (2 ejemplares de la tumba 21 de Montegiorgio; 2 ejemplares de la tumba 115, 3 ejemplares en la tumba 225, 2 en la tumba 230, 2 en la tumba

201bis de Campovalano; 2 ejemplares en la tumba 218 de la necrópolis Fondo Rebato de Este).

El carácter femenino de este tipo de colgantes lo manifiesta, por ejemplo, la identificación del individuo de la Tumba 115 de Campli. Salvo el grupo con el brazo estriado, que parece mayoritariamente concentrado en el norte del Adriático, los demás tipos parecen concentrarse en el área señalada. La cronología, basada en las series de este territorio, varían entre la propuesta de D. Lollini que los sitúa en la fase III picena (hacia la segunda mitad del s. VII e inicios del s. VI a. C.) y la de Percossi-Serenelli que los sitúa en el período Piceno IVA (s. VI a. C.)⁴.

Bibliografía: inédito.

Cat. Nr. 54. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **3790**: colgante en forma de mano. Longitud: 50 mm; ancho máximo: 19,7 mm (**Fig. 2**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, mediados del s. VII – mediados del s. VI a. C. *Bibliografía:* inédita.

Cat. Nr. 55. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **3080**: colgante en forma de doble carnero. Longitud: 49,7 mm; altura máxima: 29,3 mm (**Fig. 3**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s. VI a. C.

En el catálogo de R. Thouvenot se citan seis ejemplares (N. Inv. 3771-3776)⁵ como “protomes de taureaux accolés”, sin indicación de colección de procedencia o propuesta de cronología.

Su identificación como marcador de género femenino es aceptada⁶, así como su adscripción cultural, en cualquier caso, que es indiscutiblemente picena, como señaló A. Naso⁷, aunque es posible precisar una distribución preferentemente meridional⁸. La datación propuesta los sitúa en la fase Piceno IV de Lollini⁹, en el s. VI a. C.¹⁰ Pese a esta adscripción crono-cultural, cabe señalar la falta de un estudio pormenorizado que distinga entre las variaciones en las distintas representaciones, que, como se observa con el repertorio expuesto de la colección del MAN, es notable.

Quizás el detalle más singular de estos ornamentos sea su posición sobre el cuerpo, que ha sido propuesto a partir del ajuar de la tumba 19 de la necrópolis de Grottazzolina, al documentarlos sobre la cintura de la difunta¹¹.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 73 Nr. 362 ilustración en p. 75; Martelli 2007, 390.

Cat. Nr. 56. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **3767**: colgante en forma de doble carnero. Longitud: 46,3 mm; altura máxima: 21,5 mm

4 Lollini 1976b, 136; Percossi-Serenelli 1989, 90; Ettl / Naso 2006, 144: ver también Tabone 1996, 93-94.

5 Thouvenot 1927, 73 Nr. 362, con ilustración en p. 75.

6 Martelli 2007, 390.

7 Naso 2003, 184 Cat. Nr. 283.

8 Martelli 2007, 390; Weidig 2017, 141; ver consideraciones en Jurgeit 1999, 633 Nr. Kat. 1113.

9 Lollini 1976b.

10 Tabone 1996, 90-92.

11 Lollini 1976b, 143 fig. 12; Landolfi 1990a, Tav. VI; Naso 2003, 184.

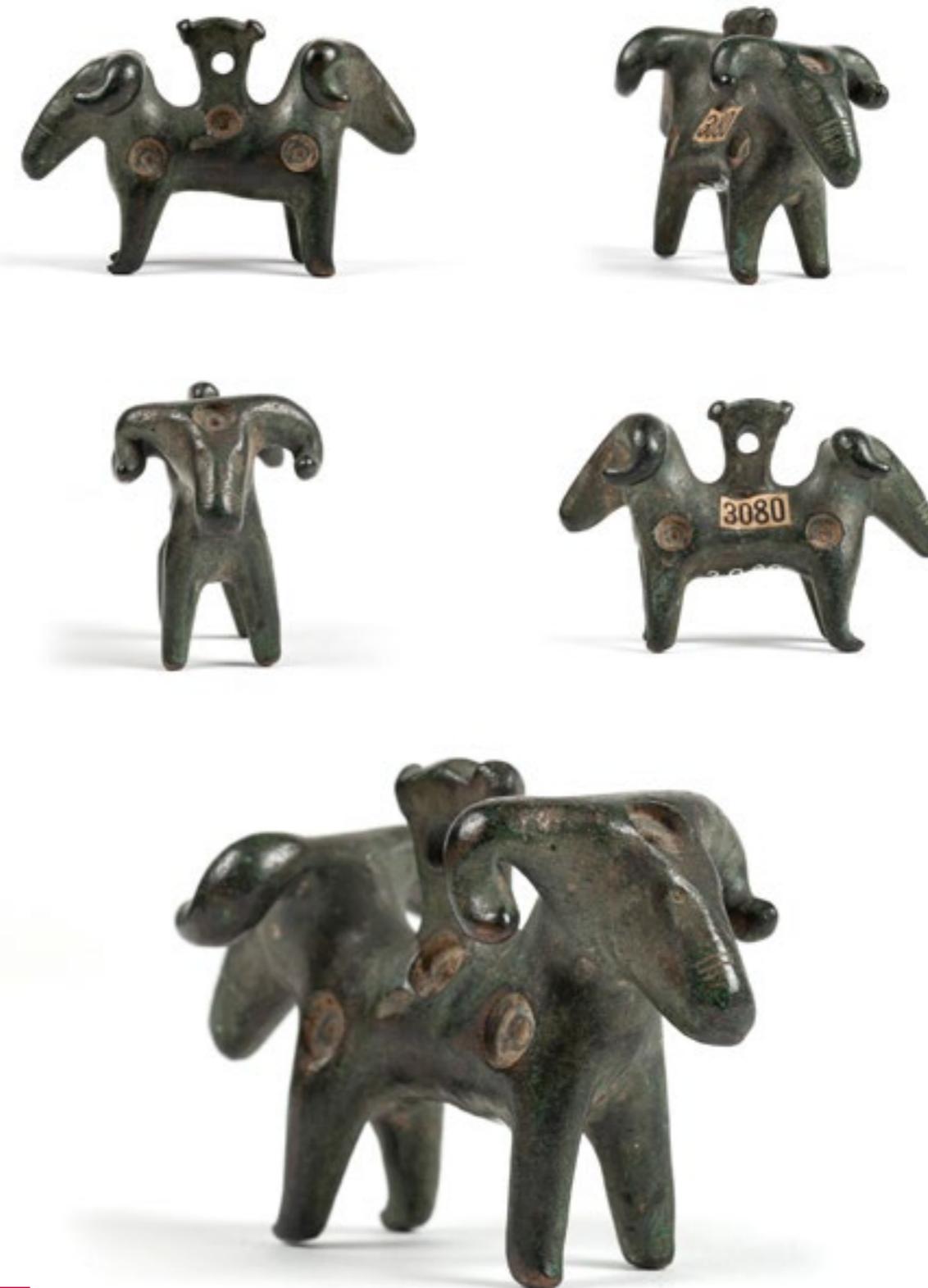


Fig. 3.

(Fig. 4). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s. VI a. C.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 73 Nr. 362; Martelli 2007, 390.



Cat. Nr. 57. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 3771: colgante en forma de doble carnero. Longitud: 38,1 mm; altura máxima: 27,5 mm (Fig. 5). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s. VI a. C. *Bibliografía:* Thouvenot 1927, 73 Nr. 362.

Cat. Nr. 58. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 3060bis: colgante en forma de cuadrúpedo, posiblemente un équido, con la boca abierta. Longitud: 39,7 mm; altura máxima: 22,8 mm (Fig. 6). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, mediados del s. VII – finales del s. VII a. C.

Este tipo de colgantes, más estilizados, con o sin la boca abierta, son frecuentes en el piceno a lo largo de la fase IVA¹². Como ha señalado A. Naso, la presencia de colgantes de este tipo en regiones limítrofes se ha utilizado para visulizar el desplazamiento de mujeres picenas.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 59. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 9225: colgante en forma de enócoe. Longitud: 53,6 mm; ancho máximo: 17,6 mm (Fig. 7). Aleación de base cobre, realizado

mediante fundición. Piceno, mediados del s. VII – s. VI a. C.

En el catálogo de R. Thouvenot se citan dieciocho ejemplares (N. Inv. 9223-9238¹³, 9615¹⁴, 9614¹⁵) como “contrepois”, sin indicación de colección de procedencia o propuesta de cronología. De todos modos, la revisión ha eliminado tres de ellos por tratarse de otros elementos metálicos y no colgantes de la serie en cuestión.

La morfología de estos colgantes se ha asimilado a la forma del enócoe rodio por parte de algunos autores¹⁶ pero su diversidad invita a cierta cautela pues se documentan ejemplares esbeltos y otros más panzudos con el asa que sobresale por encima de la altura de la boca o que queda por debajo. En la colección del MAN no se han documentado ejemplares con el cuerpo decorado pero sí se ha conservado un ejemplar con la panza fragmentada que permite observar la tierra de fusión que componía el nódulo sobre el que se dispuso la cera para su fabricación. Esta observación, además, permite ilustrar como estos colgantes se distribuían rellenos de tierra o, como mínimo, sin espacio hueco en su interior, convirtiéndolos en pesados ornamentos meramente decorativos o, si aceptamos la posibilidad de que actuaran percusionando entre ellos o con otros colgantes, puede aceptarse su agencia acústica. En cualquier caso, se ha propuesto que el espacio hueco del cuello pudiera haber contenido algún tipo de fragancia¹⁷ para

¹² Lollini 1976b, 143; Landolfi 1990a; Naso 2003, 185. Ver también Tabone 1996, 88-89 (Tipo 3).

¹³ Thouvenot 1927, 120 Nr. 616, con ilustración en p. 117.

¹⁴ Thouvenot 1927, 120 Nr. 617.

¹⁵ Thouvenot 1927, 120 Nr. 618.

¹⁶ Jurgeit 1999, 637-639.

¹⁷ Weidig 2017, 38.

Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.

así, además de construir un paisaje sonoro, contribuyera a distinguir a su portadora con un aroma particular.

Los colgantes de este tipo han sido documentados tanto sobre el pecho u hombro de mujeres adultas como de niñas¹⁸. La distribución de estos colgantes está concentrada en área picena¹⁹, con una datación entre la fase Piceno III y IV²⁰.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 120 Nr. 616; Martelli 2007, 390 Tav. IIIf.

Cat. Nr. 60. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9231**: colgante en forma de enócoe. Longitud: 41 mm; ancho máximo: 22,7 mm (**Fig. 8**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, mediados del s. VII – s. VI a. C. *Bibliografía:* Thouvenot 1927, 120 Nr. 616; Martelli 2007, 390 Tav. IIIf.

Cat. Nr. 61. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9235**: colgante en forma de enócoe. Longitud: 52,6 mm; ancho máximo: 19,4 mm (**Fig. 9**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, mediados del s. VII – s. VI a. C. *Bibliografía:* Thouvenot 1927, 120 Nr. 616; Martelli 2007, 390 Tav. IIIf.

Cat. Nr. 62. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9236**: colgante en forma de enócoe. Longitud: 48 mm; ancho máximo: 18,5 mm (**Fig. 10**). Aleación de base cobre, realizado mediante

fundición. Piceno, mediados del s. VII – s. VI a. C. *Bibliografía:* Thouvenot 1927, 120 Nr. 616; Martelli 2007, 390 Tav. IIIf.

Cat. Nr. 63. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9237**: colgante en forma de enócoe. Longitud: 54,3 mm; ancho máximo: 23 mm (**Fig. 11**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, mediados del s. VII – s. VI a. C. *Bibliografía:* Thouvenot 1927, 120 Nr. 616; Martelli 2007, 390 Tav. IIIf.

Cat. Nr. 64. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9239**: tres colgantes articulados en forma de jaula romboidal. Longitud: 45,8 mm; ancho máximo: 18 mm (**Fig. 12**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, mediados del s. VII – s. VI a. C.

En el catálogo de R. Thouvenot se indica que podría tratarse de un “*fouet*”²¹, sin mayores precisiones, la colección de procedencia o una cronología aproximada. De todos modos, se conocen otros colgantes de tipo a jaula similares, que posiblemente podrían haber contenido algún elemento en su interior que produjera algún tipo de sonido gracias al tintineo, entre los que cabe destacar los ejemplares en la tumba 65 Molanori de Novilara, localizados sobre el pecho de la difunta²². Otros ejemplares proceden de la misma necrópolis de Novilara, de Montebruciatto o del depósito de San Francesco en Bolonia, Serrungaria o Verucchio, dando una distribución

18 Weidig 2017, 38.

19 Martelli 2007, 390.

20 Weidig 2014, 294-330. Ver también consideraciones en Tabone 1996, 92; Jurgeit 1999, 637-639 Nr. Kat. 1122-1125.

21 Thouvenot 1927, 116 Nr. 605.

22 Beinhauer 1985, Taf. 18C 278. 279; Jurgeit 1999, 644-645.



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.

preferentemente en el Piceno septentrional²³. La datación, en parte condicionada por la sepultura 65 de Novilara, se propone en la fase Novilara IIIB (660-630 a. C.) que encaja grosso modo con la fase Piceno III²⁴.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 116 Nr. 605 con ilustración en p. 117; Martelli 2007, 391 Tav. IIIh.

Cat. Nr. 65. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9686**: colgante en forma de *cyprea*. Longitud: 39,8 mm; ancho máximo: 29,7 mm (**Fig. 13**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s. VI a. C.

Este ejemplar presenta sobre el lado abierto de la concha de caracol marino, cuya variedad da el nombre a la serie (*cyprea*), una serie de líneas incisas que enfatizan su decoración²⁵. Esto contrasta con los demás ejemplares de la colección del MAN, que no añaden elementos decorativos incisos y respetan la morfología original.

La recurrencia de este tipo de colgante en tumbas femeninas picenas es notable. Su morfología fosiliza en metal una concha marina. Su distribución parece ser mayor en el Piceno meridional con una datación dentro de la fase Piceno IV de Lollini²⁶. Si bien su posición puede variar, acostumbran a documentarse colgando de anillas como se documenta en Belmonte Piceno, Montegiorgio o Numana²⁷.

Bibliografía: inédita.

²³ Martelli 2007, 391.

²⁴ Jurgeit 1999, 145.

²⁵ Un paralelo preciso en la colección del Badischen Landesmuseum Karlsruhe (Jurgeit 1999, Nr. Kat. 1118).

²⁶ Naso 2003, 186; ver consideraciones en Jurgeit 1999, 635-636 Nr. Kat. 1118.

²⁷ Weidig 2007, 141.

²⁸ Thouvenot 1927, 116 Nr. 607.

Cat. Nr. 66. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9687**: colgante en forma de *cyprea*. Longitud: 27,5 mm; ancho máximo: 16,6 mm (**Fig. 14**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s. VI a. C.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 67. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9690**: colgante en forma de *cyprea*. Longitud: 32,4 mm; ancho máximo: 21,2 mm (**Fig. 15**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s. VI a. C.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 68. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9241**: colgante en forma de badajo (*batacchio*). Longitud: 77,3 mm; altura máxima: 10,6 mm (**Fig. 16**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, mediados del s. VII – finales del s. VII a. C.

En el catálogo de R. Thouvenot se citan seis ejemplares (N. Inv. 9241, 9253, 9279, 9280, 9294, 9740)²⁸ aunque añade unos puntos suspensivos para incidir en el alto número de ejemplares que integran la colección. La descripción es poco ilustrativa al denominarlos “*tiges de bronze*” y destacar que están terminadas en un extremo por una anilla, “*renflées en leur milieu*” [abultados en el centro]. En esta ocasión, tampoco se indica la colección de procedencia o propuesta de cronología.

Este tipo tiene numerosas variantes, como se observa en la misma colección del MAN o en otros estudios, destacando el de la colección de Montegiorgio en Jena²⁹. Los ejemplares más cortos presentan un cuerpo cilíndrico liso que une el ensanchamiento globular de un extremo con la anilla, más o menos decorada, del otro extremo. Los ejemplares largos, en cambio, presentan en el centro del cuerpo cilíndrico un ensanchamiento o nódulo (a veces moldurado) macizo. Esta segunda morfología se fecharía, según Percossi Serenelli, en el periodo Piceno IV³⁰. Su distribución principal es en Le Marche centro-meridional³¹. Destaca especialmente que este tipo de colgantes se documenta de manera recurrente en asociación a colgantes de tipo "A" o con doble apéndice (vid. *Infra*)³². A esta asociación frecuente, en la que el balanceo e impacto entre colgantes sería inevitable, cabe destacar la asociación de no uno, sino de grupos de colgantes de tipo badajo en los mismos ajueres, convirtiéndose en piezas de un mismo instrumental para construir un paisaje sonoro.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 116 Nr. 607 con ilustración en p. 117; Martelli 2007, 389 Tav. IIII.

Cat. Nr. 69. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9243**: colgante en forma de badajo (*batacchio*). Longitud: 77 mm; Diámetro máximo: 10 mm (**Fig. 17**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s. VI a. C. *Bibliografía:* Thouvenot 1927, 116 Nr.

607 con ilustración en p. 117; Martelli 2007, 389 Tav. IIII.

Cat. Nr. 70. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9245**: colgante en forma de badajo (*batacchio*). Longitud: 77 mm; altura máxima: 10 mm (**Fig. 18**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s. VI a. C. *Bibliografía:* Thouvenot 1927, 116 Nr. 607 con ilustración en p. 117; Martelli 2007, 389 Tav. IIII.

Cat. Nr. 71. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9264**: colgante en forma de badajo (*batacchio*). Longitud: 76,5 mm; Diámetro máximo: 10 mm (**Fig. 19**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s. VI a. C. *Bibliografía:* Thouvenot 1927, 116 Nr. 607 con ilustración en p. 117; Martelli 2007, 389 Tav. IIII.

Cat. Nr. 72. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9279**: colgante en forma de badajo (*batacchio*). Longitud: 77 mm; Diámetro máximo: 10 mm (**Fig. 20**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s. VI a. C. *Bibliografía:* Thouvenot 1927, 116 Nr. 607 con ilustración en p. 117; Martelli 2007, 389 Tav. IIII.

Cat. Nr. 73. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9283**: colgante en forma de badajo (*batacchio*). Longitud: 45 mm; Diámetro máximo: 10 mm (**Fig. 21**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s.



Fig. 16.

Fig. 17.



Fig. 18.

Fig. 19.

²⁹ Seidel 2006, 138-139; ver consideraciones en Jurgeit 1999, 641-642 Nr. Kat. 1131

³⁰ Percossi Serenelli 1989, 92.

³¹ Seidel 2006, 138.

³² Seidel 2006, 139.



Fig. 20.



Fig. 21.



Fig. 21.



Fig. 21.



Fig. 22.



Fig. 23.



Fig. 23.



Fig. 23.



Fig. 24.



VI a. C. *Bibliografía*: Thouvenot 1927, 116 Nr. 607 con ilustración en p. 117; Martelli 2007, 389 Tav. IIIi.

Cat. Nr. 74. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9285**: colgante en forma de badajo (*batacchio*). Longitud: 37 mm; Diámetro máximo: 7,5 mm (**Fig. 22**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s. VI a. C. *Bibliografía*: Thouvenot 1927, 116 Nr. 607 con ilustración en p. 117; Martelli 2007, 389 Tav. IIIi.

Cat. Nr. 75. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9286**: colgante en forma de badajo (*batacchio*). Longitud: 38 mm; Diámetro máximo: 8 mm (**Fig. 23**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, s. VI a. C.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 116 Nr. 607 con ilustración en p. 117; Martelli 2007, 389 Tav. IIIi.



Fig. 25.



Cat. Nr. 76. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9747**: colgante en forma de anilla con doble protuberancia globular. Longitud: 29 mm; ancho máximo: 15 mm (**Fig. 24**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, mediados del s. VII – finales del s. VI a. C.

Este tipo de colgantes con doble apéndice globular fueron catalogados por R. Thouvenot bajo un único ejemplar (N. Inv. 9742) en cuya descripción utiliza el plural para referirse al conjunto de piezas aunque sin precisar su número. Este ejemplar aparece descrito como procedente de la antigua colección Castellanos. Su descripción es somera, suponiendo que se trata de una “extrémité de fouet” aprovechando su morfología que recuerda “*vaguement la lettre A*”.

Con tal nomenclatura, colgantes “*ad A*”, se han clasificado para el área picena meridional, donde empiezan a documentarse en la fase



Fig. 26.

Piceno III de Lollini³³. Estos colgantes se asocian en Montegiorgio a colgantes de tipo badajo, normalmente insertos en una anilla de hierro.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 118 Nr. 608 ilustración en p. 117; Martelli 2007, 390 Tav. IIIg.

Cat. Nr. 77. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9748**: colgante en forma de anilla con doble protuberancia globular. Longitud: 29 mm; ancho máximo: 15 mm (**Fig. 25**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, mediados del s. VII – finales del s. VI a. C.

33 Seidel 2006, 137

34 Naso 2003, Cat. 274.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 118 Nr. 608 ilustración en p. 117; Martelli 2007, 390 Tav. IIIg.

Cat. Nr. 78. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **2006/52/103bis**: conjunto de 10 colgantes bicónicos unidos en una misma pieza de alambre. Longitud: 25 mm; Diámetro máximo: 13 mm (**Fig. 26**). Aleación de base cobre, realizado mediante fundición. Piceno, mediados del s. VII – finales del s. VI a. C.

Este tipo de colgantes, con el cuerpo bicónico con la carena redondeada recuerdan al tipo “batacchio biconico”³⁴ aunque sus menores

dimensiones y su distinta distribución obliga a diferenciar ambas series. De esta manera, la serie etrusco-lacial, de mayores dimensiones, se fecha en el s. VIII a. C. mientras que la serie que aquí se considera, que encuentra paralelos en (por ejemplo) la placa articulada de tipo San Ginesio Nr. Inv. 7944 de la colección del Museu Episcopal de Vic³⁵, permite relacionarla con una versión picena de dimensiones más pequeñas que ha podido fecharse en el período Piceno IV A³⁶.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 79. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9664**: composición moderna que aúna un grupo de 10 colgantes antropomorfos y uno de cuadrúpedo en posición central, con elementos enrollados (distanciadores) sobre unos pasadores modernos engarzados entre sí. La longitud total de la composición es de 360 mm, mientras que la altura de los colgantes antropomorfos es de 45 mm (**Fig. 27**). Aleación de base cobre, con colgantes realizados mediante fundición y elementos conseguidos por torsión y enrollado mecánico de alambre. Piceno meridional, s. VI a. C.

Comentarios acerca del cuadrúpedo se han realizado anteriormente si bien este que nos ocupa corresponde a un cuadrúpedo interpretado generalmente como équido, con ave sobre la cabeza³⁷ o con cresta³⁸. Su

35 Graells i Fabregat 2012b, 248.

36 Landolfi 1990b, 94-96; Seidel 2007, 79.

37 Naso 2003, 185 Nr. Cat. 288-289; Weidig 2017, 139.

38 Tabone 1996, 87-88 (Tipo 2).

39 Weidig 2017, 38; ver consideraciones en Jurgait 1999, 636-637 Nr. Kat. 1119-1121.

40 Percossi Serenelli 1989, 92.

41 Seidel 2006 119-120 tav. 21.1.

42 Seidel 2006, 119.

distribución en área picena se acepta como principal, aunque se conocen ejemplares en Italia meridional. El tipo se fecha en la fase Piceno IV A.

Las diez figuras antropomorfas, en cambio, son particularmente interesantes por presentar los brazos cruzados sobre el pecho y las piernas abiertas, con la anilla desarrollada encima de la cabeza. Su distribución se concentra en la parte meridional de la región Marche, con ejemplares en Ripatransone, Ascoli Piceno, Offida, Mottolose, Numana o Belmonte Piceno³⁹. Se ha clasificado como tipo 9 de Percossi Serenelli⁴⁰ con una datación en la fase Piceno IV.

Los distanciadores espiraliformes encuentran en el collar de la tumba 22 de Montegiorgio⁴¹ un paralelo preciso tanto por forma como por número de ejemplares asociados en un mismo collar. De todos modos, es importante señalar que este tipo de elementos se ha localizado en Monterubbiano sin asociarse a otros elementos de collar⁴², lo cual podría indicar que estuvieran originalmente asociados a cuentas de collar en material perecedero. Su asociación a individuos femeninos parece exclusiva, como confirman las sepulturas de Torre di Palme y de Colli del Tronto, llegando a considerarse la presencia de elementos espiraliformes, como un marcador característico de las “Dame di Montedinove”. Pero a diferencia de lo que puede decirse para los colgantes de cuadrúpedos o antropomorfos



Fig. 27.



Fig. 28.

con los que se asocian en esta reconstrucción del MAN, los elementos espiraliformes se documentan sobre el cuello, pecho e incluso como ornamentos del cabello. Su cronología, por otro lado, puede situarse entre las fases Piceno III y IV.

Bibliografía: inédita.

Cat. Nr. 80. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **8944**: colgante con dos espirales en sus extremos. Longitud: 193 mm; ancho máximo: 75,5 mm (**Fig. 28**). Aleación de base cobre, alambre de sección circular enrollado y manipulado mecánicamente. Piceno, s. VII - VI a. C.

Corresponde a un elemento ornamental con espirales en sus extremos e inflexión pronunciada en el centro en forma de Omega. Ha sido clasificada como fíbula por Thouvenot

identificación que se ha mantenido como parte de la amplia serie de fíbulas de anteojos o *Brillenfibeln*. En realidad se trata de una categoría de colgantes de dimensiones relativamente grandes que se documentan tanto en Novilara (tumbas Molaroni 1 y 2) como en Montegiorgio (tumbas 13 y 30)⁴³ en tumbas femeninas, donde se dispusieron tanto sobre el pecho como sobre las piernas. De todos modos, su frecuencia como remate de cadenas de elementos de cintura, invita a pensar en esa posición como preferente, como mínimo, en área de Alfedena o Tornareccio. La datación que se propone para la serie es Piceno III pero no puede descartarse una perduración en la fase siguiente.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 124 Nr. 648 (junto a los ejemplares 9847 y 8948).

⁴³ Seidel 2006, 129-130.

Cat. Nr. 81-90. Anillos con nódulos

[Raimon Graells i
Fabregat]

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid cuenta en su colección con diez anillos macizos con nódulos, dos de cuatro nódulos y ocho de seis, característicos de la cultura picena. Si bien existe una somera publicación que dio a conocer seis de ellos¹, y pese a que no fueron mostrados en la exposición del que este catálogo presenta sus puntos principales, el carácter netamente femenino y otras breves consideraciones hacen interesante su presentación en estas páginas y nos ayudarán a comprender, en parte, la configuración de la colección picena que adquirió el marqués de Salamanca, en Italia.

Fotos J.L. Municio Garcia

Thouvenot daba noticia en una única ficha de ocho ejemplares de la colección, que interpretaba como anillos de carro (“anneaux de char”)². La principal aportación del estudioso fue la observación sobre los nódulos, realizados con una carena marcada, si bien no indicó ni dimensiones ni demás características más allá de la publicación de un dibujo esquemático (**Fig. 1**)³. Cada uno de estos nódulos, que dividimos en dos variantes según su morfología (lenticular con carena o en bobina redondeados) tiene a ambos lados unos falsos anillos que destacan los nódulos sobre su eje. Blázquez, de manera intuitiva, los situó en “los últimos años de la Edad de Bronce” (aunque los

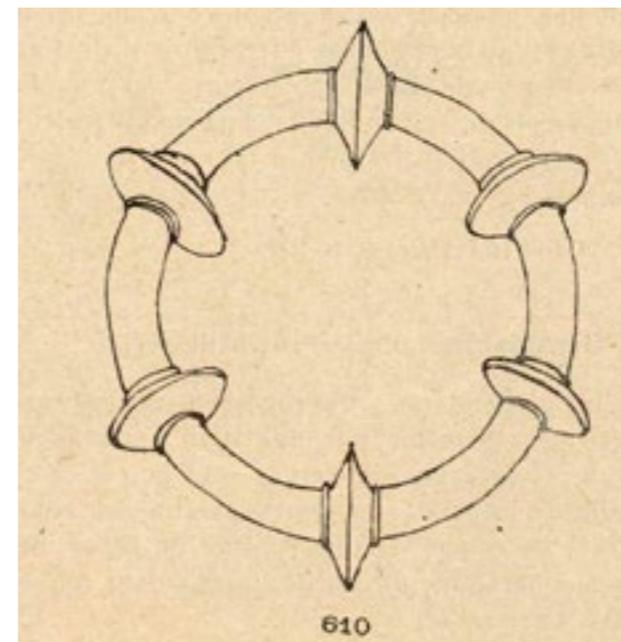


Fig. 1. Dibujo esquemático de anillo publicado por Thouvenot 1927, fig. a p. 117.



Fig. 2.

situaría correctamente en una fecha entre los siglos VII y VI a. C.) e indicó que los ejemplares que se estaban documentando en contexto arqueológico piceno aparecían asociados a individuos (“ajueros y esqueletos”) femeninos. M. Martelli, en cambio, también indicó su filiación picena y su datación en el s. VI a. C.⁴ Pese a las múltiples interpretaciones sobre su significado y utilidad, entre las que existen hipótesis sobre su simbolismo o incluso sobre su valor premonetario, existe una lectura más prosaica relacionada con su peso y habitual depósito funerario, que podría identificar a sus poseedoras como miembros privilegiados de la familia o comunidad. De todos modos,

no parece aleatoria la posición sobre el bajo vientre de todos los ejemplares documentados en excavación⁵, lo que invita a relacionar este tipo de elementos circulares con los anillos planos del área lacial, depositados en la misma posición sobre las mujeres (adultas y jóvenes)⁶, en lo que se ha querido entender como marcador de la maternidad o de la fertilidad⁷. A ello cabe señalar la observación de J. Weidig en relación a los ejemplares de menores dimensiones, que varía de lo que hemos mencionado, en relación a los de grandes dimensiones y peso. Weidig señala que, a menudo, estos anillos más pequeños se

1 Blázquez 1959.

2 Thouvenot 1927, 118 Nr. 610.

3 Thouvenot 1927, fig. a p. 117.

4 Martelli 2007, 387.

5 Seidel 2006, 129; Martelli 2007, 388.

6 Una síntesis en De Angelis 2023, 40-41 (con bibliografía e hipótesis precedentes).

7 Martelli 2007, 389; De Angelis 2023, 41.



Fig. 3.

documentan en Belmonte Piceno colgando de otros ornamentos o utilizados como brazaletes⁸.

La distribución de estos objetos es especialmente frecuente en el Piceno meridional, entre los cursos del Tenne y el Tronto⁹, los de seis nódulos, especialmente en Crupamarittima, Grottamare, Ripatransone, Colli del Tronto, Belmonte Piceno y Offida, mientras que los ejemplares de cuatro, en Cupramarittima, Grottazzolina, Belmonte Piceno y Montegiorgio.

Cat. Nr. 81. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9437** (Thouvenot Nr. 610): Anillo de sección circular gruesa con seis nódulos en forma lenticular carenada dispuestos de manera homogénea y distancia regular. Diámetro 225

⁸ Weidig 2017, 123.

⁹ Seidel 2006, 129.



Fig. 4.

mm; Diámetro del nódulo: 48 mm (**fig. 2**), peso superior a 1,5 kg. Aleación de base cobre, técnica de fundición a la cera perdida. Piceno meridional. s. VI a. C.



Fig. 5.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 118 Nr. 610 y fig. a pág. 117; Blázquez 1959, Lám. IIa; Martelli 2007, 387-389 Tav. III n.

Cat. Nr. 82. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9438** (Thouvenot Nr. 610): Anillo de sección circular gruesa con seis nódulos en forma lenticular carenada dispuestos de manera homogénea y distancia regular. Diámetro 195 mm; del nódulo: 40 mm (**fig. 3**), peso 1294 g. Aleación de base cobre, técnica de fundición a la cera perdida. Piceno meridional. s. VI a. C.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 118 Nr. 610; Blázquez 1959, Lám. IIb; Martelli 2007, 387-389.

Cat. Nr. 83. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9439** (Thouvenot Nr. 610): Anillo de sección circular gruesa con seis nódulos en forma lenticular carenada, dispuestos de manera



Fig. 6.

homogénea y distancia regular. Diámetro 195 mm; Diámetro nódulo 35 mm (**fig. 4**). Aleación de base cobre, técnica de fundición a la cera perdida. Piceno meridional. s. VI a. C.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 118 Nr. 610; Blázquez 1959, Lám. Ib; Martelli 2007, 387-389.

Cat. Nr. 84. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9440** (Thouvenot Nr. 610): Anillo de sección circular gruesa con seis nódulos en forma lenticular carenada, dispuestos de manera homogénea y distancia regular. Diámetro 152 mm; Diámetro nódulo 23 mm (**fig. 5**), peso 392 g. Aleación de base cobre, técnica de fundición a la cera perdida. Piceno meridional. s. VI a. C.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 118 Nr. 610; Martelli 2007, 387-389.



Fig. 7.

Cat. Nr. 85. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9441** (Thouvenot Nr. 610): Anillo de sección circular gruesa con seis nódulos en forma lenticular carenada, dispuestos de manera homogénea y distancia regular. Diámetro 175 mm; Diámetro nódulo 33 mm (**Fig. 6**), peso 744 g. Aleación de base cobre, técnica de fundición a la cera perdida. Piceno meridional. s. VI a. C.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 118 Nr. 610; Martelli 2007, 387-389.

Cat. Nr. 86. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9442** (Thouvenot Nr. 610): Anillo de sección circular fina con cuatro nódulos en forma lenticular carenada, dispuestos de manera homogénea y distancia regular Diámetro 137 mm; Diámetro nódulo 22 mm (**fig. 7**), peso 300 g. Aleación de base cobre, técnica de fundición a la cera perdida. Piceno meridional. s. VI a. C.



Fig. 8.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 118 Nr. 610; Martelli 2007, 387-389.

Cat. Nr. 87. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9443** (Thouvenot Nr. 610): Anillo de sección circular gruesa con seis nódulos en forma lenticular carenada, dispuestos de manera homogénea y distancia regular. Diámetro 145 mm; Diámetro nódulo 24 mm (**fig. 8**), peso 414 g. Aleación de base cobre, técnica de fundición a la cera perdida. Piceno meridional. s. VI a. C.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 118 Nr. 610; Blázquez 1959, Lám. IIIa; Martelli 2007, 387-389 Tav. IVe.

Cat. Nr. 88. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **9444** (Thouvenot Nr. 610): Anillo de sección circular fina con cuatro nódulos en forma de bobina con cuerpo redondeado y cuatro



Fig. 9.

inflexiones, dispuestos de manera homogénea y distancia regular. Diámetro 120 mm (**fig. 9**). Aleación de base cobre, técnica de fundición a la cera perdida. Piceno meridional. s. VI a. C.

Bibliografía: Thouvenot 1927, 118 Nr. 610; Blázquez 1959, Lám. IIIb; Martelli 2007, 387-389 Tav. IVe.

Cat. Nr. 89. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **39571**: Anillo de sección circular gruesa con seis nódulos en forma lenticular carenada, dispuestos de manera homogénea y distancia regular. Diámetro 138 mm; Diámetro nódulo 23 mm (**fig. 10**), peso 336 g. Aleación de base cobre, técnica de fundición a la cera perdida. Piceno meridional. s. VI a. C.

Bibliografía: inédito.



Fig. 10.

Cat. Nr. 90. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. **1873/29/775**: Anillo de sección circular gruesa con seis nódulos en forma lenticular carenada, dispuestos de manera homogénea y distancia regular. Diámetro 220 mm; Diámetro del nódulo: 40 mm, peso superior a 1,5 kg. Aleación de base cobre, técnica de fundición a la cera perdida. Piceno meridional. s. VI a. C.

Bibliografía: inédito.

Cat. Nr. 91-94. Tobilleras

[Raimon Graells i Fabregat / Joachim Weidig]

La colección del MAN cuenta con hasta seis posibles tobilleras de distinta tipología, procedentes de la colección del Marqués de Salamanca. Los cuatro ejemplares aquí publicados ejemplifican las dos series documentadas que, como se ha visto para las armillas, remite a un marco cultural y cronológico unitario, coherente con las armillas y con la mayor parte de los ornamentos para brazos de esta colección a situar en la Italia central y adriática en un lapso que abarca desde el s. VII al VI a. C.

Fotos A. González Uribe.

Cat. Nr. 91. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 9071 (**Fig. 1**). Probable tobillera de varilla maciza de sección rectangular y extremos

abiertos y superpuestos, decoración con grupos de líneas paralelas grabadas en ambos extremos.

La decoración formada por grupos de muescas/incisiones sólo aparece en las terminaciones, que tienen los extremos cortados (¿desgastados?). El objeto es muy inusual y no parece encontrar comparaciones dentro de los grupos de armillas etruscas e itálicas. Con mucha cautela se podría avanzar la hipótesis de que se trata de una tobillera, atestiguada en cualquier caso siempre por parejas. Se han encontrado tobilleras macizas con decoración similar a la de este ejemplar en algunas tumbas aisladas de Campania que data en su mayoría del periodo Orientalizante Antiguo, por ejemplo en Nola, en la localidad Torricelle, tumba 308¹ y en Calatia, tumba 197².

[J.W]

1 Grasso 2007, 193.

2 Saldalamacchia 2016, 53 cat. 48 fig. 34, 41, 100.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.

Cat. Nr. 92. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 8710 (Fig. 2). Probable tobillera de varilla maciza de sección rectangular y extremos abiertos y superpuestos, decoración con grupos de líneas paralelas grabadas en ambos extremos.

Cat. Nr. 93. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 8741 (Fig. 3). Tobillera de varilla maciza de sección planoconvexa y extremos abiertos, aunque dispuestos para que coincidan formando un círculo perfecto, decoración con grupos de líneas paralelas, grabadas en toda su superficie. Diámetro: 68,4 mm.

Cat. Nr. 94. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 8742 (Fig. 4). Tobillera de varilla maciza de sección planoconvexa y extremos abiertos, aunque dispuestos para que coincidan formando un círculo perfecto, decoración con grupos de líneas paralelas, grabadas en toda su superficie. Diámetro: 80 mm.

Cat. Nr. 95-98. Cabezas femeninas en terracota

[Margarita Moreno
Conde]

Cat. Nr. 95. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 4225: Alt.: 23,5 cm; Anch. Máx.: 19cm; prof.: 15 cm (**Fig. 1-4**) Cerámica, Cales, Calvi Risorta (Campania, Italia), 250-150 a. C.

Cat. Nr. 96. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 4535: Alt.: 30 cm; Anch. Máx.: 20 cm; prof.: 14 cm (**Fig. 5-7 y 11**) Cerámica, Cales, Calvi Risorta (Campania, Italia), 250-150 a. C.

Cat. Nr. 97. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 4706: Alt.: 23,5 cm; Anch. Máx.: 17 cm; prof.: 13,5 cm (**Fig. 8-9 y 12**) Cerámica, Cales, Calvi Risorta (Campania, Italia), 250-150 a. C.

Cat. Nr. 98. Museo Arqueológico Nacional, Nr. Inv. 4867: Alt.: 26 cm; Anch. Máx.: 19 cm; prof.: 16 cm (**Fig. 10, 13-14**) Cerámica, Cales, Calvi Risorta (Campania, Italia), 250-150 a. C.

La concesión para la implantación del ferrocarril de los Estados Vaticanos, en la década de los sesenta del siglo XIX, permite al marqués de Salamanca realizar excavaciones en el antiguo santuario de Calvi o Cales, en Campania. Ubicada en la actual Calvi Risorta y situada al pie de las montañas que limitan al norte el territorio campano, este próspero enclave pasa, en 335 a. C. bajo el dominio de Roma, convirtiéndose en colonia latina. Las excavaciones dirigidas por José de Salamanca y Mayol van a proporcionar, entre otros materiales, un ingente número de exvotos en terracota que vienen a engrosar su ya nutrida colección de antigüedades y que, en 1874 ingresan, tras su adquisición por el Estado, en el MAN (Archivo MAN, Exp. 1873/29).

Desconocemos el lugar exacto de su descubrimiento, aunque según se desprende del *Catálogo de Antigüedades del Palacio de Vista-Alegre*¹, elaborado por Juan de Dios de la Rada y Delgado y Francisco Bermúdez de Sotomayor, mandatados para la valoración

Fig. 1.



¹ Archivo MAN, Exp. 1873/29; *Catálogo*, p. 83.



Fig. 2-4.

de las piezas, “estos objetos de barro cocido se encontraron en un mismo parage (sic) al hacer las obras del ferrocarril italiano de Calvi”. Ingresan así en el MAN como parte de la colección del marqués cerca de 3400 exvotos de diferente naturaleza de los que un importante número será objeto de depósito, en los años cincuenta del pasado siglo, distribuyéndose por lotes en hasta veintisiete museos provinciales (Archivo MAN, Exp. 1953/31)².

Según el Libro de Inventario del Museo, de la llamada Sección I³, el intervalo entre los números de inventario 4129 a 5065 corresponde a “novecientas treinta y nueve cabezas de barro cocido, desde tamaño natural a 0,10, muchas fueron vaciadas en un mismo molde y no pocas conservan restos de pintura encarnada en el rostro y cuello. Gran número han servido de exvotos y otras parecen modelos para dibujantes”⁴. Entre estas cabezas destacan en número las femeninas seguidas de las masculinas y las infantiles. Realizadas en arcilla local, poco depurada, se caracterizan por su aspecto granuloso y la presencia de mica. Obtenidas mediante moldes bivalvos, eran retocadas con anterioridad a la cocción y engobadas. Aunque la mayor parte han perdido

la policromía, destaca la extraordinaria cabeza (MAN, inv. 4225) restaurada con ocasión de esta muestra y que ha permitido recuperar la rica policromía original (Fig. 1). De gruesas paredes y huecas en su interior, presentan en muchas ocasiones un orificio en la parte posterior, de dimensiones notables (fig. 5), tradicionalmente interpretado como agujero de ventilación para facilitar la cocción, aunque otras voces sostienen la posibilidad de que se trate de un orificio destinado a suspender la pieza en su ubicación primera⁵. Aunque, cómo ya hemos señalado, se ignora el lugar exacto del hallazgo, probablemente debieron encontrarse en una *favissa* o depósito ritual, ligado al santuario, consagrado a alguna divinidad salutífera, cuyo nombre ignoramos. Esta ausencia de contexto arqueológico tan sólo permite avanzar una datación en base a criterios estilísticos, forzosamente aproximativa, y que invita a la prudencia.

Las cuatro cabezas en terracota expuestas nos permiten acercarnos a las diferentes articulaciones del diálogo con lo sagrado en femenino. De rasgos idealizados, los detalles anatómicos o los adornos les confieren una cierta individualidad. Como en el caso de la cabeza velada, adornada con pendientes



2 Museo de Huesca, Museos arqueológicos provinciales de Ampurias, Badajoz, Barcelona, Burgos, Cádiz, Córdoba, Girona, Granada, Ibiza, León, Málaga, Mérida, Murcia, Ourense, Palencia, Sevilla, Tarragona, Toledo y Valladolid, así como en los Museos de Bellas Artes de Cáceres, Oviedo, Vitoria y Zaragoza, el Museo Celtibérico de Soria (actual Museo Numantino), el Museo Víctor Balaguer en Vilanova i la Geltrú y el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano.

3 *Libro de Inventario MAN, Sección Primera*, s.f., p. 176. Esta sección aglutinaba, en origen, las colecciones prehistórica, protohistórica, de Edad Antigua y Visigótica, tal y como se denominaban a finales del XIX, principios del XX los Departamentos de Colecciones.

4 A estas hay que añadir “ciento veintitrés medias cabezas cortadas por una línea vertical” (MAN, inv. 5066-5198); “trescientos veintiocho rostros humanos, la mayor parte sin boca ni barba a manera de mascarilla” (MAN, inv. 5199-5526); “ciento treinta y nueve manos” (MAN, inv. 5529-5667); “quinientos quince pies” (MAN, inv. 5688-6202); “quinientas ochenta y cinco partes enfermas del cuerpo humano de uno y otro sexo” (MAN, inv. 6203-6787) correspondientes a úteros, vaginas, pechos y órganos genitales masculinos. A estos se suman “doscientos veintiséis toros y bueyes” (MAN, inv. 6788-7013) cuatrocientos treinta y cuatro “jabalíes y cerdos domésticos” (MAN, inv. 7018-7044) por no citar más que los conjuntos más numerosos.

5 Sorprende sin embargo las escasas o nulas huellas de uso a la altura del orificio posterior.



Fig. 5.



Fig. 6-7.



Fig. 8.

rematados en forma de ánfora, donde mechones de cabello enmarcan el óvalo de la cara (MAN, inv. 4535) (**fig. 2**), o la cabeza, de facciones más anchas, también recubierta por un velo que le cae sobre los hombros y que porta pendientes esféricos y collar de bellotas alargadas (MAN, inv. 4867) (**Fig. 4 y 6**). Otras rompen con la acusada frontalidad, que observamos en casi todas ellas, gracias a una ligera torsión del cuello y esconden así su mirada (MAN, inv. 4706) (**Fig. 3**). Contrasta en este exvoto la delicadeza del rostro con la tosca terminación para eliminar las rebabas en la juntura de las valvas del molde. De cabello recogido, carece de velo, como es también el caso de la extraordinaria cabeza policromada (MAN, inv.4225), en esta ocasión, de cabello

largo y suelto que le cae sobre los hombros, frente al peinado recogido de la anterior. La restauración ha permitido recuperar los colores originales. Sobre el blanco engobe destacan los grandes ojos de pupilas negras e iris dorado, enmarcados por finas cejas en la misma tonalidad, labios rojos y mejillas resaltadas en tonos rosáceos y cabello rubio peinado con raya al medio, de mechones sueltos, trazados con espátula, un mechón ondulado se escapa de la masa del cabello por delante de las orejas. Se adorna con pendientes y un fino collar dorado.

Esta diversidad de rostros, nos permite también reconocer rasgos etarios. Así, en las mujeres veladas quizás debamos reconocer a mujeres casadas frente a las jóvenes que no cubren su cabeza. Su presencia en el santuario pudo estar ligada entonces a tránsitos vitales, como la pubertad o las bodas, ante los que se solicita el favor y la protección de la divinidad más que a la curación de eventuales enfermedades o a ruegos ligados específicamente a la maternidad y la fecundidad que quizás se resolvían antes mediante la consagración de exvotos anatómicos, hallados también por centenares, como vaginas, úteros y pechos.

Constancia material de la petición formulada a la divinidad, son testigo del pacto y recuerdo físico del gesto que, al colocarse en un lugar sagrado, a la vista de todos, crea a su vez colectividad y refuerza la sacralidad del espacio.

Bibliografía: Beltrán Fortes 2006; Blázquez 1963a; Blázquez 1963b; Blázquez 1963c; Blázquez 1968-1969; Ciaghi 1993; Losada Núñez 1983.

Fotos J.L. Municio Garcia; A. González Uribe.



Fig. 9.



Fig. 10. Fotogrametría Patrimonio Virtual.



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14. Reconstrucción 3D coloreada, Patrimonio Virtual.



MU JE RES

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional

5. Bibliografía

Bibliografía

- Acconcia 2018: V. Acconcia, La tipología dei materiali dagli scavi nella necropoli. In V. d'Ercole / V. Acconcia / D. Cesana (a cura di) *La necropoli di Capestrano I. Scavi d'Ercole 2003-2009*, BAR IS-2895, Oxford 2018, 45-201.
- Adam 1980: R. Adam, *Recherches sur les miroirs prénestins*. Études d'Histoire et Archéologie II, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris 1980.
- Adam 1984: A. M. Adam, *Bronzes etrusques et italiques*, *Bibliothèque Nationale*. Paris 1984.
- Adam 1992: A. M. Adam, Signification et fonction des fibules dans le cadre des relations transalpines du VIIe au Ve siècle avant notre ère. In L. Aigner (coord.) *Etrusker nördlich von Etrurien. Etruskische Präsenz in Norditalien und nördlich der Alpen sowie ihre Einflüsse auf die einheimischen Kulturen*. Akten des Symposiums von Wien 2.-5. Oktober 1989. Viena 1989, 389-409.
- Adinolfi et al. e.p.: G. Adinolfi / S. Agostini / V. Belfiore / R. Carmagnola / R. d'Errico / O. Menozzi, Il progetto ARS e la scultura dell'Abruzzo preromano. Un bilancio. In V. Belfiore (a cura di) *La scultura preromana in area centro-italica. Problemi archeologici, tecnologici ed epigrafici del terzo millennio*, e.p.
- Ali / Chiang / Santos 2022: A. Ali / W.C. Chiang / R.M. Santos, X-ray Diffraction Techniques for Mineral Characterization: A Review for Engineers of the Fundamentals, Applications, and Research Directions, *Minerals*, 12(2), 2002, 205. <https://doi.org/10.3390/min12020205>
- Altomare 2019: L. Altomare, La ricezione della cultura aromatica nelle necropoli enotrie di Francavilla Marittima e Amendolara. In V. Bochicchio / M. Mazzeo / G. Squillace (Eds.) *A lume di naso. Olfatto, profumi, aromi tra mondo antico e contemporaneo*, Macerata 2019, 71-80.
- Alvarado 2018: C. Alvarado, *Mi lucha por una nueva España. Memorias del marqués de Salamanca*. Madrid 2018.
- Álvarez Ossorio 1925: F. Álvarez Ossorio, *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1925.
- Amann 2000: P. Amann, *Die Etruskerin. Geschlechterverhältnis und Stellung der Frau im frühen Etrurien (9. - 5. Jh. v.Chr.)*, Wien 2000.
- Annibaldi 1960: G. Annibaldi, Grottazzolina (AP). Rinvenimento di tombe picene, *Notizie degli Scavi di Antichità* 14, 1960, 366-392.
- Antiche Civiltà d'Abruzzo* 1969: V. Cianfarani, *Antiche Civiltà d'Abruzzo*. Catalogo della mostra Torino, Roma 1969.
- Archeologia Picena* 2022: N. Frapiccini / A. Naso (a cura di) *Archeologia Picena*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Ancona, 14-16.11.2019, Roma 2022.
- Arnold 2021: B. Arnold, Intersectionality and elite identity in Iron Age west-central European mortuary contexts. In *Vix et le Phénomène Princier*. DOI: 10.46608/DANA5.9782356133823.18
- Ateneo. I Deipnosofisti. I Dotti a Banchetto, ed. L. Canfora, Roma 2001.
- Babbi / Peltz 2013: A. Babbi / U. Peltz, *La tomba del Guerriero di Tarquinia. Identità elitaria, concentrazione del potere e networks dinamici nell'avanzato VIII sec. a. C.*, Monographien RGZM 109, Mainz 2013.
- Baldelli 2000: G. Baldelli, Civiltà picena: Safini, Peicentes ed Ausculum caput gentis. In E. Catani / G. Paci (a cura di) *La Salaria in età antica*. Atti del convegno di studi. Roma 2000, 31-46.
- Bardelli 2021: G. Bardelli, Ambre non figurate da Numana, *Rivista di Archeologia* 45, 2021, 3-29.
- Bardelli 2022: G. Bardelli, Wie viel Macht hinter der Pracht? Erste Überlegungen zu reichen Frauenbestattungen in Numana. In P. Amann / R. Da Vela / R. P. Krämer (Hrsg.) *Gesellschaft und Familie bei Etruskern und Italikern*. Akten des 18. Treffens der Arbeitsgemeinschaft Etrusker & Italiker (Wien, Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde, Papyrologie und Epigraphik, 6.-7. März 2020), Wiener Beiträge zur Alten Geschichte online (WBAGon) 4. Wien 2022, 89-106 (DOI: 10.25365/wbagon-2022-4-4).
- Bardelli 2024: G. Bardelli, *Il «Circolo delle Fibule» di Sirolo-Numana*. Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 163, Mainz 2022 [2024].
- Bardelli / Graells i Fabregat 2017: G. Bardelli / R. Graells i Fabregat, Un dinos etrusco-campano trovato ad Almuñecar (Prov. Granada - Spagna), *Römische Mitteilungen* 123, 2017, 545-564.
- Bardelli / Graells i Fabregat e.p.: G. Bardelli / R. Graells i Fabregat, Nota su alcune fibule a navicella di grandi dimensioni del Museo Arqueológico Nacional di Madrid, *Picus*, en prensa.
- Bardelli / Milazzo / Vollmer 2022: G. Bardelli / F. Milazzo / I. A. Vollmer, La Tomba della Regina di Sirolo. Ricerche e restauri a 30 anni dalla scoperta. In *Archeologia Picena* 2022, 405-417.
- Bardelli / Vollmer 2020: G. Bardelli / I. A. Vollmer, Prunk, Ritual und Tradition im Picenum. Zwei Prachtfibeln mit Bein- und Bernsteinverkleidung aus der "Tomba della Regina" von Sirolo-Numana (Prov. Ancona, Italien), *MDAI(R)* 126, 2020, 39-77.
- Barril 1993: M. Barril, El proceso histórico-social en la formación de las colecciones del M.A.N. *Boletín de la ANABAD* 43(3-4), 1993, 37-64.
- Baur 1907: P. Baur, Pre-roman Antiquities of Spain, *AJA* XI, 1907, 182-193.
- Becker / Macintosh Turfa 2017: M.J. Becker / J. Macintosh Turfa, *The Etruscans and the History of Dentistry. The Golden Smile Through the Ages*, Londres 2017.
- Beinhauer 1985: K. W. Beinhauer, *Untersuchungen zu den eisenzeitlichen Bestattungsplätzen von Novilara*, Frankfurt 1985.
- Bélar 2017: C. Bélar, *Pour une Archéologie du Genre. Les femmes en Champagne à l'âge du fer*. Histoire et Archéologie. Paris 2017.
- Bellelli 2012: V. Bellelli, Commerci di profumi per e dall'Etruria. In *Carannante / D'Acunto* 2012, 277-299.
- Beltrán Fortes 2006: J. Beltrán-Fortes, La Colección Salamanca en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Las esculturas romanas de procedencia exacta desconocida, *Annali del Dipartimento di Storia*, Università degli studi di Roma 'Tor Vergata', 2006(2), 281-309.
- Beltrán Fortes 2007: J. José Beltrán Fortes, El marqués de Salamanca (1811-1883) y su colección escultórica. Esculturas romanas procedentes de Paestum y Cales. In J. Beltrán Fortes / B. Cacciotti / B. Palma Venetucci (coords.) *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*. Sevilla 2007, 37-64.
- Benassai 2001: R. Benassai, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Roma 2001.
- Benedettini et al. 2022: M.G. Bendettini / G. Ligabue / S. Neri / L. Sagripanti, Tipologie e sintesi: uno strumento di consultazione per i materiali orientalizzanti della necropoli di San Martino a Capena (RM), *Bollettino di Archeologia Online* 13, 2022, 7-60.
- Benelli / Weidig 2006: E. Benelli / J. Weidig, Elementi per una definizione degli aspetti culturali della conca aquilana in età arcaica. Considerazioni sulle anforette del tipo aquilano, *Orizzonti* 7, 2006, 11-22.
- Benelli 2007: E. Benelli, *Iscrizioni etrusche. Leggerle e capirle*, Ancona 2007.
- Benelli 2018: E. Benelli, Problems in Identifying Central Italic Ethnic Groups. In G. D. Farney / G. Bradley (Eds.) *The Peoples of Ancient Italy*, Boston-Berlin 2018, 89-103.
- Bentz 1992: M. Bentz, *Etruskische Totivbronzes des Hellenismus*. Bibliotheca di "Studi Etruschi" 25, Florencia 1992.
- Bérard 2017: R.-M. Bérard, *Mégara Hyblaea 6. La nécropole meridionale de la cité archaïque 2. Archéologie et histoire sociale des rituels funéraires*, Roma 2017.
- Berg 2017: R. Berg, Charis, kosmesis e il mondo della bellezza. In M. Osanna / C. Rescigno (a cura di) *Pompei e i greci*, Catalogo della

- mostra, Pompei, 11 aprile - 27 novembre 2017, Milán 2017, 213-220.
- Bergonzi 2007: G. Bergonzi, Donne del Piceno dall'età del ferro all'Orientalizzante. In von Eles 2007, 87-95.
- Bertocchi 1962-1963: F. Bertocchi, Le danzatrici della tomba di Ruvo, *RIA* n.s. XI-XII, 1963, 9-27.
- Bertocchi 1964: F. Bertocchi, *La pittura funeraria apula*, Nápoles 1964.
- Bianco 2011: S. Bianco, *Enotria. Processi formativi e comunità locali. La necropoli di Guardia Perticara*, Lagonegro 2011.
- Bianco 2020: S. Bianco, L'acropoli di Chiaromonte: la facies enotria tra X/IX e V secolo a. C. In S. Bianco / A. De Siena / D. Mancinelli / A. Preite (a cura di) *Chiaromonte. Un centro italico tra archeologia e antropologia storica. Studi in memoria di Luigi Viola*, Venosa 2020, 91-131.
- Bianco / Preite 2014: S. Bianco / A. Preite, Identificazione degli Enotri. Fonti e metodi interpretativi, *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 126, 2014, 405-428.
- Bietti-Sestieri 1986: A.M. Bietti Sestieri, I dati archeologici di fronte alla teoria, *Dialoghi di Archaeologia* 4, Ejemplar monográfico dedicado a: *Prospettive storico-antropologiche in archaeologia preistorica*, 1986, 249-263.
- Bièvre-Perrin 2023: F. Bièvre-Perrin, *La nécropole des vivants: les marqueurs de tombes dans les paysages funéraires d'Italie méridionale du Ve au IIIe siècle av. n. è.* Publications du Centre Jean Bérard, Nápoles 2023.
- Blázquez 1957: J.M. Blázquez, Cascos inéditos itálicos, griegos y romanos en el Museo Arqueológico Nacional, *Zephyrus* VIII, 1957, 146-156.
- Blázquez 1959: J.M. Blázquez, La colección de anillos octogonales del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, *Zephyrus* 10, 1959, 171-172.
- Blázquez 1960a: J.M. Blázquez, Recipientes de bronce del Museo Arqueológico Nacional, *Archivo Español de Arqueología* 33, 1960, 197-210.
- Blázquez 1960b: J.M. Blázquez, La colección inédita de bucchero etrusco del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, *Zephyrus* 11, 1960, 141-150.
- Blázquez 1960c: J.M. Blázquez, Espejos etruscos figurados del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, *Archivo Español de Arqueología* 33 101-102, 1960, 145-155.
- Blázquez 1961: J.M. Blázquez, Terracotas del santuario de Cales (Calvi), Campania, *Zephyrus* XII, 1961, 25-42.
- Blázquez 1961-1962: J.M. Blázquez, *Pocula* del Museo Arqueológico Nacional. In *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia 1961-1962, 197-202.
- Blázquez 1962: J.M. Blázquez, Asas etruscas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. In *Hommages à Albert Grenier*, Bruxelles-Berchem 1962, 301-307.
- Blázquez 1963a: J. M. Blázquez, Seis terracotas inéditas del santuario de Cales (Campania). In *Homenaje al Prof. Uría Riu*, *Archivum* XII, 1963, 53-62.
- Blázquez 1963b: J.M. Blázquez, Terracotas del Santuario de Calés (Campania), *Archivo Español de Arqueología* 36, 1963, 20-39.
- Blázquez 1963c: J.M. Blázquez, Terracotas del santuario de Cales (Campania), *Goya* 59, 1963, 342-345.
- Blázquez 1968-1969: J.M. Blázquez, Terracotas de Cales en el Museo Arqueológico Nacional, *Zephyrus* 19-20, 1968-1969, 107-113.
- Boiardi / von Eles 2015: A. Boiardi / P. von Eles, Classificazione tipologica dei bracciali e degli anelli da caviglia. DVD allegato. In P. von Eles / L. Bentini / P. Polo / E. Rodriguez (a cura di) *Immagini di uomini e di donne dalle necropoli villanoviane di Verucchio*, Giornate di Studio dedicate a Renato Peroni, Verucchio (20-22 Aprile 2011), *Quaderni di Archeologia dell'Emilia Romagna* 34, Florencia 2015.
- Bonadeo 2003: A. Bonadeo, *Mito e natura allo specchio. L'eco nel pensiero greco e latino*, Pisa 2003.
- Bonamici 1996: M. Bonamici, La Proserpina del Catajo, ritrovata, *Prospettiva* 81, 1996, 2-16.
- Bonghi Jovino 1982: M. Bonghi Jovino, *La Necropoli Preromana di Vico Equense, Cava dei Tirreni* 1982.
- Boni 1905: G. Boni, Foro Romano - Esplorazione del sepolcreto (4° Rapporto), *Notizie degli Scavi di Antichità* 1905, 145-193.
- Bosch Gimpera 1932: P. Bosch Gimpera, *Etnología de la península Ibérica*, Barcelona 1932.
- Bosch-Reig et al. 2017: F. Bosch-Reig / J.V. Gimeno-Adelantado / F. Bosch-Mossi / A. Doménech-Carbó, Quantification of minerals from ATR-FTIR spectra with spectral interferences using the MRC method, *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy* 181, 2017, 7-12. <https://doi.org/10.1016/j.saa.2017.02.012>
- Bottini 2000: A. Bottini, Kestos himas poikilos, *Ostraka* 9, 2000/2, 273-278.
- Bottini 2016: A. Bottini, Popoli anellenici in Basilicata, mezzo secolo dopo. In M.L. Marchi (a cura di) *Identità e conflitti tra Daunia e Lucania preromane*, Pisa 2016, 7-50.
- Bottini 2018: A. Bottini, Molti portano il tirso, ma pochi sono gli adepti a Dioniso... In G. Zuchtriegel (a cura di) *L'immagine invisibile, La Tomba del Tuffatore nel Cinquantesimo dalla scoperta*, Catalogo della mostra (Paestum, 3 giugno-7 ottobre 2018), Nápoles 2018, 95-104.
- Bottini / Costanzo / Preite 2018: A. Bottini / D. Costanzo / A. Preite, Chiaromonte: spazio funerario e struttura sociale di una comunità enotria, *Ostraka* 27, 2018, 5-21.
- Bottini / Rainini / Isnenghi Colazzo 1976: A. Bottini / I. Rainini / S. Isnenghi Colazzo, Valle d'Ansanto. Rocca San Felice (Avellino). Il deposito votivo del santuario di Mefite, *Notizie degli Scavi di Antichità* 1976, 359-524.
- Bottini / Setari 2003: A. Bottini / E. Setari, *La necropoli di Braida di Vaglio in Basilicata. Materiali dello scavo del 1994. MonAnt*, serie misc. VII, Roma 2003.
- Brandonisio 2021: M.A. Brandonisio, *Da Madrid a Paestum: nuove tecnologie per la fruizione e la valorizzazione della collezione archeologica di Paestum del Marchese di Salamanca*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Salerno, inédita.
- Brinkmann 2018: V. Brinkmann, *Medeas Liebe: Und die Jagd nach dem Goldenen Vlies*. Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 5. Oktober 2018-10. Februar 2019. Múnic 2018.
- Brøns 2012: C. Brøns, Dress and Identity in Iron Age Italy. Fibulas as Indicators of Age and Biological Sex, and the Identification of Dress and Garments, *BABesch* 87, 2012, 45-68.
- Buchner / Ridgway 1993: G. Buchner / D. Ridgway, *Pithekoussai 1. La necropoli: tombe 1-723 scavate dal 1952 al 1962*, MonAnt, Roma 1993.
- Buoite 2010: C. Buoite, Oggetti d'ornamento. In *Campovalano II* 2010, 203-221.
- Buranelli / Sannibale 1998: F. Buranelli / M. Sannibale, Reparto antichità etrusco-italiche (1984-1996), *BMonMusPont* 18, 1998, 139-441.
- Cabrera 1993: P. Cabrera, Historia de la colección de antigüedades griegas y etrusco-italicas del Museo Arqueológico Nacional, *Boletín de la ANABAD* 43(3-4), 1993, 79-104.
- Cabrera 2013: P. Cabrera, *Naiskos*. La construcción simbólica del espacio de la muerte en la iconografía vascular apulia. In M. Jufresa / M. Reig / J. Carruesco / G. Fortea / R. Miralles / I. Rodá (Eds.) *Ouranós-Gaia. L'espai a Grècia III: anomenar l'espai*, Actas del III Coloquio Internacional celebrado en el ICAC, Tarragona (29-30 de noviembre de 2010), Institut d'Estudis Catalans, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Tarragona 2013, 93-102.
- Cabrera 2015: P. Cabrera, Hidria etrusca con ménade y sátiros. In C. Sánchez / I. Escobar (eds. cient.) *Dioses, héroes y atletas. La imagen del cuerpo en la antigua Grecia*, Museo

- Arqueológico Regional, Alcalá de Henares, marzo-julio 2015. Madrid 2015, 375.
- Cabrera 2019: P. Cabrera, Objetos griegos del Museo Arqueológico Nacional (Madrid). Las colecciones de antigüedades griegas. In VVAA, *Arte griego en los museos y colecciones de la península Ibérica*, Iberia Graeca, Barcelona 2019, 25-36.
- Cameron 1979: F. Cameron, *Greek Bronze Hand-Mirrors in South Italy with special reference to Calabria*, BAR IS-58, Londres 1979.
- Campovalano I 2003: C. Chiaramonte Treré / V. d'Ercole (a cura di) *La necropoli di Campovalano. Tombe orientalizzanti e arcaiche I*, BAR IS-1177, Oxford 2003.
- Campovalano II 2010: C. Chiaramonte Treré / V. d'Ercole / C. Scotti (a cura di) *La necropoli di Campovalano. Tombe orientalizzanti e arcaiche II*, BAR IS-2174, Oxford 2010.
- Carannante / D'Acunto 2012: A. Carannante / M. D'Acunto (a cura di) *I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici*, Pandemos: Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Nápoles 2012.
- Caruso 1981: I. Caruso, Bronzetti di produzione magnogreca dal VI al IV sec. a. C.: la classe degli specchi, *RM* 88, 1981, 13-106.
- Castellano / Nogales 2003: A. Castellano / T. Nogales, Nº 159. Candelabro. In P. Cabrera (Ed.) *La colección Várez Fisa en el Museo Arqueológico Nacional* (septiembre-noviembre 2003, Madrid 2003, 440-441).
- Castellanos de Losada 1847: B.S. Castellanos de Losada, Apuntes para un catálogo de los objetos que comprende la colección del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid 1847.
- Causey 2019: F. Causey, Ancient Carved Ambers in the J. Paul Getty Museum. Los Angeles 2019.
- Chiaromonte 2020: S. Bianco / A. De Siena / D. Mancinelli / A. Preite (a cura di) *Chiaromonte. Un centro italico tra archeologia e antropologia storica Studi in memoria di Luigi Viola*, Archaeologia Nuova Serie 6, Venosa 2020.
- Chiartano 1994: B. Chiartano, *La necropoli dell'età del ferro dell'Incoronata e di S. Teodoro (scavi 1978-1985)*, Galatina 1994.
- Chiesa 1993: F. Chiesa, *Aspetti dell'orientalizzante recente in Campania. La tomba 1 di Cales*, Milano 1993.
- Chinchilla 1993a: M. Chinchilla, Viaje a Oriente de la fragata Arapiles. In A. Macos Pous (Coord.) *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1993, 286-299.
- Chinchilla 1993b: M. Chinchilla, Colección del Marqués de Salamanca. In A. Macos Pous (Coord.) *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1993, 346-361.
- Ciaghi 1993: S. Ciaghi, *Le terrecotte figurate da Cales del Museo Nazionale di Napoli. Sacro, stile, committenza*, Studia Archaeologica 64, Roma 1993.
- Cifarelli 1997: F.M. Cifarelli, Bronzi orientalizzanti da Atina al Museo Pigorini, *Miscellanea etrusco-italica II*, QuadAEI 26, Roma 1997, 69-87.
- Cipriani 1996: M. Cipriani, Prime presenze italice organizzate alle porte di Poseidonia. In G. Tocco Sciarelli / M. Cipriani (a cura di) *I Greci in Occidente. Poseidonia e i Lucani*, catalogo mostra Paestum 1996, Nápoles 1996, 49-158.
- Coen / Sabbatini 2008: A. Coen / T. Sabbatini, La principessa della tomba 1 in località Passo Gabella a Matelica. In Silvestrini / Sabbatini 2008, 165-196.
- Coen / Weidig 2024: A. Coen / J. Weidig, Introduzione. In A. Coen / F. Grilli / J. Weidig (a cura di) *Antiche genti della Valle del Tenna. Il Fermano in epoca preromana (IX-VI sec. a. C.)*. Incontri della delegazione FAI di Fermo, ottobre 2021 – giugno 2022, Fermo 2024, 12-15.
- Coen 2008: A. Coen, Il banchetto aristocratico e il ruolo della donna. In Silvestrini / Sabbatini 2008, 159-165.
- Coldstream 1993: J. N. Coldstream, Mixed marriages at the frontiers of the early greek world, *Oxford Journal of Archaeology* 12(1), 1993, 89-107.
- Colonna 1993: G. Colonna, Ceramisti e donne padrone di bottega nell'Etruria arcaica. In G. Meiser (Hrsg.) *Indogermanica et Italica. Festschrift für Helmut Rix zum 65. Geburtstag*, Innsbruck 1993, 61-68 (= G. Colonna, *Italia ante Romanum imperium. Scritti di antichità etrusche, italiche e romane 1958-1998*, III, Pisa-Roma 2005, 1899-1905).
- Colonna 2007: G. Colonna, Migranti italici e ornato femminile (a proposito di Perugia e dei Sarsinati qui Perusiae consederant), *Ocnus* 15, 2007, 89-116.
- Comstock / Vermeule 1971: M.B. Comstock / C.C. Vermeule Greek, Etruscan and Roman bronzes in the Museum of Fine Arts, Boston 1971.
- Craddock 1977: P.T. Craddock, The Composition of the Copper Alloys used by the Greek, Etruscan and Roman Civilisations. 2. The Archaic, Classical and Hellenistic Greeks, *Journal of Archaeological Science* 4, 1977, 103-133.
- Cristofani / Martelli 1983: M. Cristofani / M. Martelli (a cura di) *Loro degli Etruschi*, Novara 1983.
- Cristofani 1985: M. Cristofani, *I bronzi degli Etruschi*, Novara 1985.
- CSE Italia 6.III: M. S. Pacetti, CSE Italia 6. Roma – Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Antiquarium : La collezione del Museo Kircheriano III. Roma 2011.
- Culture Adriatiche 1978: V. Cianfarani / L. Franchi dell'Orto / A. La Regina, *Culture adriatiche antiche di Abruzzo e Molise*, Roma 1978.
- Cygielman 2003: M. Cygielman, Gli ornamenti. In *Moda, costume e bellezza nell'Italia antica*, catalogo della mostra, Firenze 2003, Livorno 2003, 68-83.
- Cygielman / Pagnini 2006: M. Cygielman / L. Pagnini, *La tomba del Tridente a Vetulonia*, Monumenti Etruschi 9, Pisa-Roma 2006.
- D'Acunto 2012: M. D'Acunto, I profumi nella Grecia alto-arcaica e arcaica: produzione, commercio, comportamenti sociali. In Carannante / D'Acunto 2012, 191-233.
- D'Antonio 2017: A. d'Antonio, Una dedica problematica: la figurina di Phillò oggi a Berlino. In R. Graells i Fabregat / F. Longo / G. Zuchtriegel (a cura di) *Le armi di Atena. Il santuario settentrionale di Paestum*, Catalogo della mostra (Paestum 2018), Nápoles 2017, 97-101.
- De Angelis 2023: D. De Angelis, Gli ornamenti personali. In F. Capanna / S. Verger (a cura di) *La fanciulla nata con Roma. Il restauro della tomba 359 da Castel di Decima. Studi e restauro*, Interventi d'Arte sull'Arte 29, Roma 2023, 39-43.
- De Cristofaro / Piergrosi 2017: A. De Cristofaro / A. Piergrosi, The Clothes Make the (Wo)man. Historical and Anthropological Considerations of Etruscan Female Costumes between 8th and 7th Century B.C., *Origini* 40, 2017, 65-82.
- De Grummond 2000: N.T. De Grummond, Mirrors and Manteia: Themes of Prophecy on Etruscan and Praenestine Mirrors. In M. D. Gentili (ed.) *Aspetti e problemi della produzione degli specchi etruschi figurati*. Atti Incontro internazionale di studio Roma 1997, Roma 2000, 27-68.
- De Grummond 2017: N.T. De Grummond, Etruscan Mirrors Abroad. In E. Giovanelli (a cura di) *Scritti per il decimo anniversario di Aristonothos*, Aristonotos 13(1), 2017, 87-109.
- De la Rada 1883: J.de D. De la Rada, *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*, Sección Primera Tomo I, Madrid 1883.
- De la Rada 1895: J.de D. De la Rada, Espejos etruscos del Museo Arqueológico Nacional, *Historia y Arte* 1(3), 1895, 42-46.
- De Lucia Brolli 2012: M.A. De Lucia Brolli, Due parures femminili. In I. Caruso / M.A. De Lucia (a cura di) *Ambra. Dalle rive del Baltico all'Etruria*, Catalogo della mostra Roma, Villa Giulia, Roma 2012, 65-67.
- De Marinis 2014: R. C. de Marinis, I rapporti di Chiavari con la cultura di Golasecca, *Notizie Archeologiche Bergomensi* 22, 2014, 95-122.
- De Ridder 1913: A. De Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre. Les figurines*. Paris 1913

- De Ridder 1915: A. De Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre. Les Instruments*. París 1915
- Del Rivero 1927: C. M. Del Rivero, *Los bronces del Museo Arqueológico Nacional, Catálogo I*, Toledo 1927.
- Delfino 2020: D. Delfino, La originea unui popor preroman. Samniții: evoluția costumelor funerare din sec. al VII-lea până în sec al IIIlea a. Chr. / A l'origine d'un peuple préromain. Les Samnites: développement des costumes funéraires du VIIe au IIIe siècle av. J. C. *Istros* XXVI, 2020, 155-199.
- Denoyelle / Iozzo 2009: M. Denoyelle / M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile*. París 2009.
- Detienne 1977: M. Detienne, *Dionysos mis à mort*. París 1977.
- Di Nola 1987: A.M. Di Nola, La magia dello specchio. In *Lo Specchio e il Doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, Catalogo Mostra Milano 1987, Milán 1987, 71-77.
- Dobres / Robb 2000: M.A. Dobres / J. Robb, Agency in Archaeology: Paradigm or Platitudo? In M.A. Dobres / J. Robb (Eds.) *Agency in Archaeology*, Londres 2000, 3-17.
- Dodds 1951: E. Dodds, *The Greeks and the Irrational*. Los Angeles 1951.
- Dohrn 1969: T. Dohrn, In W. Helbig / H. Speier (Hrsg.) *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 3. *Die staatlichen Sammlungen: Museo Nazionale Romano; Museo Nazionale di Villa Giulia*, Tübingen 1969⁴, 512 s., n. 2539.
- Doménech Carbó / Osete Cortina 2016: M.T. Doménech Carbó / L. Osete Cortina, Another beauty of analytical chemistry: chemical analysis of inorganic pigments of art and archaeological objects, *ChemText* 2, 14. <https://doi.org/10.1007/s40828-016-0033-5>
- Domínguez-Monedero 1991: A. Domínguez-Monedero, Los griegos de occidente y sus diferentes modos de contacto con las poblaciones indígenas. II, El momento de fundación de la colonia, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 18, 1991, 149-177.
- Egg 1996: M. Egg, *Das hallstattzeitliche Fürstengrab von Strettweg bei Judenburg in der Obersteiermark*. Monographien des RGZM 37, Mainz 1996.
- Elia 2002: D. Elia, Reperti metallici dalla necropoli di Lucifero a Locri Epizefiri. Un caso di studio: gli specchi con impugnatura a capitello ionico e motivo "a lira". In A. Giunilia-Mair (a cura di) / *Bronzi antichi: produzione e tecnologia*. Atti del XV Congresso Internazionale sui bronzi antichi, Grado-Aquileia 22-26/5/2001, Montagnac 2002, 127-136.
- Elia 2010: D. Elia, *Locri Epizefiri VI*. Nelle case di Ade. *La necropoli in contrada Lucifero*. Nuovi documenti, Alessandria 2010.
- Elia 2014: D. Elia, Tra specchio e strigile. Ideologia funeraria e indicatori di genere nelle necropoli di Locri Epizefiri. In M.T. Iannelli / C. Sabbione (a cura di) *Le spose e gli eroi. Offerte in bronzo e in ferro dai santuari e dalle necropoli della Calabria greca*, Vibo Valentia 2014, 125-128.
- Elia 2018: D. Elia, Elementi di stratificazione verticale e orizzontale della società a Locri Epizefiri: la necropoli in contrada Lucifero (seconda metà del VI-V sec. a. C.). In S. Bonomi / C. Malacrino (a cura di) *Ollus leto datus est. Architettura, topografia e rituali funerari nelle necropoli dell'Italia meridionale e della Sicilia fra Antichità e Medioevo, I. Dalla preistoria all'ellenismo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggio Calabria 22-25 ottobre 2013, Reggio Calabria 2018, 317-324.
- Elia 2019: D. Elia, «La inesauribile necropoli di Locri ci attende quindi a nuovi cimenti». Le esplorazioni di Paolo Orsi nelle aree funerarie locresi. In C. Malacrino / M. Musumeci (a cura di) *Paolo Orsi. Alle origini dell'archeologia tra Calabria e Sicilia*, Reggio Calabria 2019, 219-228.
- Elia 2022: D. Elia, La necropoli settentrionale. In R. Agostino / M.M. Sica (a cura di) *Lokroi Epizephyrioi*. Il Museo della polis, Reggio Calabria 2022, 53-68.
- Elia e.p.: D. Elia, Donne e dinamiche di genere nei rituali funerari. Ambienti coloniali a confronto tra vi e iv sec. a. C.: il caso di Locri. In *Donne di Magna Grecia. Visibilità, rappresentazione, ruoli*, Atti del LIX Convegno internazionale di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 26-28 settembre 2019, en prensa.
- Elia / Meirano 2022: D. Elia / V. Meirano, Produzioni artigianali, contesti e forme di consumo a Locri Epizefiri. Appunti e riflessioni, tra periodo arcaico ed età classica, *Orizzonti* XXIII, 2022, 39-66.
- Emiliozzi / Maggiani 2002: A. Emiliozzi / A. Maggiani (a cura di) *Caelatores. Incisori di specchi e ciste tra Lazio ed Etruria*, Roma 2002.
- Eroi e Regine 2001: G. Colonna / L. Franchi dell'Orto (a cura di) *Eroi e Regine. Piceni Popolo d'Europa*, Catalogo della mostra, Roma 2001.
- Escrigas 2020: J. Escrigas, El Viaje a Oriente de la Fragata blindada Arapiles en 1871. Estancia del buque en Atenas, *RGM* 278, 2020, 641-653.
- Ettel / Naso 2006: P. Ettel / A. Naso (Hrsg.) *Montegiorgio. Die Sammlung Compagnoni Natali in Jena*. Jenaer Schriften zur Vor- und Frühgeschichte 2, Jena 2006.
- Faustoferri 2003a: A. Faustoferri, La necropoli di Barrea, in *I Piceni e l'Italia medio-adriatica, Atti del XXII Convegno di Studi Etruschi e Italici (Ascoli Piceno-Teramo-Ancona, 9-13 aprile 2000)*, Pisa-Roma 2003, 591-597.
- Faustoferri 2003b: A. Faustoferri, Prima dei Sanniti. Le necropoli dell'Abruzzo meridionale, *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 115(1), 2003, 85-107.
- Faustoferri 2011: A. Faustoferri, Riflessioni sulle genti della valle del Sangro, *Quaderni di Archeologia d'Abruzzo* 3, 2011, 153-168.
- Faustoferri 2021: A. Faustoferri, I Sanniti del Nord. In T.D. Stek (a cura di) *The State of the Samnites*, Papers of the Royal Netherlands Institute in Rome 69, Roma 2021, 219-241.
- Finocchi 2018: S. Finocchi, Numana, *Picus* 38, 2018, 253-282.
- Flores-Álvarez 2002: A. Flores-Álvarez, El Baco del Museo Arqueológico Nacional (Madrid) y algunas consideraciones sobre la colección de antigüedades del marqués de Salamanca, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* XX, 2002, 51-63.
- Fontijn 2020: D. Fontijn, *Economies of Destruction. How the Systematic Destruction of Valuables Created Value in Bronze Age Europe, c. 2300-500 BC*, Londres-Nueva York 2020.
- Frontisi-Ducroux 1996: F. Frontisi-Ducroux, Eros, Desire, and the Gaze. In N. Boymel Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient Art. Near East, Egypt, Greece, and Italy*, Cambridge 1996, 81-100.
- Frontisi-Ducroux / Vernant 1998: F. Frontisi-Ducroux / J.-P. Vernant, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Roma 1998 (ed. Original en *Dans l'œil du miroir*, París 1997).
- Gadaleta / Melillo 2024: G. Gadaleta / L. Melillo, La Tomba delle Danzatrici di Ruvo di Puglia, dallo scavo alla fruizione aggiornata. In A. Coralini / P. Giulierini / V. Sampaolo / F. Sirano (a cura di) *Pareti dipinte. Dallo scavo alla valorizzazione*. Atti del XIV Congresso internazionale dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (Napoli-Ercolano, 9-13 settembre 2019), Roma 2024, 55-63.
- Gadaleta 2002: G. Gadaleta, *La Tomba delle Danzatrici di Ruvo di Puglia*. Quaderni di Ostraka 6, Nápoles 2002.
- García y Bellido 1936: A. García y Bellido, *Los hallazgos griegos de España*, Madrid 1936.
- García y Bellido 1946: A. García y Bellido, La Livia y el Tiberio de Paestum, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, *Archivo Español de Arqueología* 19, nº63, 1946, 145-148.
- García y Bellido 1948: A. García y Bellido, *Hispania Graeca*, Madrid 1948.
- Gastaldi 2007: P. Gastaldi, L'identità della donna nei centri villanoviani della Campania. In Von Eles 2007, 111-116.
- Gentili 1949: G. V. Gentili, Grottazzolina – Scoperta di tombe della seconda età del ferro nel

- territorio del Comune. *Notizie degli Scavi di Antichità* 1949, 37-46.
- Gilotta / Passaro 2012: F. Gilotta / C. Passaro, *La necropoli del Migliaro a Cales. Materiali di età arcaica*, Monumenti Etruschi 11, Pisa-Roma 2012.
- Gomes et al. e.p.: F. B. Gomes / C. Costeira / A. M. Desiderio / A. Esposito / G. Bardelli, Exploring Dress, Gender and Bodily Capital through Pre- and Protohistoric Funerary Contexts: Case Study from Southwestern Europe. In K. Droß-Krüpe / L. Quillien / K. Sarri (Eds.) *Textile Crossroads: Exploring European Clothing, Identity, and Culture across Millennia*. Anthology of COST Action "CA 19131 – EuroWeb", Lincoln (Nebraska) 2024, 285-310.
- González Sánchez 1993: C. González Sánchez, Colección Asensi. In A. Marcos Pous (Ed.) *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Museo Arqueológico Nacional*. Abril - junio de 1993, Madrid 1993, 362.
- Gouy 2013: A. Gouy, Perception, compréhension et restitution de la danse étrusque : nouvelle approche visuelle dans l'étude de l'image antique, *Histoire de l'Art* 70, 2013, 43-51.
- Gouy 2017: A. Gouy, *La danse étrusque (VIIIe-Ve siècle av. J.-C. Étude anthropo-icnologique des représentations du corps en mouvement dans l'Italie préromaine*. PhD École pratique des Hautes Études (Paris) / Ca' Foscari University (Venecia), 2017 (inérita).
- Gouy 2021: A. Gouy, Movement in Etruscan Iconography: What is Dance? *Dramaturgias. Revista do Laboratório de Dramaturgia* 18, 2021, 125-141.
- Gouy 2023: A. Gouy, Gendered adornment and dress soundscape in Etruscan dance, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 33(19 N.S.), 2023, 167-196.
- Graells i Fabregat 2007: R. Graells i Fabregat, El kyathos de la Cala Sant Vicenç y las producciones de vajilla metálica en Campania durante época arcaica: el ejemplo de los kyathoi con mango horizontal. *Empúries* 55, 2007, 95-122.
- Graells i Fabregat 2011: R. Graells i Fabregat, Tres cascos Italo-Calcidicos de la antigua colección Marques de Salamanca en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, *Oebalus* 6, 2011, 7-49.
- Graells i Fabregat 2012a: R. Graells i Fabregat, La fíbula de Sainte Colombe: un *pastiche*?, *Cypselia* 19, 2012 [2015], 241-255.
- Graells i Fabregat 2012b: R. Graells i Fabregat, El conjunto de bronce picens del depósito "de Tarragona" en el Museu Episcopal de Vic (Barcelona), *JahrbuchRGZM* 58, 2011 (2012), 243-278.
- Graells i Fabregat 2015: R. Graells i Fabregat, Herakles'Thorax. *Archeologia Classica* Vol. LXVI - n.s. II, 5, 2015, 447-466.
- Graells i Fabregat 2018: R. Graells i Fabregat, Sobre el nacimiento de los estudios de armas defensivas antiguas griegas como disciplina arqueológica, *Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene* 96, 2018, 369-388.
- Graells i Fabregat 2021: R. Graells i Fabregat, Madrid's attic helmet. A convenient excuse for a chronological review. In *Abantos. Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*, Madrid 2021, 847-858.
- Graells i Fabregat 2022a: R. Graells i Fabregat, Colgantes alóctonos y cinturones articulados en la península Ibérica y las Islas Baleares (siglos VII-VI a. C.): entre vestimenta y joyería, *CuPAUAM* 48(1), 229-266.
- Graells i Fabregat 2022b: Las flechas de Marathon. Del saqueo a los primeros estudios de armas antiguas griegas. In I. Apostolou / A. Zambon (Dirs.) *Du pillage à la conscience patrimoniale en Grèce dans l'Empire ottoman: le rôle des Français et des autres Occidentaux (xviii -xixe s.)*, Scripta Receptoria 23, Bordeaux 2022, 81-94.
- Graells i Fabregat 2023a: R. Graells i Fabregat, El héroe, la pantera y el grifo que regurgita sobre vasos de bronce centro-italicos, In R. Graells i Fabregat / J. Bermejo / F. Gomes (Eds.) *Thauma*. Festschrift dedicado a Dirce Marzoli, Alicante 2023, 140-154.
- Graells i Fabregat 2023b: R. Graells i Fabregat, Un fragmento de espada de bronce itálica de Sta. Magdalena de Polpis (prov. Castelló), *Trabajos de Prehistoria* 79(2), 2023, 380-391.
- Graells i Fabregat 2024a: R. Graells i Fabregat, Coladores de bronce itálicos del MAN-Madrid. In A. Pontrandolfo / M. Scafuro (a cura di) *Dialoghi di Archeologia del Mediterraneo*, VII Convegno Internazionale di Studi: *L'eterna contemporaneità dell'antico: passato e presente, un dialogo inevitabile*, Paestum 2024, 255-262.
- Graells i Fabregat 2024b: R. Graells i Fabregat, Necesidad y riesgo de estudiar cascos sin contexto: el caso de los cascos celtibéricos en colecciones europeas, *Imafronte* 31. 2024, 53-64.
- Graells i Fabregat e.p.a : R. Graells i Fabregat, Archaeometric characterisation of the Héacles Italic Ex-votos from the MAN-Madrid, In Bartus / D. – Szabó / M. (Eds.) *Proceedings of the 21st International Congress on Ancient Bronzes*. *Dissertationes Archaeologicae Supplementum* 4. Budapest 2023, en prensa.
- Graells i Fabregat e.p.b : R. Graells i Fabregat, Antichità di Alga-Civitavecchia nella collezione Tomás De Asensi (Museo Arqueológico Nacional – Madrid). In B. De Paolis (a cura di) *La necropoli etrusca de "La Scaglia" a Civitavecchia - recupero e documentazione*. Quaderni del Museo Archeologico Nazionale di Civitavecchia I, Viterbo, en prensa.
- Graells i Fabregat / Bardelli 2019: R. Graells i Fabregat / G. Bardelli, Zwei neue italische Dolche. In S. Hye / U. Töchterle (Hrsg.) *UPIKU: TAUKE. Festschrift für Gerhard Tomedi zum 65. Geburtstag*. Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie, 339, Bonn 2019, 198-203.
- Graells i Fabregat / Lorrio / Camacho 2022: R. Graells i Fabregat / A. J. Lorrio / P. Camacho Rodríguez, Reflexiones para el estudio de los ornamentos y elementos de vestuario de la Edad del Hierro en la península Ibérica. In R. Graells i Fabregat / P. Camacho / A. J. Lorrio (Coords.) *Problemas de cultura material. Ornamentos y elementos del vestuario en el arco litoral Mediterráneo-Atlántico de la península Ibérica durante la Edad del Hierro (ss. X-V a. C.)*, Anejos de Lucentum - Serie Arqueología. Alicante 2022, 19-34.
- Grassigli / Menichetti 2008: G. L. Grassigli / M. Menichetti, Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia. In AA.VV. *Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Venosa 2008, 147-176.
- Grasso 2007: F. Grasso, La tomba 308 di Nola. In M.L. Nava / A. Salerno (a cura di) *Ambre. trasparenze dall'Antico*, Catalogo della mostra, Milano 2007, 193-194.
- Greci, Enotri e Lucani 1996: S. Bianco / A. Bottini / A. Pontrandolfo / A. Russo Tagliente / E. Setari (a cura di) *I Greci in Occidente. Greci, Enotri e Lucani nella Basilicata meridionale*, Catalogo della mostra, Nápoles 1996.
- Grömer / Pomberger 2023: K. Grömer / B. Pomberger, Soft cloth and sounding jewellery – sound fields of rich women in Eastern Hallstatt culture. In A. Gouy (ed.) *Textiles in Motion. Dress for dance in the ancient world*, Oxford 2023, 95-105.
- Grömer et al. 2024: K. Grömer / S. Harris / A. Gouy / C. Brøns, A Sensory Perspective on High-Ranked Women's Dress in the 8th to 4th Century BC in the Mediterranean and Central Europe. In K. Droß-Krüpe / L. Quillien / K. Sarri (Eds.) *Textile Crossroads: Exploring European Clothing, Identity, and Culture across Millennia*. Anthology of COST Action "CA 19131 – EuroWeb", Lincoln (Nebraska) 2024, 27-54.
- Guštin 2006: M. Guštin, *Piceni ed Europa* [catalogo della mostra]. *Annales Mediterranea*. Koper 2006.
- Guzzo 1972: P. G. Guzzo, *Le fibule in Etruria dal VI al I secolo*, Florencia 1972.

- Guzzo 1982: P. G. Guzzo, La Sibaritide e Sibari nell'VIII e nel VII sec aC, *ASAA* 60, 1982, 237-250.
- Guzzo 1993: P.G. Guzzo, *Oreficerie dalla Magna Grecia. Ornamenti in oro e argento dall'Italia Meridionale tra l'VIII ed il I secolo*. Tarento 1993.
- Guzzo 2011: P. G. Guzzo, *Fondazioni greche. L'Italia meridionale e la Sicilia (VIII-VII sec. a. C.)*, Roma 2011.
- Guzzo 2012: P. G. Guzzo, Fibule e identità a Pithecusa, *ArchCl* 63, 2012, 509-535.
- Guzzo 2014: P. G. Guzzo, *Oreficerie dell'Italia antica*, Rossano 2014.
- Guzzo 2016: P. G. Guzzo, Dalle fibule all'identità? Il caso di Pithecusa. In G. Greco / B. Ferrara (a cura di) *Segni di appartenenza e identità di comunità nel mondo indigeno*, atti seminario Napoli 2012, Nápoles 2016, 75-87.
- Haynes 1985: S. Haynes, *Etruscan Bronzes*, Londres 1985.
- Herfort-Koch 1986: M. Herfort-Koch, Archaische Bronzeplastik Lakoniens, Boreas (Münster in Westfalen, Germany), Beiheft 4, Münster 1986.
- Hernández Girbal 1963: F. Hernández Girbal, *José de Salamanca, conquistador de riquezas (el Montecristo Español)*. Madrid 1963.
- Hübner 1862: E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlin 1862.
- Iaia 2007a: C. Iaia, Elements of Female Jewellery in Iron Age Latium and Southern Etruria. Identity and Cultural Communication in a Boundary Zone. In M. Blečić / M. Črešnar / B. Hänsel (Hrsg.) *Scripta praehistorica in honorem Biba Teržan*, Situla 44, Ljubljana 2007, 519-531.
- Iaia 2007b: C. Iaia, Identità e comunicazione nell'abbigliamento femminile dell'area circumadriatica fra IX e VII secolo a. C. In Von Eles 2007, 25-36.
- Jannot 1984: J.-R. Jannot, *Les Reliefs archaïques de Chiusi*, Roma 1984.
- Jatta 1844: G. Jatta, *Cenno storico sull'antichissima città di Ruvo nella Peucezia*, Nápoles 1844.
- Jockenhövel 1991: A. Jockenhövel, Räumliche Mobilität von Personen in der mittleren Bronzezeit des westlichen Mitteleuropas, *Germania* 69(1), 1991, 49-62.
- Johnstone 1956: M.A. Johnstone, *The dance in Etruria*, Florencia 1956.
- Jurzeit 1999: F. Jurzeit, *Die etruskischen und italischen Bronzen sowie Gegenstände aus Eisen, Blei und Leder im Badischen Landesmuseum Karlsruhe*, Terra Italia 5. Pisa-Roma 1999.
- Koch 2010: L.C. Koch, *Die Glasbügelfibeln des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr. Aus Etrurien. Ein Beitrag zur eisenzeitlichen Glastechnik und zu den Bestattungssitten des Orientalisierenden*, Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie 190, Bonn 2010.
- Kolotourou 2007: K. Kolotourou, Rattling jewellery and the cypriot coroplast, *KypA* 5, 2007, 79-99.
- Kruta Poppi / Neri 2015: L. Kruta Poppi / D. Neri (a cura di) *Donne dell'Etruria padana dall'VIII al VII secolo a. C. Tra gestione domestica e produzione artigianale*, Florencia 2015.
- Lambrugo 2019: C. Lambrugo, I profumi della seduzione. In F. Giacobello (a cura di) *La seduzione. Mito e arte nell'antica Grecia*, Venecia 2019, 51-61.
- Landolfi 1990a: M. Landolfi, I Piceni. In G. Pugliesi Carratelli (a cura di) *Italia omnium terrarum alumna*, Milán 1990, 313-372.
- Landolfi 1990b: M. Landolfi, San Ginesio e l'alta valle del Fiastra tra VI e IV sec a. C. *Studi Maceratesi* 23, 1990, 87-105.
- Landolfi 2001: M. Landolfi, La tomba della Regina nella necropoli picena »I Pini« di Sirolo-Numana. In Eroi e Regine 2001, 350-365.
- Langlotz 1927: E. Langlotz, *Frühgriechische Bildhauerschulen*, Nürnberg 1927.
- Layton 2013: S.A. Layton, *Performance and Visual Culture in Etruria: 7th - 2nd Century BC*, PhD University of Virginia, 2013 (inédita).
- Le Arti di Efesto 2002: A. Giunilia Mair / M. Rubinich (a cura di) *Le arti di Efesto. Capolavori in metallo dalla Magna Grecia*, Cinisello Balsamo 2002.
- Lee 2017: M.M. Lee, The Gendered Economics of Greek Bronze Mirrors: Reflections on Reciprocity and Feminine Agency, *Arethusa* 50(2), 2017, 143-168.
- Lenormant 1881: F. Lenormant, *La Grande Grèce*, Paris 1881.
- Ligabue 2022: G. Ligabue, *Falerii Veteres. Il sepolcreto di Montarano. Scavi, materiali e contesti*, MonAnt ser.misc. 28, Roma 2022.
- Lissi Caronna / Sabbione / Vlad Borrelli 1999-2007: E. Lissi Caronna / C. Sabbione / L. Vlad Borrelli (a cura di) *I pinakes di Locri Epizefiri. Musei di Reggio Calabria e di Locri*, AttiMGrecia IV, I (1996-1999), II (2000-2003), III (2004-2007), Roma 1999-2007.
- Lo Schiavo 2010: F. Lo Schiavo, *Le fibule dell'Italia meridionale e della Sicilia dall'età del bronzo recente al VI secolo a. C.*, PBF 14(14), Stuttgart 2010.
- Lollini 1976a: D. G. Lollini, Sintesi della civiltà picena. In M. Suić (Ed.) *Jadranska obala u protohistoriji. Kulturni i etnički problemi*. Simpozij održan u Dobrovniku od 19. do 23. X 1972, Zagreb 1976, 117-153.
- Lollini 1976b: D. G. Lollini, La civiltà picena. In *Popoli e civiltà dell'Italia antica* 5, Roma 1976, 107-195.
- Lollini 1985: D. G. Lollini, Rapporto tra area romagnola e picena nel VI-IV sec. a. C. In G. Bermond Montanari (a cura di) *La Romagna tra VI e IV sec. a. C. nel quadro della protostoria dell'Italia centrale*. Atti del convegno – Bologna, 23-24 ottobre 1982, Bologna 1985, 323-350.
- Londsdale 1993: S.H. Londsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore 1993.
- Losada Núñez 1983: A. Losada Núñez, Cabezas votivas femeninas del santuario de Cales, Campania: estudio y análisis tipológico, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 1(1), 1983, 37-46.
- Lucentini / Mancini 2004: N. Lucentini / M. Mancini (a cura di) *Generazione di Piceni. I Piceni in immagini*, schede della mostra fotografica Grottazzolina. Grottazzolina 2004.
- Lucentini 2015: N. Lucentini, Status e ruoli femminili nei corredi del Piceno meridionale. In F. Gilotta / G. Tagliamonte (a cura di) *Sui due versanti dell'Appennino. Necropoli e distretti culturali tra VII e VI sec. a. C.* Atti del seminario (Santa Maria Capua Vetere, 12 novembre 2013). *Biblioteca di »Studi Etruschi«* 55, Roma 2015, 9-45.
- Lynch 2020: T. A.C. Lynch, Rhythmics. In T. A.C. Lynch / E. Rocconi (Eds.) *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken 2020, 275-296.
- Lynch 2022: T. A.C. Lynch, Rhythms 'in armour' and rhythms 'by the finger': Socratic humour and rhythmic sophistry in Aristophanes' Clouds (636–53). In A. Gostoli / B. Zimmermann (Eds.) *Nuove volute di versi. Poesia e musica nella commedia greca di V e IV sec. a. C.* Göttingen 2022, 245-266.
- Madejová 2003: J. Madejová, FTIR techniques in clay mineral studies, *Vibrational Spectroscopy* 31(1), 2003, 1-10. [https://doi.org/10.1016/S0924-2031\(02\)00065-6](https://doi.org/10.1016/S0924-2031(02)00065-6)
- Madejová / Gates / Petit 2017: J. Madejová / W.P. Gates / S. Petit, Chapter 5 – IR Spectra of Clay of Clay Minerals. In W.P. Gates / J.T. Kloprogge / J. Madejová / F. Bergaya (Eds.) *Infrared and Raman spectroscopies of Clay Minerals*, Amsterdam 2017, 107-149. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-100355-8.00005-9>
- Madrid 1975: *Museo Arqueológico Nacional, Las salas de antigüedades ibéricas y clásicas*, Madrid 1975.
- Maffettone 1996: R. Maffettone, Roccagloriosa. Catalogo. In M. Cipriani / F. Longo (a cura di) *I greci in Occidente. Poseidonia e i Lucani*, Catalogo della mostra, Nápoles 1996, 106-108.
- Maiuri 1953: A. Maiuri, *La Peinture romaine*, Genève 1953.
- Manca / Weidig 2014: M.L. Manca / J. Weidig, *Spoletto 2700 anni fa. Sepolture principeshe dalla necropoli di Piazza d'Armi*. Guida alle

- mostre “I piccoli principi di Spoleto” e “Gli scettri del re”. Spoleto 2014.
- Mañueco 1993: M.C. Mañueco, Colecciones reales en el Museo Arqueológico Nacional. In Marcos 1993, 189-217.
- Marcos 1993: A. Marcos (coord.) *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*, Ministerio de Cultura, Madrid 1993.
- Mariani 1901: L. Mariani, Ricerche storiche e archeologiche nel Sannio settentrionale, *MonAnt X*, col. 225-638, 1901.
- Martelli 2007: M. Martelli, Antichità etrusche e italiche di collezione ottocentesche nel Museo Archeologico Nazionale di Madrid. In J. Beltrán-Fortes / B. Cacciotti / B. Palma (Eds.) *Arqueología, coleccionismo y antigüedad, España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla 2007, 351-394.
- Martelli 2014: M. Martelli, Micaliana. In L. Ambrosini / V. Jolivet (A cura di) *Les potiers d'Étrurie et leur monde: contacts, échanges, transferts. Hommages à Mario A. del Chiaro*, París 2014, 247-263.
- Martín-Nieto 1993: P. Martín-Nieto, Historia de las adquisiciones de algunas colecciones del Museo Arqueológico Nacional, *Boletín de la ANABAD*, 43(3-4), 1993, 65-78.
- Martucci 2020: C.S. Martucci, Cales, località “Il Migliaro”, Tomba 1. In V. Nizzo (a cura di) *Gli Etruschi e il MANN*, Catalogo della mostra, Milán 2020, 106-117.
- Massa-Pairault 1991: F.H. Massa-Pairault, Strigiles féminins et idéologie funéraire-IV^e-III^e siècle av. n. è., *Nikephoros* 4, 1991, 197-210.
- Matelica 2018: M. Silvestrini / T. Sabbatini (a cura di) *Potere e splendore. Gli antichi Piceni a Matelica*. Catalogo della mostra (Matelica, Palazzo Ottoni, 19 aprile–31 ottobre 2008), Roma 2008.
- Materiali 1980: G. Bartoloni / A. M. Bietti Sestieri / M. A. Fugazzola Delpino / C. Morigi Govi / F. Parise Badoni (a cura di) *Materiali dell'età del Bronzo finale e della prima età del Ferro*, Dizionari terminologici 1, Florencia 1980.
- Meirano 2020: V. Meirano, La «magnifica idria» e altri bronzi dal Regno. Storie di oggetti nelle collezioni napoletane. In C. Malacrino / P. Giulierini / D. Costanzo (a cura di) *Tesori dal Regno. La Calabria nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Reggio Calabria 2020, 209-223.
- Menichetti 2006a: M. Menichetti, Lo specchio di Hera e gli “specchi” di Atena su un vaso del pittore di Dolone. In F.-H. Massa-Pairault (a cura di) *L'image antique et son interpretation*, Roma 2006, 261-275.
- Menichetti 2006b: M. Menichetti, La donna alla fontana. Charis e matrimonio sulle ciste prenestine. In I. Colpo / I. Favaretto / F. Ghedini (a cura di) *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Roma 2006, 51-64.
- Menichetti 2007: M. Menichetti, La sirena e lo specchio. Aspetti della charis nella Grecia arcaica. In S. Fortunelli (a cura di) *Sertum Perusinum Gemmae oblatum*, Nápoles 2007, 317-332.
- Menichetti 2008a: M. Menichetti, L'errore di Narciso. In M. Forcellino (a cura di) *Studi in onore di J. Raspi Serra*, Roma 2008, 61-75.
- Menichetti 2008b: M. Menichetti, Lo specchio nello spazio femminile. Tra rito e mito. In *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine*, Naples 2008, 217-230.
- Menichetti 2009: M. Menichetti, I più antichi gesti della seduzione. In M. Salvadori / M. Baggio (a cura di) *Gesto-Immagine tra antico e moderno*, Antenor Quaderni: Roma 2009, 7-18.
- Menichetti 2012: M. Menichetti, Profumi e fragranze. Armi e paesaggi della seduzione in Grecia. In A. Carannante / M. D'Acunto (a cura di) *I profumi nelle società antiche. Produzione commercio usi valori simbolici*, Paestum 2012, 235-245.
- Metzner-Nebelsick 2019: C. Metzner-Nebelsick, Fremde Frauen in Frög. In S. Hye / U. Töchterle (Hrsg.) *UPIKU:TAUKE. Festschrift für Gerhard Tomedi zum 65. Geburtstag*.
 Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie 339, Bonn 2019, 361-371.
- Milcent 2004: P.-Y. Milcent, *Le premier Âge du Fer en France centrale*, Mémoire SPF XXXIV, Paris 2004.
- Minto 1921: A. Minto, *Marsiliana d'Albegna. Le scoperte archeologiche del Principe Don Tommaso Corsini*, Florencia 1921.
- Molas Font 1980: M.D. Molas i Font, Un conjunto orientalizante inicial falisco. La tumba 32 de las necrópolis de Narce, *Cuadernos de trabajos de la Escuela española de historia y arqueología en Roma 14*, 1980, 1-29.
- Montanaro 2012: A. C. Montanaro, *Ambre figurate. Amuleti e ornamenti della Puglia preromana*, Studia Archaeologica, 184, Roma 2012.
- Morandini 2011: F. Morandini, All'origine della comunicazione musicale in Etruria. In C. Antonetti / G. Masaro / A. Pistellato / L. Toniolo (a cura di) *Comunicazione e linguaggi. Contributi della Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche*. Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente – Università Ca' Foscari Venezia 8, Pádua 2011, 135-158.
- Moretti 1974: M. Moretti, *Pittura etrusca in Tarquinia*, Milán 1974.
- Moretti Sgubini 2013-2014: A. M. Moretti Sgubini, Ancora scoperte nei depositi per l'Orientalizzante di Vulci, *Rendiconti* 86, 2013-2014, 145-198.
- Moretti Sgubini 2016: A. M. Moretti Sgubini, Fasto e splendore dell'aristocratica dama della Tomba degli Ori di Vulci. In B. Davidde Petriaggi / S. Carossi (a cura di) *Tesori per l'Aldilà. La tomba degli Ori di Vulci. Dal sequestro al restauro*, Roma 2016, 41-47.
- Morigi Govi 1971: C. Morigi Govi, Il tintinabulo della “tomba degli Ori” dell'Arsenale di Bologna, *ArchClass* XXIII, 1971, 211-235.
- Mura Sommella / Benedettini 2018: A. Mura Sommella / M. G. Benedettini (a cura di) *Capena. La necropoli di San Martino in età orientalizzante*, *MonAnt* 77, Roma 2018.
- Naso 2003: A. Naso, *I bronzi etruschi e italici del Römisch-Germanisches-Zentralmuseum*, Kataloge Vor- und Frühgeschichtlicher Altertümer 33, Mainz 2003.
- Naso 2020: A. Naso, Frauen der Früheisenzeit. Weibliche Tracht und ethnische Identität auf der italischen Halbinsel am Beispiel der Cinturoni, *MDAI(R)* 126, 2020, 13–37.
- Naso 2023: A. Naso, Una inscripción etrusca de La Fonteta. In A.J. Lorrio Alvarado / R. Graells i Fabregat / M. Torres Ortiz (Eds.) *La Fonteta 3. Las importaciones griegas e itálicas y su contexto mediterráneo*, Alacant 2023, 309-314.
- Natalucci 2021: M. Natalucci, Mors immatura nel mondo piceno: conoscenze attuali e prospettive di ricerca. In E. Govi (a cura di) *Birth. Archeologia dell'infanzia nell'Italia preromana*, Bolonia 2021, 515-568.
- Negrone Catacchio 1999: N. Negrone Catacchio, L'ambra. In L. Franchi dell'Orto (a cura di) *Piceni. Popolo d'Europa*. Catálogo della mostra (Franckfurt, Ascoli Piceno, Teramo, Chieti, Roma 1999, 100-103.
- Niola / Zuchtriegel 2017: M. Niola / G. Zuchtriegel (a cura di) *Action Painting. Rito & Arte nelle tombe dipinte di Paestum*, Paestum 2017.
- Nizzo 2007: V. Nizzo, Le produzioni in bronzo di area medio-italica e dauno-lucana. In M. G. Benedettini (a cura di) *Il Museo delle Antichità Etrusche e Italiche. II. Dall'incontro con il mondo greco alla romanizzazione*, Roma 2007, 327-359.
- Ogrin 1998: M. Ogrin, Trortasta fibula v Sloveniji / Die Dreiknopf - Fibeln in Slowenien, *Arheološki vestnik* 49, 1998, 101-132.
- Orsi 1912: P. Orsi, Scavi di Calabria nel 1911 (relazione provvisoria), *Notizie degli Scavi di Antichità* 1912, Suppl. 3-66.
- Pacciarelli 2007: M. Pacciarelli, Identità di genere e corredi femminili nelle grandi necropoli della prima del ferro dell'Italia meridionale. In von Eles 2007, 117-124.
- Palma-Venetucci 2007: B. Palma-Venetucci, Nuovi aspetti del collezionismo in Italia e Spagna

- attraverso le esportazioni di antichità. In J. Beltrán Fortes / B. Cacciotti / B. Palma (eds.) *Arqueología, coleccionismo y antigüedad, España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla 2007, 503-526.
- Panofka 1834: M.T. Panofka, Scavi di Ruvo, *Bdl* 6(12), 1834, 228-230.
- Papaioannou / Lykesas 2012: Ch. Papaioannou / G. Lykesas, The role and significance of dance in the Dionysian Mysteries, *Studies in Physical Culture and Tourism* 19(2), 2012, 68-72.
- Papi 2014: R. Papi, *La donna italica. Ruolo e prestigio delle dominae nell'antico Abruzzo*, Ariccia 2014.
- Paris 1897: P. Paris, Nota sobre tres espejos de bronce del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 1(2), febrero, 1897, 49-54.
- Paris 1903: P. Paris, *Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne primitive*, I, París 1903.
- Paris 1905: P. Paris, Ornement de miroir en bronze au Musée archéologique de Madrid, *Bulletin Hispanique* 7(4), 1905, 325-329.
- Paris 1936: P. Paris, *Le Musée Archéologique National de Madrid*. Promenades archéologiques en Espagne, París 1936.
- Pascual 2008: J. Pascual, Cinco días en Atenas. La estancia de los expedicionarios de la fragata blindada Arapiles en Grecia en julio de 1871, *Erytheia. Revista de estudios bizantinos y neogriegos* 29, 2008, 135-168.
- Pascual 2021: J. Pascual, El viaje de la fragata blindada Arapiles y la sección «Colucci» de la colección De la Rada del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. In *Abantos. Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*. Ministerio de Cultura y Deporte. Madrid 2021, 637-646.
- Paz Yanes 1995: C. Paz Yanes, Don Tomás de Asensi: historia de una vida y de una colección, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 13, 1995, 5-11.
- Pellegrino / Massanova / Russo 2023: C. Pellegrino / A. Massanova / A.R. Russo, Presenze/ assenze, traslazioni, riduzioni: pratiche funerarie, processi tafonomici e manipolazione dei resti scheletrici nelle necropoli preromane di Pontecagnano (SA). In Guggisberg / Billo-Imbach 2023, 65-80.
- Percossi 2004a: E. Percossi, Filatrici e tessitrici. In Percossi / Frapiccini 2004, 47-64.
- Percossi 2004b: E. Percossi, Tradizione e vanità. Costume e identità locale. In Percossi / Frapiccini 2004, 127-137.
- Percossi Serenelli 1989: E. Percossi Serenelli, *La civiltà picena. Ripatransone: un museo, un territorio*, Ripatransone 1989.
- Percossi / Frapiccini 2004: E. Percossi / N. Frapiccini (a cura di) *Non solo frivolezze. Moda, costume e bellezza nel Piceno antico*, catalogo della mostra (Ancona). Recanati 2004.
- Peroni 1973: R. Peroni, *Studi di cronologia hallstattiana*, Roma 1973.
- Pitzalis 2011: F. Pitzalis, *La volontà meno apparente. Donne e società nell'Italia centrale tirrenica tra VIII e VII sec. a. C.*, Roma 2011.
- Pollard et al. 2007: A.M. Pollard / C.M. Batt / B. Stern / S.M.M. Young, *Analytical Chemistry in Archaeology*. Cambridge 2007.
- Pontrandolfo / Rouveret / Cipriani 2015: A. Pontrandolfo / A. Rouveret / M. Cipriani, *La tomba del tuffatore e le altre tombe dipinte di Paestum*, Paestum 2015.
- Pontrandolfo / Rouveret 1992: A. Pontrandolfo / A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena 1992.
- Preložnik 2007: A. Preložnik, Fibule picene e lucane nel Caput Adriae Orientale. In M. Guštin / P. Ettl / M. Buora (Eds.) *Piceni ed Europa*. Atti del Convegno. *Archeologia di Frontiera* 6. Udine 2007, 123-134.
- Price 2022: R. S. Price, *Sensing the Fundamentals: An Examination of Scent as Integral to Ancient Egyptian Society*, Los Angeles 2022.
- Rallo 1989: A. Rallo (a cura) *Le donne in Etruria*, Roma 1989.
- Rebuffat-Emmanuel 1973: D. Rebuffat-Emmanuel, *Le miroir étrusque d'après la collection du Cabinet de Médailles*. Collection de l'EFR 20, Roma 1973.
- Reinach 1910: S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, IV, París 1910.
- Rizzo 1987: M.A. Rizzo, La cerámica a figure nere. In M. Martelli (coord.) *La ceramica degli etruschi. La pittura vascolare*. Novara 1987, 31-42.
- Rodríguez-Corral / Ferrer 2018: J. Rodríguez-Corral / E. Ferrer, Teoría e Interpretación en la Arqueología de la Muerte, *Spal* 27(2), 2018, 89-123.
- Rodríguez Pérez 2014: D. Rodríguez Pérez, ¿La Apoteosis de Heracles o una escena de Apobates? A propósito de una cratera de campana procedente de La Loma del Escorial de Los Nietos (Cartagena, Murcia), *Archivo Español de Arqueología* 87, 2014, 59-74.
- Rodríguez Villa 1871: A. Rodríguez Villa, Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional, *RABM* 17, (31 de octubre de) 1871, 262-267.
- Rovira 2021: S. Rovira, Espejos etruscos del Museo Arqueológico Nacional: un estudio Arqueometalúrgico. In *Abantos. Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*, Madrid 2021, 751-762.
- Rovira / Montero 2018: S. Rovira / I. Montero, Proyecto "Arqueometalurgia de la península Ibérica" (1982-2017), *Trabajos De Prehistoria* 75(2), 2018, 223-247.
- Ruiz Zapatero 2022: G. Ruiz Zapatero, Vestir y adornarse en la Edad del Hierro. Otra mirada arqueológica. In R. Graells i Fabregat / P. Camacho / A. J. Lorrio (Coords.) *Problemas de cultura material. Ornamentos y elementos del vestuario en el arco litoral Mediterráneo-Atlántico de la península Ibérica durante la Edad del Hierro (ss. X-V a. C.)*, Anejos de Lucentum - Serie Arqueología. Alicante 2022, 35-44.
- Saldalamacchia 2016: N. L. Saldalamacchia, Il costume femminile. In C. Capriglione / N. L. Saldalamacchia / E. Vollaro, Ricchezza e fascino, casa e famiglia: "l'altra faccia del potere." Le donne calatine di età Orientalizzante. In E. Laforgia (a cura di) *Museo Archeologico Calatia*, Ediguida 2016, 41-107.
- Sannibale 2008a: M. Sannibale, *La raccolta Giacinto Guglielmi. II. Bronzi e materiali vari*, Roma 2008.
- Sannibale 2008b: M. Sannibale, Gli ori della Tomba Regolini-Galassi: tra tecnologia e simbolo. Nuove proposte di lettura nel quadro del fenomeno orientalizzante in Etruria, *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 120, 2008, 337-367.
- Schwarzmaier 1997: A. Schwarzmaier, *Griechische Klappspiegel: Untersuchungen zu Typologie und Stil*. Mitteilungen del DAI-Athenische Abteilung 18. Beiheft, Berlin 1997.
- Seidel 2006: S. Seidel, Die "Grabkomplexe" aus Montegiorgio – Untersuchungen zur Tracht und kulturhistorischen regionalen Einordnung. In Ettl / Naso 2006, 74-166.
- Seidel 2007: S. Seidel, Materiali piceni dall'Università di Jena. In M. Guštin / P. Ettl / M. Buora (Eds.) *Piceni ed Europa*. Atti del Convegno. *Archeologia di Frontiera* 6, Udine 2007, 75-84.
- Sena 2022: A. Sena, Sepolte a Pitino. Costume, ruoli e consuetudini in tombe femminili del Piceno orientalizzante. In *Archeologia Picena* 2022, 279-294.
- Sena 2022: A. Sena, Sepolte a Pitino. Costume, ruoli e consuetudini in tombe femminili del Piceno orientalizzante. In *Archeologia Picena* 2022, 279-294.
- Silvestrini / Sabbatini 2008: M. Silvestrini / T. Sabbatini (a cura di) *Potere e splendore. Gli antichi Piceni a Matelica*, catalogo della mostra Matelica, Roma 2008.
- Snell 1971: B. Snell, *La struttura del linguaggio*, Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos, Madrid 1971.
- Spivey 1987: N.J. Spivey, *The Micali Painter and his Followers*. Oxford 1987.
- Stewart 1980: A. Stewart, A fourth-Century Bronze Mirror Case in Dunedin, *AntK* 23(1), 1980, 24-34.
- Sundwall 1943: J. Sundwall, *Die älteren italischen Fibeln*, Berlin 1943.

- Tabolli 2013: J. Tabolli, *Narce tra la prima età del ferro e l'orientalizzante antico. L'abitato, i Tufi e La Petrina*. Pisa-Roma 2013.
- Tabone 1996: G. P. Tabone, Pendagli figurati in bronzo dell'Età del Ferro nei Musei lombardi. In M. Porumb (a cura di) *Omaggio a Dinu Adamesteanu*, Bibliotheca Ephemeris Napocensis, Cluj-Napoca 1996, 83-99.
- Tagliente 1993: M. Tagliente, Il mondo indigeno tra VII e V secolo. In S. Bianco / M. Tagliente (a cura di) *Il Museo Nazionale della Siritide di Policoro. Archeologia della Basilicata meridionale*, Roma-Bari 1993, 65-92.
- Taloni 2012: M. Taloni, "Bracciali", spirali, anelli. In M. G. Benedettini (a cura di) *Il Museo delle Antichità Etrusche e Italiche. III. I bronzi della collezione Gorga*, Roma 2012, 373-408.
- Thouvenot 1927: R. Thouvenot, *Catalogue des figurines et objets de bronze du Musée Archéologique de Madrid*, I, Bordeaux 1927.
- Todisco 1999: L. Todisco, La Tomba delle Danzatrici in Ruvo di Puglia. In F.-H. Massa-Pairault (éd.) *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*. Atti del Convegno Internazionale organizzato dall'École française de Rome, dall'Istituto italiano per gli studi filosofici e dall'URM 126 del CNRS (Rome, 14-16 novembre 1996), Collection de l'École française de Rome 253, Roma 1999, 435-465.
- Tori 2019: L. Tori, *Costumi femminili nell'arco sudalpino nel I millennio a. C. Tra archeologia sociale e antropologia*. Collectio archæologica 10. Zürich 2019.
- Trachsel 2004: M. Trachsel, *Untersuchungen zur relative und absoluten Chronologie der Hallstattzeit*, Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie, Band 104, Bonn 2004.
- Trendall / Cambitoglou 1978-1982: A.D. Trendall / A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia*, Oxford 1978-1982.
- Trésors 1998: *Trésors d'Italie du Sud - Treasures from the South of Italy - Tesori dell'Italia del Sud*. Catalogo della mostra, Strasburgo 1998, Milán 1998.
- Turfa 2005: J.M. Turfa, *Catalogue of the Etruscan Gallery of the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*, Philadelphia 2005.
- Van der Marel / Beutelspacher 1976: H.W. Van der Marel / H. Beutelspacher, *Atlas of Infrared Spectroscopy of Clay Minerals and their Admixtures*. Amsterdam 1976.
- Vincenti 2009: V. Vincenti, *La tomba Bruschi di Tarquinia*, Roma 2009.
- Verger 2014: S. Verger, Kolophon et Polieion. À propos de quelques objets métalliques archaïques de Policoro, *Siris* 14, 2014, 15-41.
- Verger / Pernet 2013: S. Verger / L. Pernet (Sous la direction de) *Une Odyssée gauloise. Parures de femmes à l'origine des premiers échanges entre la Grèce et la Gaule*, Coll. Archéologie de Montpellier Agglomération 4, Arles 2013.
- Vernant 1987: J.-P. Vernant, *Dans l'œil du miroir: Méduse*. In *Lo Specchio e il Doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, Catalogo Mostra Milano 1987, Milán 1987, 26-32.
- Vernant 1996: J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris 1996.
- Vives-Ferrándiz 2008: J. Vives-Ferrándiz, Negotiating Colonial Encounters: Hybrid Practices and Consumption in Eastern Iberia (8th–6th centuries BC), *JMedA* 21, 2008, 241-272.
- Vives-Ferrándiz 2010: J. Vives-Ferrándiz, Mobility, materiality and identities in Iron age East Iberia: on the appropriation of material culture and the question of judgement. In P. van Dommelen / A. B. Knapp (Eds.) *Material connections in the ancient Mediterranean: mobility, materiality, and Mediterranean identities*, New York 2010, 190-209.
- von Eles 1986: P. von Eles, *Le fibule de l'Italia Settentrionale*, PBF XIV(5), München 1986.
- Von Eles 2002: P. von Eles (a cura di) *Guerriero e sacerdote. Autorità e comunità nell'età del Ferro a Verucchio. La tomba del Trono*. Florencia 2002.
- von Eles 2007: P. von Eles (a cura di) *Le ore e i giorni delle donne. Dalla quotidianità alla sacralità tra VIII e VII sec. a. C.* Catalogo della Mostra Museo Civico Archeologico di Verucchio, 14 Giugno 2007 – 6 gennaio 2008. Verucchio 2007.
- von Eles 2015a: P. von Eles, Il progetto Verucchio dal 1992 al 2011. Primi dati sulle campagne di scavo 2005-2009 nella necropoli Lippi. Considerazioni sulla classificazione tipologica dei materiali e la sequenza cronologica. In P. von Eles / L. Bentini / P. Poli / E. Rodriguez (a cura di) *Immagini di uomini e di donne dalle necropoli villanoviane di Verucchio*. Giornate di studio dedicate a Renato Peroni (Verucchio, 20-22 aprile 2011), *Quaderni di Archeologia dell'Emilia-Romagna* 34, Sesto Fiorentino 2015, 17-44.
- Von Eles 2015b: P. Von Eles, Classificazione tipologica delle fibule, in *Immagini di uomini e di donne dalle necropoli villanoviane di Verucchio*. In P. von Eles / L. Bentini / P. Poli / E. Rodriguez (a cura di) *Immagini di uomini e di donne dalle necropoli villanoviane di Verucchio*. Giornate di studio dedicate a Renato Peroni (Verucchio, 20-22 aprile 2011), *Quaderni di Archeologia dell'Emilia-Romagna* 34, Sesto Fiorentino 2015, 3-106 [DVD].
- Walters 1899: H. B. Walters, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum. Greek, Roman & Etruscan*, I-II, Londres 1899.
- Weidig 2014: J. Weidig, *Bazzano – Ein Gräberfeld bei LAquila (Abruzzen). Die Bestattungen des 8.-5. Jahrhunderts v. Chr. Untersuchungen zu Chronologie, Bestattungsbräuchen und Sozialstrukturen im apenninischen Mittelitalien*, Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 112, Mainz 2014.
- Weidig 2017: J. Weidig, *Il ritorno dei tesori piceni a Belmonte. La riscoperta a un secolo dalla scoperta*, Catalogo del Museo archeologico, Belmonte Piceno 2017.
- Weidig 2019: J. Weidig, Griechischer Mythos aus Bernstein. Das archaische Elfenbeinkästchen von Belmonte Piceno (Italien), *Antike Welt* 6, 2019, 39-48.
- Weidig 2021: J. Weidig, Lutto, rito funebre e status sociale. Considerazioni sulle sepolture infantili in Umbria e nelle aree limitrofe dalla prima età del Ferro all'epoca arcaica. In E. Govi (a cura di) *Birth. Archeologia dell'infanzia nell'Italia preromana*, Bologna 2021, 569-599.
- Weidig 2023: J. Weidig, Grabritus, Tradition und Zerstörung. Überlegungen zum Umgang mit den eigenen und fremden Toten im eisenzeitlichen Apennin. In Guggisberg / Billo-Imbach 2023, 33-48.
- Weidig e.p.: J. Weidig, Priesterinnen der Sonne? Die eisenzeitlichen Schmuckscheiben in Mittelitalien und ihre Deutung. In R. Schumann / M. Kohle (a cura di) *Mit Nadel und Faden: Schmuck, Tracht und Kleidung in der Eisenzeit*. Tagung AG Eisenzeit (Jena vom 04.-07. Oktober 2021), BUFM 108, e.p.
- Weidig 2024: J. Weidig, *Archaische Mythen aus Bernstein. Die Rezeption griechischer und etruskischer Kunst in Ostitalien*, Freiburg im Breisgau 2024.
- Zori et al. 2023: D. Zori / C. Zori / V. Ikeshoji-Orlati / J. Aprile / L. Baker / J. Fulton / A. Gibbs / A. Cassotta, An Early Etruscan Toddler's Grave in the Transitional Trench Tomb Cemetery of San Simone, San Giuliano (VT): Wealth, Status, and the Hopes of a Family, *Etruscan and Italic Studies* 26, 2023, 132–174.



MU

JE

RES

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional



 **Universitat d'Alacant**
Universidad de Alicante



MAN MUSEO
ARQUEOLÓGICO
NACIONAL

 **MUA**
MUSEU UNIVERSITAT D'ALACANT



Bronces Arcaicos y Clásicos del Museo Arqueológico Nacional

 INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN EN
ARQUEOLOGÍA Y
PATRIMONIO HISTÓRICO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

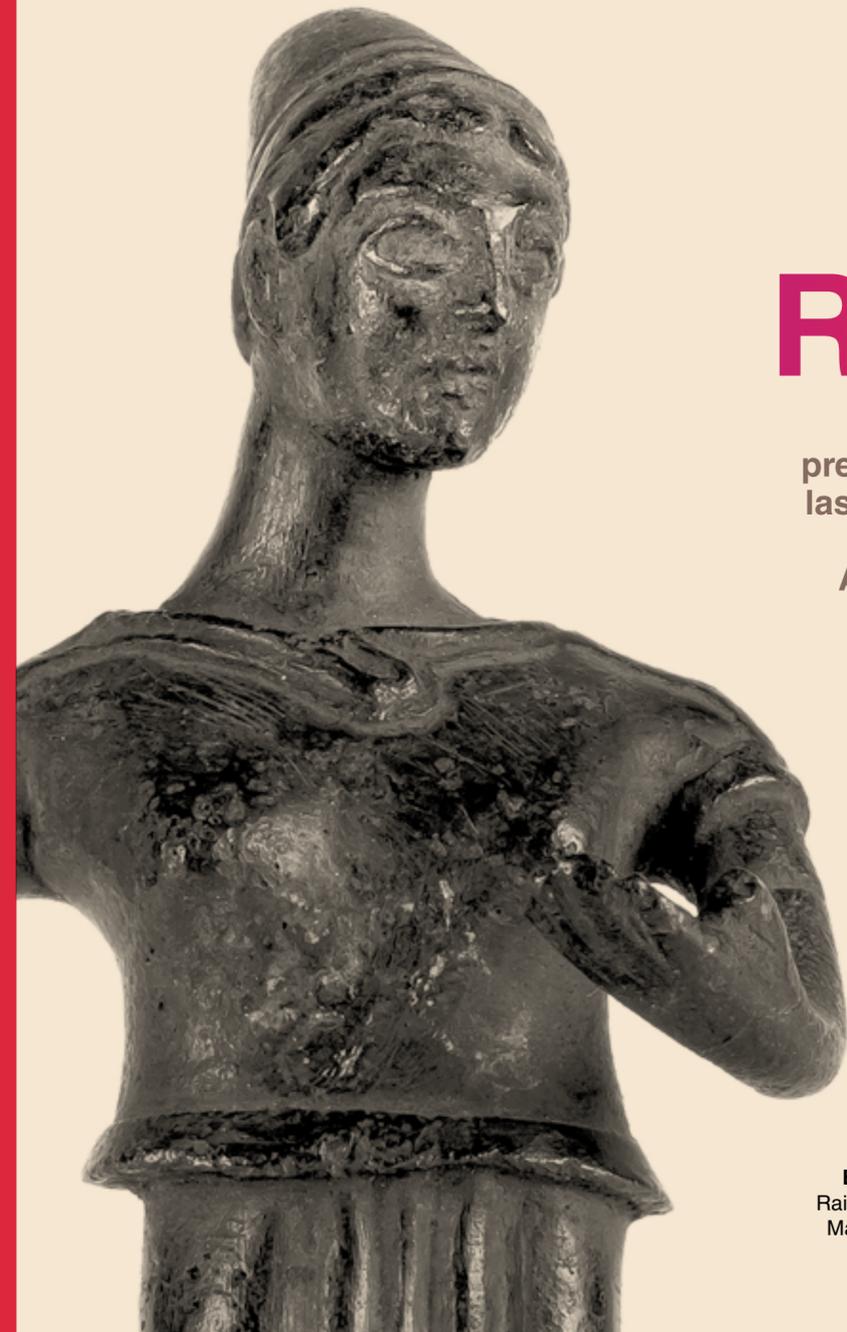
 **UNIDAD DE IGUALDAD**
UNIVERSITAT D'ALACANT

 **GENERALITAT
VALENCIANA**
Vicepresidència Segona i
Conselleria de Serveis Socials,
Igualtat i Habitatge

UA UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Vicerectorat d'investigació
Vicerrectorado de investigación

 **HIDRAQUA**

Mujeres de las italias prerromanas en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional

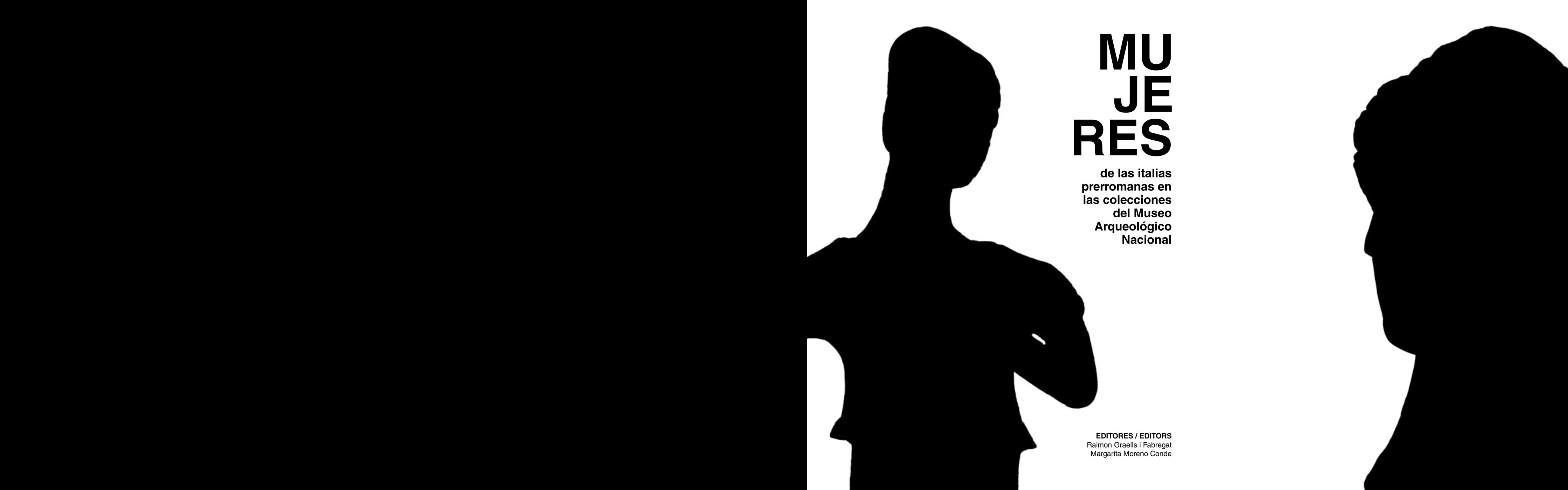


MU JE RES

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional

EDITORES / EDITORS
Raimon Graells i Fabregat
Margarita Moreno Conde



The image features two large black silhouettes against a white background. On the left, a woman's silhouette is shown in profile, facing right. On the right, a man's silhouette is shown in profile, facing left. The silhouettes are positioned on either side of the central text.

MU JE RES

de las italias
prerromanas en
las colecciones
del Museo
Arqueológico
Nacional

EDITORES / EDITORS
Raimon Graells i Fabregat
Margarita Moreno Conde