

Dos miradas sobre la mujer etrusca

Miguel Ángel ELVIRA BARBA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
m_carrasco@telefonica.net

Recibido: 22-Marzo-2006

Aprobado: 4-junio-2007

RESUMEN

A través de los textos clásicos, de la epigrafía y, sobre todo, del arte etrusco de la Época Arcaica, se estudian dos facetas concretas de la condición femenina en la Etruria del siglo VI a.C.: por una parte, su situación en el seno de la sociedad y de la familia, y, por otra, las posibilidades que tiene la mujer, en este contexto, de escoger su aspecto externo y su vestimenta.

Palabras clave: Mujer, Arte etrusco, Familia, Vestimenta.

Two Ways of Seeing the Etruscan Female

ABSTRACT

This paper studies two concrete aspects of the role of women in Etruria in the VIth century BC: on the one part, her situation in society and family, and on the other, the possibilities that women had, within the previous context, of choosing their outward appearance and clothing. These questions will be analyzed using classical texts, inscriptions, and above all, Etruscan art of the Archaic Period.

Key Words: Woman, Etruscan Art, Family, Clothing.

Sin duda es un tópico, pero no podemos comenzar sino recordando cuán sesgada es la visión de los etruscos que nos han dejado los textos antiguos llegados hasta hoy: todos ellos, como es sabido, fueron redactados por autores griegos y romanos, tradicionales enemigos de los tirrenos, y por tanto distan de halagar su imagen. Sin embargo, a renglón seguido, es inexcusable plantearse por qué tomó esa visión sesgada una dirección concreta, por qué prefirieron los escritores ver en sus antagonistas unos defectos y no otros, o, en una palabra, analizar qué era para ellos lo más chocante de los etruscos, lo más fácil de exagerar o de ridiculizar a la luz de los planteamientos más comunes en sus propias culturas.

Por lo que se refiere al ámbito de la sexualidad y de las relaciones familiares, lo primero que sorprendía a los griegos, en cuanto alcanzaban las costas de Tarquinia

o de Caere, era la despreocupación que evidenciaban los esposos tirrenos al mostrarse juntos en las recepciones. Aristóteles, de forma simple y aséptica, observaba, en efecto, que “los etruscos se tumbaban en los banquetes junto a sus esposas, tapándose ambos con un mismo manto”¹. Es obvio que tal actitud, documentada por lo demás en múltiples representaciones artísticas, debía resultar extraña al griego acostumbrado a los simposios masculinos, donde sólo las *hetairas* representaban al otro sexo, y por tanto podía dar lugar a suposiciones gratuitas sobre la moralidad de las mujeres casadas.

Tomando como base testimonios de este tipo, más de un griego debió de caricaturizar la convivencia conyugal etrusca, viendo que contravenía las normas de discreción vigentes en la Hélade. Así, Teopompo² llegó a dar una versión desbocada de las libertades que se tomaban las mujeres etruscas en un pretendido contubernio sexual irrefrenable, y basta resumir su opinión en su primera frase, totalmente lapidaria: “entre los tirrenos las mujeres son comunes”. Tras leer un despropósito tan manifiesto –tiempo tendremos de insistir en el carácter cerradamente familiar de la sociedad etrusca–, no merece la pena seguir exponiendo las opiniones de este historiador acerca de las costumbres sexuales de los tirrenos: no son sino un cúmulo de calumnias y maledicencias indemostrables, y lo mejor es olvidar por completo su nulo carácter testimonial. Ni siquiera merece la pena esforzarse por salvar, como a veces se ha hecho, algún detalle descriptivo.

Por desgracia, los largos párrafos de Teopompo, asumidos y pretendidamente apoyados en ciertas pinturas funerarias, han contribuido a crear en nuestra época una imagen muy peculiar del mundo etrusco: en ella se invierte la valoración negativa de la crítica griega y se exalta el gusto del tirreno por la vida, la bebida y los placeres: la sociedad etrusca sería vitalista hasta en sus propias tumbas, y la presencia artística del sexo desinhibido, simple transposición de la vida real, contrastaría con los tabúes pacatos de los griegos³.

Frente a una visión tan “positiva” –y tan ingenua–, lo más sensato es estudiar de forma desapasionada los documentos, tanto escritos como artísticos, y acercarse con su única ayuda a la realidad social de la familia y la sexualidad etruscas. Para este objetivo, además, nos parece importante delimitar nuestro radio de acción desde el punto de vista cronológico: ninguna cultura mediterránea de la Antigüedad permaneció inmutable a lo largo de los siglos, y resulta peligroso, por tanto, mezclar datos de distintas épocas en busca de una pretendida identidad cultural inamovible.

Para hacerse idea de los posibles errores a los que puede llevar la visión intemporal de un documento, cabe recordar otro texto clásico que se suele usar para exponer las costumbres sexuales de los etruscos: Plauto, en dos versos (*Cistellaria.*, 562-563), dice taxativamente que las etruscas reunían su dote ejerciendo la prostitución⁴. ¿Cómo interpretar esta *boutade*? ¿Simple deseo de denigrar a los vecinos septentrio-

¹ Citado por Ateneo, *Deipnosophistas*, I, 23 d.

² Citado también por Ateneo, *Deipnosophistas*, XII, 517 d y ss.

³ El creador de esta imagen ha sido D.H. Lawrence en su famosa obra *Etruscan Places*, publicada en 1932.

⁴ Para este texto y los anteriores, puede verse R. Bloch, *Los etruscos*, Buenos Aires, 1981 (6ª edición), p.39-40.

nales del Lacio? En nuestra opinión, se trata acaso de una observación muy digna de análisis social: en la época de Plauto, Etruria había caído ya en manos de Roma y, desprovistos de sus tierras, muchos etruscos se habían refugiado en la capital vencedora para probar fortuna y buscar trabajo entre la plebe. No resulta difícil concebir, desde nuestra Europa actual, el número de mujeres inmigrantes que se verían condenadas en tal contexto a ejercer la prostitución en las callejas de la Urbe para regocijo de los espectadores de Plauto.

Por tanto, repetimos que nos parece saludable, desde un punto de vista metodológico, centrarnos en un periodo concreto, y creemos que, por diversas razones, el más susceptible de estudio es el Arcaísmo, y sobre todo el Arcaísmo Reciente, entre mediados del siglo VI y las primeras décadas del V a.C. En estos escasos lustros –un par de generaciones, en realidad– se concentra lo mejor y más abundante de la pintura etrusca, nuestra principal fuente de información, y completan el panorama, aparte de las fuentes escritas, numerosas esculturas, cerámicas pintadas, espejos u otras piezas menores de bronce. Tan profuso es este panorama artístico, que podemos llegar a analizarlo y a calibrar el sentido e intencionalidad de cada pieza, evitando errores de bulto. Además, captamos la peculiar situación en que se mueve por entonces la cultura etrusca más refinada: hay una invasión de temas, mitos y modelos plásticos griegos, que repiten en ocasiones los artesanos jonios instalados en los puertos tirrenos, pero la mentalidad etrusca arcaica mantiene una cierta independencia de criterio a la hora de escoger iconografías, de hacer representar sus fiestas o de dar un tinte local a la mitología importada.

Atendiendo a estos principios, cabe señalar, porque importa para entender correctamente las representaciones y, por tanto, para interpretar las actitudes y actividades de hombres y mujeres, que podemos dividir las pinturas y otras representaciones artísticas de la Etruria Arcaica en cuatro grandes apartados:

A) *Figuras y escenas mitológicas*. Siguen evidentes convencionalismos, a menudo importados de Grecia, como es el predominio de los desnudos masculinos –en dioses y en *kouroi* oferentes– hasta límites muy superiores a los concebibles en el mundo de los mortales. Las figuras divinas y heroicas son reverenciadas, toman actitudes dignas y, hasta en sus mitos amorosos, tienen casi siempre un sentido elevado, que sublima la realidad cotidiana. Sin embargo, el mito tiene otro sentido para el artista o el comitente: al encauzar anhelos de ideal –ideal de belleza, entre otros–, puede aproximarse a apariencias más o menos imaginarias y expresar deseos refrenados por las normas sociales. Acaso es ése el sentido que debe darse a alguna escena de raptos⁵ o, por ejemplo, a una estatuilla decorativa en la que un dios –posiblemente Zeus (*Tinia* en etrusco)– coloca su mano ostentosamente sobre el pecho de su esposa⁶. Además, cabe recordar que, para los etruscos como para los romanos, muchos mitos griegos entraban más en el campo de la literatura de ficción que en el de las creencias religiosas.

⁵ Por ejemplo, en un espejo grabado, conservado en el Museo Británico, donde Heracles rapta a una dama o heroína llamada Mlacuch (O.J. Brendel, *Etruscan Art*, Penguin Books, 1978, p. 286), o en otro semejante que muestra el rapto de Céfalo por la Aurora (*ibidem*, p. 287)

⁶ Véase esta pieza, hoy conservada en el Museo Británico, en O.J. Brendel, *op. cit.*, p. 300.

B) *Obras de carácter simbólico*. En el contexto funerario, tan común en el arte del arcaísmo etrusco, muchos objetos, figuras e incluso escenas pueden verse como simples alusiones a la muerte y al misterio que la rodea. Un misterio que, en todas las culturas del Mediterráneo antiguo, se vincula fuertemente a la sexualidad, fuente de fecundidad y, por tanto, de resurrección. Así, deben interpretarse como meros símbolos ciertos motivos crudamente eróticos, tales como el falo con alas⁷, o como las escenas en que ciertos personajes copulan fuera de contexto o lo hacen –recuérdese la conocida *Tumba de los Toros*⁸– entre fieras o monstruos híbridos. Nada más ajeno, por tanto, a una sexualidad alegre y desinhibida que se practicase, como algunos han pensado, en la vida cotidiana y a la vista de todos.

C) *Escenas de género propiamente dichas*. Son muy pocas las obras etruscas arcaicas que, por ser sencillas representaciones de actividades humanas sin sentido trascendente, pueden recibir este apelativo. Además, sólo pueden hallarse sobre pequeños objetos de uso cotidiano, tales como cerámicas o espejos. En este contexto puede atraernos alguna escena de carácter erótico o cortés⁹, y cabe resaltar, por ejemplo, el caso único de un espejo grabado donde una pareja de jóvenes danzan solos y abrazándose¹⁰: es la única referencia indudable que nos ha llegado, en el mundo antiguo, a la existencia de un tipo de baile de este género, tan ajeno a las danzas colectivas –de comastas, de ménades o de coros– que caracterizaban los festejos de Grecia y Roma.

D) *Escenas de género en contexto ritual*. Es en este apartado donde pueden encuadrarse la mayor parte de las representaciones figuradas del arcaísmo etrusco. Lo que nos muestran son los acontecimientos que acompañaban a la muerte y los funerales de un aristócrata, ante todo con la intención de demostrar que los ritos pertinentes habían sido cumplidos de forma brillante y completa.

Para entender estas imágenes, debe recordarse, siquiera de forma esquemática, en qué consistían estas ceremonias y fiestas fúnebres, porque sólo así se puede comprender el papel que desempeñan los diversos hombres y mujeres que aparecen en ellas; y para ello, nada mejor que resumir las conclusiones de J. Jannot en su libro *Les reliefs archaïques de Chiusi* (Roma, 1984). Así, sabemos que el difunto de familia importante –el recordado en tumbas monumentales y frisos pictóricos– era velado durante varios días, mientras que llegaban, para asistir a las honras fúnebres, familiares y amigos de ciudades vecinas. Éstos, según iban llegando, saludaban “a la romana”, brazo en alto, al cadáver. Finalmente, al llegar el día del sepelio, el muerto era cargado en un carro y llevado a la necrópolis, seguido por un séquito de parientes y de plañideras contratadas. Llegado allí, era incinerado –en las ciudades de la Etruria

⁷ Véase, por ejemplo, el pintado en la *Tomba del Topolino*, en Tarquinia: S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano, 1985, lám. 156.

⁸ Véase, por ej., en S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 159 y 160.

⁹ Puede verse, como ejemplo, un espejo de Vulci, conservado en Berlín y fechado h. 470 a.C., en el que dos jóvenes inician un acercamiento, colocando su mano el hombre en la rodilla de la mujer. Pese al carácter cotidiano de la escena, las inscripciones denotan un deseo de idealización, pues identifican a los protagonistas con Apolo y Ártemis: grave error mitológico, puesto que estas dos deidades son hermanas, y no amantes. Véase esta pieza, por ejemplo, en M. Cristofani (coord.), *Gli etruschi. Una nuova immagine*, Firenze, 1984, p. 153.

¹⁰ Para la obra y el comentario iconográfico, véase O. J. Brendel, *op. cit.*, fig. 133 y p. 201.

interna— o simplemente depositado en su sarcófago —en la Etruria costera y meridional—, introduciéndose los restos en la tumba.

Venía después, sin duda en tiendas montadas en la propia necrópolis, el banquete funerario, destinado a convencer al muerto —figurado como un cono en su lecho— de que la familia no lo rechazaba en sus fiestas. Reclinados en camas y ungidos con perfumes, hombres y mujeres consumían diversos alimentos, algunos de ellos simbólicos (huevos, verduras y frutas). La comida era animada por músicos y danzari-nes profesionales, pero a ellos se iban añadiendo, a medida que crecía la alegría y corría el vino, los propios invitados, deseosos de romper la tensión psicológica de los días anteriores.

Acabado el banquete, la fiesta se trasladaba al exterior, donde se ofrecían diversos espectáculos —números circenses, combates más o menos cruentos, pruebas atléticas, cacerías menores— cuyo objetivo era “animar” la tierra con saltos y sangre vertida, creando así las condiciones para la resurrección del alma del difunto en el mundo subterráneo.

Como fácilmente se comprenderá, las representaciones de las distintas fases de este proceso ritual parten de una indudable observación de la vida cotidiana, pero la filtran a la luz de un sentido de lo “digno”, de lo que el difunto, ya en su tumba, debía ver en torno suyo, sintiéndose orgulloso de la actitud de su familia. Cada cual había cumplido su papel, saludando, acompañando, comiendo y contemplando espectáculos; pero no cabe confundir el papel de una plañidera, el de una bailarina contratada, el de una dama de alto rango y el de una equilibrista.

Teniendo en cuenta estas consideraciones sobre los géneros artísticos etruscos, resulta ya más fácil asomarse a la realidad de la mujer en la Etruria arcaica. Y lo vamos a hacer, en primer lugar, desde un punto de vista sociológico: ¿Cuál era su papel en la sociedad etrusca? ¿Hasta qué punto era comparable con el de la mujer griega o romana de su época? ¿Puede explicarse de este modo el asombro —y las malintencionadas críticas— de los escritores de estas culturas?

Por fortuna, en este campo tenemos dos ayudas que nos permiten perfilar y completar lo que nos dicen las imágenes artísticas: una de ellas, que veremos a su debido tiempo, son ciertos textos literarios; la otra, que pasamos a contemplar inmediatamente, son los epígrafes, no muy numerosos, pero sí ilustrativos, ya que su testimonio resulta inapelable. Aproximémosnos a las inscripciones de época arcaica que transcribe y estudia M. Pittau en su libro *Testi etruschi tradotti e commentati con vocabolario* (Roma, 1990), porque en ellas encontraremos reflejos de una mentalidad y de una estructura familiar muy bien caracterizadas.

Es relativamente común, por ejemplo, que en estas inscripciones aparezca una mujer como propietaria de un objeto: así, en una patera de *bucchero* se lee “Yo (soy) de Aruntia Larnia” (nº 24), mientras que otras vasijas dicen pertenecer a Larthia Arsinia (nº 154) y a Thesanthea Tarchumena (nº 480). Nótese que estas damas tienen nombre y apellido (*praenomen* y *nomen*, se diría en Roma), frente a la tradición latina de designar a las mujeres tan sólo por la forma femenina del *nomen* de su padre o, a partir del momento de su matrimonio, del de su marido. Obviamente, la afirmación de la personalidad de la mujer que se deriva de esta costumbre etrusca debía de tener un efecto psicológico y humano, y coincidía con el derecho de pro-

piedad que denotan estas inscripciones, sin duda chocante al sur del Tíber: en Roma, la propiedad de los objetos de la casa correspondía siempre al *pater familias*.

Si la mujer tiene en Etruria derecho de propiedad, también puede entregar sus pertenencias a los templos: en una encoche de Veies aparecen inscritas las siguientes palabras: “Me ha donado Venalia, (esposa) de Larinio. No me robes” (nº 40); y en otra, ésta hallada en Vulci, los donantes son un hombre y una mujer, posiblemente un matrimonio: “Soy un vaso donado por Caco Putinio y Ciartia” (nº 914).

Finalmente, cabe documentar en esta época los epígrafes etruscos más antiguos en que un personaje define su genealogía mencionando a su madre: esta costumbre –tan contraria a los planteamientos patrilineales de griegos y romanos– se generalizará más tarde, en el siglo IV a.C. y en época helenística, cuando muchas personas nos den el nombre de sus dos progenitores, pero ya en el siglo VI a.C. pueden señalarse un par de casos en que sólo se cita el nombre de la madre: así, una copa de Chiusi dice: “Yo (soy) de Mucio, hijo de Pavana” (nº 484), mientras que en una encoche de *bucchero* se lee: “Me ha donado Larth Aponio, hijo de Veletia” (nº 760): sin duda este Larth daba por mencionado a su padre con la simple cita de su *nomen* o apellido.

Armados ya con tal bagaje de datos, podemos comentar, a través del arte y de textos literarios, cómo se concretaba el papel social de la mujer etrusca en sus aspectos más visibles, tales como fiestas o recepciones, y ver si se manifestaba en público su mayor o menor sumisión al hombre o, por el contrario, su contraste con él en plano de igualdad. No se trata, desde luego, de un tema nuevo en la etruscología¹¹, pero siempre pueden presentarse datos nuevos.

Ante todo, cabe señalar que, aunque hemos aportado epígrafes perfectamente conocidos y transcritos, sólo hemos señalado los más favorables al papel de la mujer: en realidad, son muchos más los que muestran que era el varón, salvo que estuviese ausente, quien gobernaba la casa y quien transmitía su apellido a los hijos. Es por tanto inviable, aunque alguna vez se haya intentado, propugnar una especie de “matriarcado etrusco”¹²: baste decir que todos los monarcas o *lucumones* de ciudades etruscas que conocemos fueron hombres, que los sacerdotes y harúspices también lo eran, y que otro tanto puede decirse de los dirigentes militares y políticos, tanto los recordados por las fuentes como los representados en el arte.

Podemos por tanto hablar de una desigualdad fundamental entre sexos, pero matizada, como hemos dicho, por una serie de derechos femeninos inalienables y aceptados socialmente. La mujer etrusca tenía, frente a la griega y a la romana, muchas más posibilidades de tomar decisiones y de crearse una personalidad y una voluntad propias, incluso a la hora de elegir su pareja.

¹¹ Como síntesis, pueden verse J. Heurgon, *La vie quotidienne chez les Étrusques*, Lib. Hachette, 1961, capítulo IV, y A. D’Aversa, *La donna etrusca*, Brescia, 1985. Breves resúmenes de las ideas hoy aceptadas pueden leerse en M. Cristofani, *Etruschi. Cultura e società*, Novara, 1978, p. 28-29, en M. Cristofani (ed.), *Dizionario della civiltà etrusca*, Firenze, 1985, s.v. “Femminile, condizione” (por G. Catani), o en J. Martínez-Pinna, *El pueblo etrusco*, Madrid, 1989, p. 61.

¹² Sobre la teoría, hace ya mucho tiempo rebatida, del “matriarcado etrusco”, puede verse F. Sloty, “Zur Frage des Mutterrechtes bei den Etruskern”, en *Archiv Orientalni*, XVIII, 1950 (*Symbolae F. Hrozny dicatae*, V), p. 262 ss. (citado por M. Pallottino, *Etruscología*, Buenos Aires, 1965, p.202, nota 21).

Lo primero que salta a la vista es la fuerza de la institución familiar monógama en la cultura etrusca: siglo tras siglo, el tipo de tumba más repetido en Tarquinia, Cerveteri, Orvieto, Volterra y otras tantas ciudades es el hipogeo familiar, a menudo en forma de casa, donde se iban depositando los cuerpos o las cenizas del matrimonio fundador y de los hijos que, por cualquier razón, no habían llegado a construir otra tumba para sí mismos y para los suyos. Además, en esas tumbas –es algo bien comprobado en Cerveteri– los lechos fúnebres de hombres y mujeres están equiparados en tamaño y dignidad, evocando la idea de parejas armónicas y equilibradas en sus funciones y honores.

Esta misma idea aparece reflejada, muy a menudo, en el arte figurativo funerario: en unas ocasiones, el matrimonio aparece solo; en otras, acompañado por los hijos, pero siempre según unas normas representativas respetuosas hacia la mujer: en el banquete, ésta se tumba junto a su marido, y a menudo dialogan los dos a través de gestos y miradas. Si se analiza con más detalle, el dominio del hombre se plasma en su actitud pasiva –todo lo más, acaricia a su esposa y le presenta una copa–, mientras que la mujer, girando sobre sí misma, le acerca un vaso, un ungüentario o una guirnalda¹³. Se trata de un matiz de sumisión, pero, desde luego, nada comparable a lo que nos revelan las estelas griegas con escenas de banquete: en ellas, la norma es que el hombre aparezca reclinado en el lecho, mientras que su esposa, atenta a sus deseos, se sienta a sus pies.

Por lo demás, la mujer etrusca muestra su capacidad de acción en diversos acontecimientos de la vida y la muerte: no necesita ser una ménade poseída por un dios para bailar, sola, en un banquete fúnebre, a la vista de todos los comensales, tal como la vemos en la *Tumba de las Leonas* de Tarquinia a la izquierda del muro de fondo (Fig. 1). Y cuando llega el momento de asistir a los espectáculos funerarios, puede sentarse junto a los hombres en los estrados de madera y contemplar las evoluciones de los atletas desnudos¹⁴.

Ya hemos dicho que los romanos se asombraban ante la libertad de movimientos de la mujer etrusca; pero ahora podemos añadir que supieron vincular este hecho con el carácter independiente de que ésta hacía gala en ocasiones. Así, se aducen con razón los textos de Tito Livio (I, 34-42) que explican el papel fundamental de Tanaquil, esposa de Tarquinio el Viejo, en el proceso que llevó a la entronización de su marido como primer rey etrusco de Roma y en las intrigas que provocaron, más tarde, al encumbramiento de su sucesor, Servio Tulio. La dama aparece llena de ideas y de dinamismo, se mueve por la ciudad sin esperar la compañía de su esposo, conoce técnicas de adivinación y, consciente de no poder alcan-

¹³ Entre las múltiples figuraciones de este tema, cabe resaltar, aparte de los muy conocidos *Sarcófagos de los esposos* del Louvre y del Museo de Villa Giulia, diversas pinturas en tumbas de Tarquinia: por ej., la *Tumba de los Vasos Pintados* (S. Steingraber, *op. cit.*, p.358), la *Tumba del Viejo* (*ibidem*, p. 359), o la *tumba de la Caza y de la Pesca* (*ibidem*, lám. 41, 45 y 46, p. 299-300)

¹⁴ Aunque el contexto funerario y familiar tiene unas características muy peculiares, no cabe sino recordar la prohibición tajante a las mujeres de contemplar las Olimpíadas en Grecia. Véase alguno de los grupos de espectadores figurados en la *Tomba delle Bighe*, de Tarquinia: S. Steingraber, *op. cit.*, p. 296, abajo, a la izquierda; v.v.a.a., *Pittura etrusca. Disegni e documenti del XIX secolo dall'archivio dell'Istituto Archeologico Germanico*, Roma, 1986, lám. X.

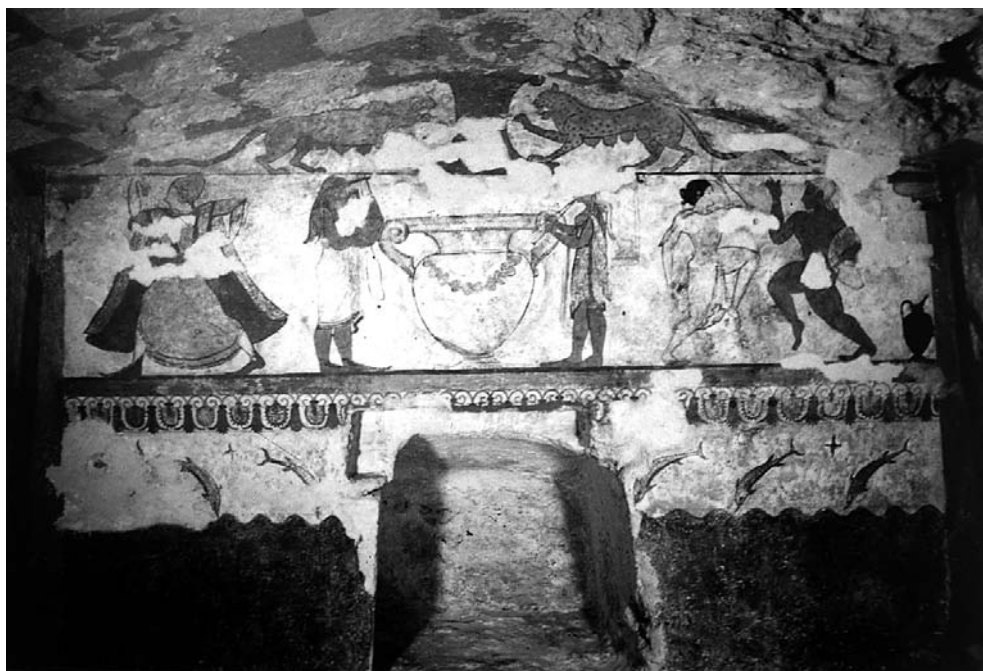


Fig. 1. Danza durante el banquete fúnebre en el muro del fondo de la *Tumba de las Leonas*, de Tarquinia (h. 520 a.C.).

zar ella misma el poder regio, sabe encauzar los intereses de los hombres en la dirección que le interesa¹⁵.

Mucho más evocador, si cabe, es el relato que hace el propio Livio (I, 57) de un pasaje de la vida de Lucrecia, prototipo y símbolo de la virtud romana. Varios oficiales del ejército de Tarquinio el Soberbio deciden dejar una noche el ejército para saber qué hacen sus esposas en Roma: mientras que Lucrecia, como corresponde a una dama latina, está dirigiendo a las esclavas en el trabajo de la lana, encerrada en su mansión, las esposas etruscas de otros militares –damas normales, no personalidades únicas como Tanaquil– se divierten en magníficos banquetes con sus amigos y amigas¹⁶. Ciertamente, tales diferencias de sensibilidad debieron de hacer difícil la convivencia de tirrenos y romanos en la Urbe del siglo VI a.C., gobernada por monarcas etruscos.

Como conclusión, podríamos limitarnos a repetir que, aunque sujeta a su marido y algo inferior a él en el plano social, la mujer etrusca arcaica gozó, tanto en su familia como en su entorno, de una serie de libertades y prerrogativas. Pero aún queremos añadir un dato más, siquiera de pasada: a la luz de los datos escritos y los restos artís-

¹⁵ Véase E. Macnamara, *Vita quotidiana degli etruschi*, Roam, 1982, p. 161.

¹⁶ E. Macnamara, *op. cit.*, p. 161-162.



Fig. 2. Tapadera de sarcófago en alabastro con pareja de esposos, procedente de Vulci (s. IV a.C.). Boston, Museum of Fine Arts.

ticos, esta imagen de armonía mesuradamente igualitaria puede darse como globalmente correcta hasta varios siglos después. En ese sentido, no podemos sino recordar el testimonio de algunos sarcófagos de época clásica: magnífico es aquél que muestra, en un friso, a una pareja de aristócrates paseando abrazados entre músicos, delante de

su carro de paseo¹⁷; pero aún más inolvidables son los dos del Museo de Bellas Artes de Boston, ambos procedentes de Vulci, que retratan a sendas parejas abrazadas sobre su lecho y tapadas con simples sábanas¹⁸ (Fig. 2): no cabe immortalizar de forma más directa y sincera la armonía de un matrimonio, ni mostrar mayor despreocupación en unos gestos de cariño destinados a pervivir durante la eternidad.

Esta sencillez en las muestras del cariño conyugal nos lleva ahora a contemplar a la mujer etrusca arcaica desde un punto de vista distinto, aunque no ajeno al estudiado hasta ahora: el de la expresión de su belleza, sea ésta la “belleza ideal” imaginada por el artista, sea la que se realza mediante el aspecto personal en la vida cotidiana y en los actos festivos: en estos ambientes –como podemos suponer– la independencia de criterios de las damas debía de dar interesantes frutos en su apariencia. De paso, este enfoque nos permitirá comprobar que, en una sociedad relativamente igualitaria como la que hemos presentado, también los hombres procuraban resaltar su aspecto y lozanía ante el otro sexo, e incluso competían con él en recursos embellecedores.

La “belleza ideal” etrusca nos ocupará poco espacio: como los griegos arcaicos y clásicos, como los egipcios y como la práctica totalidad de las culturas mediterráneas hasta el Periodo Helenístico, los tirrenos representaron sus figuras, tanto de dioses como de héroes y hombres, siguiendo unos cánones concretos de belleza convencional; sin embargo, lo hicieron siempre siguiendo de forma servil modelos griegos: durante el periodo que nos interesa, esta “belleza ideal” pasó, a mediados del siglo VI a.C., de los cánones corintios a las finas imágenes jonias –cuerpos delgados y esbeltos, narices largas y algo respingonas, “sonrisa arcaica”, ojos almendrados–, y más tarde aceptó un nuevo cambio a principios del siglo V a.C., cuando se impuso el canon ático, mucho más redondeado y fácil de reconocer por el conocido “perfil griego”.

Si los etruscos –y los artistas griegos afincados en Etruria– aceptaron con tanta facilidad los sistemas de proporciones helénicos, sin duda fue porque los consideraban acordes con sus propios criterios estéticos, pero también porque veían que la belleza no se limitaba a ellos, que había otros elementos en la figura de la mujer –y del hombre– capaces de realzar su belleza y atractivo: bien podía la “percha” propuesta por el arte importado servir de base para expresar lo que al tirreno de buen gusto le interesaba de forma más íntima y personal: el mundo de los adornos, los peinados, los vestidos y –¿por qué no?– también los “desvestidos”.

Para aproximarnos a esta sensibilidad, no tenemos más remedio –a falta de fuentes escritas– que ceñirnos a las obras de arte, tanto las de tema mitológico como las escenas de género y las representaciones de festejos funerarios. Y merece la pena comenzar por las escenas míticas, porque, obviamente, en ellas tenemos la seguridad de que el artista está buscando verdaderos ideales de belleza para su época. Nada mejor, en ese sentido, que asomarnos a las representaciones etruscas del Juicio de Paris, tema importado de Grecia y adaptado a la sensibilidad tirrena: en este pasaje, como sabemos, tienen que aparecer por fuerza dos figuras famosas por su hermo-

¹⁷ Obra del siglo V a.C., procedente de Cerveteri y conservada en el Vaticano, que puede verse en O.J. Brendel, *op. cit.*, p.324.

¹⁸ Véanse en O.J. Brendel, *op. cit.*, p. 389.



Fig. 3. Paris y sus vacas, en una “ánfora pónica” del Pintor de Paris, procedente de Vulci (h. 545 a.C.). Munich, Antikensammlungen.

sura: el pastor y príncipe Paris, hijo del monarca troyano Príamo, y la diosa Afrodita (*Turan* en etrusco).

Veamos en primer lugar esta iconografía en una “ánfora pónica”, obra del llamado precisamente Pintor de Paris¹⁹, fechable hacia 545 a.C., hallada en Vulci y conservada en las Antikensammlungen de Munich (figs. 3 y 4). Por un lado, junto a las vacas de sus rebaños, el bello pastor se asoma para recibir al cortejo de los dioses. Su juventud ideal queda señalada por la sencilla vestimenta –un manto bordado que deja a la vista parte del torso– y por su aún más sencillo peinado: una cabellera suelta, de largos bucles ondulados que caen, en mechones paralelos, casi hasta la cintura.

Por el otro lado de la vasija aparecen, uno tras otro, un anciano de barba y pelo canos –sin duda Príamo, aunque hay quien ha pensado en el propio Zeus–, Hermes (*Turms* en etrusco), con atributos adaptados al gusto tirreno, y las tres diosas que acuden a competir. De éstas, la primera aparece velada, alzando el manto que cubre su cara tal como hacía la esposa en el momento del matrimonio; es, por tanto, la “esposa” por excelencia, Hera (*Uni* en etrusco), la mujer de Zeus. Tras ella surge, armada con lanza y casco, Atenea (la etrusca *Ménerva*). Y, finalmente vemos a la

¹⁹ Véase O. J. Brendel, *op. cit.*, figs. 100-101 y p. 153-154. Esta pieza aparece también en M. Martelli (ed.), *La ceramica degli etruschi*, Novara, 1987, fig. 102 y p.300.



Fig. 4. Cortejo del Juicio de Paris, en una “ánfora pónica” del Pintor de Paris, procedente de Vulci (h. 545 a.C.). Munich, Antikensammlungen.

más esperada, a la vencedora del concurso: la seductora Afrodita, llamada *Turan* en Etruria. Merece la pena compararla con sus compañeras para determinar qué elementos la caracterizan como la más bella: sobre la cabeza luce el gorro que solemos llamar *tutulus*, pequeño tocado puntiagudo que llevaban las damas etruscas en el periodo arcaico; por la nuca surge una larga cabellera suelta, pero ordenada, que contrasta con el carácter más “masculino” de los gruesos bucles de Atenea, semejantes a los de Paris. Continuando hacia abajo, apreciamos la compleja ordenación del manto, que permite a las puntas oscilar al compás de la marcha, ayudadas por el peso de las borlas, y que deja libre la larga túnica. Finalmente, captamos que la diosa, en su caminar, logra levantar un poco la parte baja de esta túnica, con el fin de dejar al descubierto los tobillos. Realmente, tenemos reflejada ante nosotros, con los sencillos medios de la estética jonia, toda una síntesis de la coquetería tirrena.

Podemos pasar ahora a dos de las llamadas *Placas Boccanera*, piezas de terracota pintada halladas en Cerveteri, fechadas también hacia 545 a.C. y conservadas en el Museo Británico²⁰ (Fig. 5). En ellas se refleja la misma escena mítica, aunque con una estética menos helenizada, y merece la pena, por tanto, repetir nuestro aná-

²⁰ Estas piezas, muy conocidas, pueden verse en O. J. Brendel, *op. cit.*, p. 156-157.

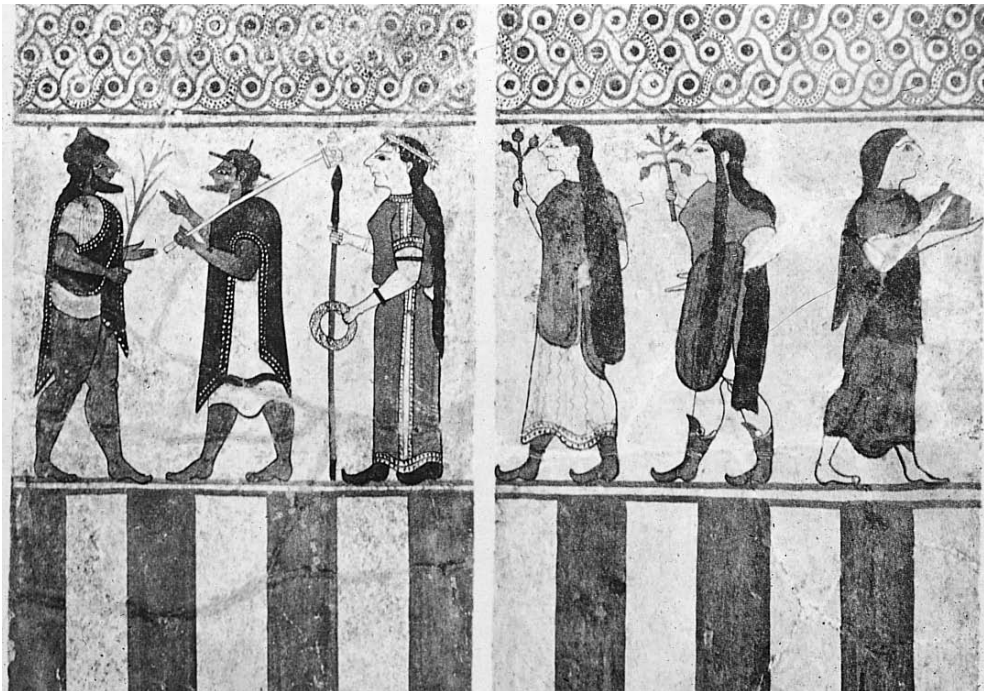


Fig. 5. El Juicio de Paris en las *Placas Boccanera*, procedentes de Cerveteri (h. 545 a.C.). Londres, British Museum.

lisis. A la izquierda aparece Paris: no sabemos por qué –acaso por ignorancia del pintor– aparece reflejado, no como un pastorcillo, sino como un príncipe maduro: lleva túnica corta y manto, un curioso sombrero –acaso trasunto del que portaban los sacerdotes etruscos– y una ostentosa barba, signo característico de edad en todas las culturas antiguas.

Dejando aparte las imágenes de Hermes y de Atenea –ambos con atributos reconocibles, pero muy diversos de los griegos–, pasamos ya a la segunda placa. En ella hay tres figuras de mujer: la de la derecha no corresponde a nuestra escena, sino que marca el inicio de otra sucesiva, que proseguiría en la placa siguiente. En cambio, las figuras de la izquierda completan el Juicio de Paris: Hera aparece como diosa de la naturaleza –una más de sus funciones–, portando una rama con frutos y vestida de forma convencional, con melena sobre la espalda, manto terciado y larga túnica. En cambio, Afrodita –con su atributo floral en la mano derecha– muestra, de arriba abajo, cómo pueden modificarse estas mismas prendas para crear una imagen sugerente desde el punto de vista erótico: la cabellera, mucho más abundante, aparece algo desordenada, con un mechón cayendo por delante de la oreja; el manto recogido sobre el brazo izquierdo no lo tapa, sino que permite resaltar la blancura de la piel, y, por debajo, se observa que la diosa ha recogido su túnica para mostrar sus piernas hasta más arriba de las rodillas. Sin duda no erramos si advertimos –a la luz

de la iconografía etrusca conocida— que tal aspecto distaba de ser “correcto”, y que sería inaceptable en una dama de carne y hueso medianamente digna.

Efectivamente, entre los etruscos, como en cualquier otra cultura, existían unas normas sociales que marcaban los límites admitidos entre las partes cubiertas y las partes desnudas del cuerpo en cada circunstancia de la vida. Incluso a la hora de representar a las deidades y a las figuras heroicas, generalmente más susceptibles de abandonar su vestimenta que los simples mortales, el hecho de superar esos límites, dando a las partes desnudas más importancia de la “correcta”, era interpretado en clave erótica. Por tanto, es sin duda bajo este enfoque como deben contemplarse, en muchos casos, los temas mitológicos en que ciertos personajes se desnudan, según terminología hoy caída en desuso, “por necesidades del guión”. A título de ejemplo, bastará recordar las escenas, un tanto banales, en que los Sátiros se lanzan sobre las Ninfas o las Ménades despojándolas de sus túnicas, o los temas bélicos en que las mujeres, huyendo de los guerreros, trepan a rocas y altares dejando ver sus piernas²¹.

Si, como venimos señalando, la belleza se centra para el etrusco, tanto o más que en la “belleza ideal” del cuerpo, en detalles de la actitud y de la vestimenta, cabe acaso preguntarse por el desarrollo de la moda. No queremos adentrarnos aquí en una historia pormenorizada del traje etrusco, que nos llevaría muy lejos de nuestro cometido²², pero sí cabe apuntar unos criterios generales. Por ejemplo, cabe decir que las imágenes que acabamos de comentar bastan para sugerir el aspecto de los tirrenos jóvenes de ambos sexos entre 550 y 530 a.C.: los varones solían llevar por entonces un simple manto con sus extremos sobre el hombro o el brazo izquierdo, salvo en los casos en que, para realizar algún ejercicio, se lo anudaban a la cintura. En cuanto a las mujeres, vestían ya a la moda jónica, con una túnica larga y, por encima, un manto colocado de formas muy diversas; además, completaban esta vestimenta con sombreros y otros adornos.

Ahora bien, hemos de añadir que, junto a las prendas básicas, idénticas a las de los griegos de la misma época y portadas de forma semejante, los etruscos arcaicos utilizaron otras que les eran privativas: ya hemos citado el *tutulus*, con sus variantes formales, que portaban las mujeres sobre la cabeza. También cabe recordar, por ejemplo, un faldellín corto que a veces usaban los hombres. Pero lo más importante es que los tirrenos resaltaron los símbolos de su status social hasta un límite desconocido en la Hélade: ciertos nobles aparecen tocados con grandes sombreros de ala; entre las mujeres, la pasión por las joyas —aunque menor que en el Periodo Orientalizante— destaca en el Arcaísmo los brillos del oro, y, sobre todo, las damas de la aristocracia llevan un tipo de calzado que denota su nivel: se trata de los llamados *calcei repandi*, una especie de botas altas —a veces con diversas co-

²¹ Ambos temas aparecen figurados en una ánfora etrusca del Pintor del Sileno, fechada h. 540 a.C. y conservada en el Louvre, que representa una escena de Iliupersis y otra de Sátiros y Ménades: véase esta pieza en M. Martelli (ed.), *op. cit.*, fig. 105 y p.302.

²² Véanse, sobre este aspecto, L. Bonfante, *Etruscan Dress*, London, 1975, o M. Cristofani (ed.), *Dizionario della civiltà etrusca*, Firenze, 1985, s.v. “Abbigliamento” (por B. Adembri), o J. Heurgon, *op. cit.*, capítulo VI, iv.



Fig. 6. Invitado al banquete fúnebre en la *Tumba de las Leonas*, de Tarquinia (h. 520 a.C.).

reas y cintas para fijarlas al empeine— que rematan en una punta muy larga, fina y levantada.

En los vestidos propiamente dichos, así como en los complementos que acabamos de citar, el fenómeno de la moda hubo de desempeñar un papel importante: el *tutulus*, por ejemplo, desaparece al comenzar el siglo V a.C., del mismo modo que

había aparecido a mediados del VI a.C., al menos en su forma convencional. Las largas puntas en el calzado tienen el mismo periodo de vigencia. La joyería cambia de formas y estilo, al compás de la evolución de la plástica...

Con la misma óptica cabe analizar, por su peculiar atractivo, la evolución del peinado. En el caso de los hombres, es evidente que, a mediados del siglo VI a.C., la melena ondulada con largos bucles es símbolo de belleza, completada, para los hombres de mediana edad, por una barba corta y puntiaguda, y, a veces, por unos bigotes muy cortos y finos, casi invisibles. Sin embargo, nada más chocante que comprobar cómo, hacia 530-525 a.C., se dio puntualmente, en las ciudades del sur de Etruria, una moda aristocrática de vigencia muy breve: la de teñirse de rubio la tupida cabellera, pero manteniendo en su color moreno barba y bigote: los ejemplos más conocidos de esta moda aparecen en el *Sarcófago de los Esposos* del Louvre y en la *Tumba de las Leonas* de Tarquinia²³ (Fig. 6). Finalmente, en el paso del siglo VI al V a.C. se aprecia, como en la Hélade, el progresivo abandono de los largos bucles y su sustitución por una cabellera relativamente corta, parecida a un casquete²⁴.

Por lo que se refiere a la mujer, cabe señalar que, durante la segunda mitad del siglo VI a.C., se mantiene sin excepciones la cabellera suelta de largos bucles, muy a menudo cubierta sobre el cráneo por el *tutulus*²⁵. Pero la moda cambia por completo al comenzar el siglo V a.C.: en ese momento, las damas comienzan a cortar sus cabellos como si fuesen hombres jóvenes –a veces hay que acudir al análisis de la vestimenta y al color convencional de la tez para determinar el sexo²⁶–, prescinden del *tutulus* y, curiosamente, algunas de ellas se aficionan entonces al teñido de los cabellos para parecer rubias²⁷.

Si los magnates –hombres y mujeres– se mostraban orgullosos de sus magníficas vestimentas, que les hacían sobresalir en las reuniones y que no se quitaban ni a la hora de bailar, lo cierto es que se dejaban seducir por los vestidos mucho más ligeros de los profesionales del espectáculo. En las escenas de festejos fúnebres, tanto en los banquetes como en los regocijos posteriores, menudean bailarinas con túnicas muy ostentosas o translúcidas, cuando no actores y jóvenes prácticamente desnudos (Fig. 1, a la derecha). Obviamente, están destinados a alegrar la vida de sociedad de quienes han contratado sus servicios y, con la mayor naturalidad del mundo, aparecen inmortalizados en actitudes más o menos desenvueltas, sin que los pintores vean en ellos nada reprochable ni ajeno al “decoro” del arte funerario.

Vale la pena acercarse con más detenimiento a los trajes y movimientos de estas gentes de la farándula, representadas una y otra vez en las tumbas de Tarquinia. Ciertas bailarinas, las menos dadas a desvelar sus cuerpos, usan túnicas largas de colores y se cubren el torso con chalecos cerrados de color rojo que se ajustan per-

²³ Véase en S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 101 y 103.

²⁴ Véase, por ejemplo, la *Tumba de los Leopardos* (S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 105).

²⁵ Posiblemente es signo de juventud no llevar el *tutulus* y dejar caer un bucle delante de la oreja, como vemos en dos mujeres aristocráticas de la *Tumba de los Titiriteros* (*Tomba dei Giocolieri*): véase S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 88 y 89.

²⁶ Véase, por ejemplo, el banquete representado en la *Tumba 5513* de Tarquinia (S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 174, 176 y 177), fechable ya a mediados del siglo V a.C.

²⁷ Véase la escena de banquete fúnebre en la *Tumba de los Leopardos* (S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 105).

fectamente a sus formas²⁸. Pero más comunes son las túnicas largas transparentes: unas veces, están recubiertas por túnicas cortas muy decoradas²⁹, otras, se muestran falsamente veladas por mantos³⁰, y otras, en fin, las vemos preparadas para dejar al aire los muslos en los movimientos de la danza³¹.

En cuanto a los hombres, ¿cómo dejar de lado tantos actores o equilibristas que llevan sólo una túnica corta³²?, ¿cómo olvidar, sobre todo, las imágenes de *Phersu*—tal es el nombre inscrito a su lado— en la famosa *Tumba de los Augures*³³, con su túnica extremadamente reducida y su cabeza tapada por una máscara de larga barba y bonete cónico? ¿nos hallamos ante una adaptación de los trajes teatrales usados en la comedia ática, o ante los vestidos de los alegres comastas que celebraban las fiestas de Dioniso en toda Grecia?

De cualquier modo, debe tomarse el desnudo total masculino como un caso aparte: lo ostentan, sin duda por imitación del modelo griego, los atletas³⁴. Pero también se aprecia en hombres que trabajan duramente en zonas aisladas—por ejemplo algún pescador en la *Tumba de la Caza y de la Pesca*³⁵—, y, sobre todo, se desarrolla en las figuras de coperos o siervos encargados de servir la cena, e incluso de bailar durante su desarrollo³⁶. Esta profusión de desnudos masculinos puede asombrar en festejos a los que asistían las damas—imaginemos lo que pensarían los griegos y romanos invitados en tales ocasiones—, y, desde luego, nos trae a la mente el problema del desarrollo y aceptación que pudo tener la homosexualidad masculina en Etruria.

Aunque no cabe, en un estudio dedicado a la mujer tirrena, entrar de lleno en un tema de esta índole, que sin duda merecería un trabajo por sí solo, sí deseamos decir unas palabras a título de apéndice final: parece evidente que se aceptó esta tendencia sexual en la Etruria del siglo V a.C., y no es necesario acudir al testimonio de Teopompo para certificar su práctica ulterior: obviamente, el influjo griego debió de tener su peso, y sabemos que ciertas costumbres relacionadas en Grecia con las relaciones homosexuales, como el *simposio* exclusivamente masculino, tuvieron algún reflejo en Etruria: puede verse su representación al menos en dos

²⁸ Por ejemplo, véase la *Tumba del Gallo*: S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 76 y 78.

²⁹ Es el caso de la danzarina equilibrista de la *Tumba de los Titiriteros (Tomba dei Giocolieri)*, que se adorna con *tutulus*, lleva pendientes de forma circular y rodea su torso con un corraje de apliques también circulares: véase S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 86-87.

³⁰ Véase la danzarina de la *Tumba 3713* de Tarquinia (S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 172 y 173), aunque se trate de una obra ya clásica, acaso de la segunda mitad del siglo V a.C..

³¹ Dibujo inacabado de danzarina en la *Tumba de las Leonas*: véase en S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 97 y 100.

³² Por ejemplo, en la escena principal de la *Tumba de los Titiriteros (Tomba dei Giocolieri)*: véase S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 86.

³³ Véase, por ejemplo, en S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 13.

³⁴ Por ejemplo, los luchadores y el hombre que se enfrenta a un perro representados en la *Tumba de los Augures* (véase S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 18 y 20), aunque este último lleve una tela atada a la cintura.

³⁵ Puede verse en S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 42-43.

³⁶ Muy conocida es la figura del danzarín rubio—o teñido de rubio— que aparece, con una jarra en la mano, como pareja de una bailarina profesional en la *Tumba de las Leonas*: véase S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 97 (nuestra Fig. 1). Otros casos conocidos son los sirvientes de la *Tumba de los Leopardos* (S. Steingraber, *op. cit.*, lám. 105).

tumbas de Tarquinia: la *Tomba Maggi* y la *Tomba della Scrofa nera*³⁷, ambas fechables hacia 450 a.C.

Sin embargo, poco más podemos decir al respecto, a falta de pruebas y representaciones más detalladas: no tenemos ningún dato taxativo para el siglo VI a.C. –la conocida escena de la *Tumba de los Toros*³⁸ es una obra de carácter simbólico, como ya hemos dicho– y, desde luego, hemos de pensar que el peso de la mujer y de la institución familiar hubieron de frenar durante mucho tiempo el desarrollo de la pederastia como institución complementaria o alternativa. Posiblemente, lo único socialmente aceptado por esas fechas fueron ciertos gestos equívocos, como el del aristócrata beodo que se apoya ostentosamente en un niño flautista en la *Tumba del Barón*³⁹.

³⁷ Véanse ambas en S. Steingräber, *op. cit.*, lám. 116-118 y 141-144, respectivamente.

³⁸ Véase, por ejemplo, en S. Steingräber, *op. cit.*, lám. 160.

³⁹ Véase esta conocida escena, por ejemplo, en S. Steingräber, *op. cit.*, lám. 27 y 28.