



Sobre el gesto $\chi\epsilon\acute{\iota}\rho'$ $\acute{\epsilon}\pi\acute{\iota}$ $\kappa\alpha\rho\pi\tilde{\omega}$ en la cultura visual etrusca y falisca

On the Gesture $\chi\epsilon\acute{\iota}\rho'$ $\acute{\epsilon}\pi\acute{\iota}$ $\kappa\alpha\rho\pi\tilde{\omega}$ in Etruscan and Faliscan Visual Culture

David Vendrell Cabanillas

Universidad Autónoma de Madrid, España

david.vendrell@uam.es

0000-0002-7137-5489

Recibido: 02/02/2023 | Aceptado: 06/09/2023

Resumen

Hacia la primera mitad del siglo VI a.C., la cultura visual etrusca se apropia de un gesto de origen egipcio pero característico del arte griego llamado $\chi\epsilon\acute{\iota}\rho'$ $\acute{\epsilon}\pi\acute{\iota}$ $\kappa\alpha\rho\pi\tilde{\omega}$ (agarrar la muñeca) y, a lo largo de los siglos venideros es, en algunas ocasiones, adaptado y reinterpretado otorgándole, de esta manera, un significado semántico distinto al original. Así pues, una vez introducidas ciertas cuestiones generales sobre el gesto en cuestión, el objetivo del presente estudio es, por un lado, presentar un breve recorrido de los ejemplos visuales etruscos y, también, faliscos, más característicos en los que está presente dicho ademán y, por otro lado, exponer las múltiples lecturas que adquiere según la narrativa visual, a pesar de que, entre ellas, podemos anticipar que la mayoritaria es aquella que toma una dimensión funeraria.

Abstract

Around the first half of the 6th century BC, Etruscan visual culture appropriated a gesture of Egyptian origin but characteristic of Greek art called $\chi\epsilon\acute{\iota}\rho'$ $\acute{\epsilon}\pi\acute{\iota}$ $\kappa\alpha\rho\pi\tilde{\omega}$ (to grab the wrist) and, over the coming centuries, it was adapted and, on some occasions, even reinterpreted, granting it, in this way, a semantic meaning different from the original. Thus, the objective of this study is, on the one hand, to present a brief overview of the most characteristic Etruscan and Faliscan visual examples in which said gesture is identified and, on the other hand, to expose the multiple readings it acquires according to the visual narrative, although, among them, we can anticipate that the funerary is the main one feature.

Palabras clave

$\chi\epsilon\acute{\iota}\rho'$ $\acute{\epsilon}\pi\acute{\iota}$ $\kappa\alpha\rho\pi\tilde{\omega}$
Gesto de agarrar la muñeca
Gestualidad
Ofrecimiento
Cultura visual etrusca y falisca
Mundo funerario etrusco

Keywords

$\chi\epsilon\acute{\iota}\rho'$ $\acute{\epsilon}\pi\acute{\iota}$ $\kappa\alpha\rho\pi\tilde{\omega}$
Wrist-Grasping Gesture
Gestuality
Offering
Etruscan and Faliscan Visual Culture
Etruscan Funerary World

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Vendrell Cabanillas, David. "Sobre el gesto $\chi\epsilon\acute{\iota}\rho'$ $\acute{\epsilon}\pi\acute{\iota}$ $\kappa\alpha\rho\pi\tilde{\omega}$ en la cultura visual etrusca y falisca." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 8-25. <https://doi.org/10.46661/atRIO.7829>.

© 2023 David Vendrell Cabanillas. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La tradición historiográfica¹ y el actual impulso a los estudios sobre la gestualidad en el mundo grecorromano antiguo, y su recepción a lo largo de la historia², es razón por la cual vamos a centrarnos en el presente estudio en un caso muy poco tratado por la tradición historiográfica: la apropiación etrusca de uno de los esquemas gestuales más característicos en el arte griego antiguo. Nos referimos al denominado χεῖρ' ἐπί καρπῷ³ o *cheir' epì karpō*⁴, el cual es representado mediante el acto de agarrar por la muñeca a alguien. De hecho, es uno de los arquetipos característicos del hombre ejercido a la mujer⁵.

Este gesto comunicativo de tipo no verbal aparece por primera vez en el arte griego⁶ durante la época geométrica (siglo VIII a. C.)⁷ y permanece entre los siglos VII⁸-V a. C. Tradicionalmente, desde una lectura presentista posiblemente fundamentada en modernas construcciones culturales sobre la violencia de género, se ha interpretado como un gesto de posesión y control⁹. Aun así, el significado semántico del verbo καρπῷ ofrece una aproximación bien distinta. Éste se refiere al proceso según el cual un árbol da un fruto, a la aportación de una víctima a un sacrificio, o del gozo y disfrute del uso de algo o alguien. Por lo tanto, más bien, el gesto debería leerse como de "ofrecimiento" que invita a una acción

- * Agradezco los comentarios y sugerencias compartidas por el Dr. Jorge Tomás García (Universidad Autónoma de Madrid), la Dra. Carmen Sánchez Fernández (Universidad Autónoma de Madrid), y la Dra. Barbara Arheid (Museo Archeologico Nazionale di Firenze).
1. Gerhard Neumann, *Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst* (Berlin: de Gruyter, 1965), <https://doi.org/10.1515/9783110856606>; Timothy John Mc Niven, *Gestures in Attic vase painting: Use and meaning, 550 - 450 B.C.* (Ann Arbor: UMI, 1989); Timothy John Mc Niven, *Behaving like a child: Immature gestures in Athenian Vase Painting* (Princeton: New Jersey: The American School of Classical Studies, 2007), 85-99.
 2. Rafael Jackson-Martin y Jorge Tomás García, "Hijos de Endimión: memoria gestual, desnudos y géneros del mundo antiguo a la cultura visual contemporánea," en *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*, eds. Luis Unceta Gómez y Helena González Vaquerizo (Madrid: Catarata - UAM Ediciones, 2002), 129-160.
 3. Es muy probable que la nomenclatura tradicional del gesto proceda de Homero (*Od.* 24. 397).
 4. Neumann, *Gesten und Gebärden*, 59-66; John Howard Oakley y Rebecca H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens* (Madison: University of Wisconsin Press, 1993); Alan Lindley Boegehold, *When a gesture was expected: A selection of examples from archaic and classical Greek literature* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 17-18; Anne-Marie Vèrilhac y Claude Vial, *Le mariage grec du vie siècle avant J.-C. à l'époque d'Auguste* (Athens: Ecole Française d'Athènes, 1998), 312-323; Monica Baggio, *I gesti della seduzione: Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003), 108.
 5. Oakley y Sinos, *The Wedding*, 32. Aunque, en algunas ocasiones, también ocurre a su homólogo masculino. Hom. *Il.* XXIV.671-672; Londres, British Museum: 1843,1103.47 (E162); BAPD n.: 202006. Por otro lado, también puede ejercerlo una diosa (Nápoles, Museo Archeologico Nazionale: Stg 120; LIMC ID: 15202) y la propia mujer, por ejemplo, en imágenes de danza femenina cuyas participantes se agarran sus respectivas muñecas. Hom. *Il.* XXIV.671-72; *h.Hom. h.Ap.* 182ff; Oakley y Sinos, *The Wedding*, 32; Antonia Roumpi "Χεῖρ ἐπί καρπῷ. The Samothracian frieze of dancing maidens revisited," *Imago Musicae*, no. 21-22 (2004): 29-48.
 6. Sin embargo, es posible que el origen sea egipcio puesto que aparece en relieves desde la quinta dinastía (2494-2345 a.C.). También se documenta en el arte neohitita del siglo VIII a. C. Ekrem Akurgal, *The Art of Greece: Its Origins in the Mediterranean and Near East* (New York: Crown Publishers, 1968), 209, fig. 93.
 7. Londres, British Museum: 1899,0219.1.
 8. 1) Atenas, Museo Arqueológico Nacional: 15829; 2) Vinciane Pirenne-Delforge y Gabriella Pironti, *The Hera of Zeus: Intimate Enemy, Ultimate Spouse* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 144, 146, <https://doi.org/10.1017/9781108888479>.
 9. Neumann, *Gesten und Gebärden*, 59; Morris Silver, *Slave-wives, single women and "bastards" in the ancient Greek world: Law and economics perspectives* (Oxford: Oxbow Books, 2018), 61, <https://doi.org/10.2307/j.ctv13pk84j>.

(normalmente definida por un carácter ritual) que implica una movilidad física hacia un nuevo espacio y tiempo y/o ante un agente que anteriormente no estaba presente.

Por ello, a pesar de que aparece figurado en una gran variedad de temáticas, por excelencia, se representa en aquella nupcial¹⁰ llamada *chamaipous* por Pólux¹¹. En ella, la doncella o *parthenos* velada es agarrada por el novio por la muñeca durante la *nymphagogia* o procesión ritual nocturna en la que éste se llevaba a su prometida desde la casa del padre hasta su nuevo hogar, en compañía de familiares y amigos¹². Así pues, el gesto codifica en el imaginario ateniense¹³ la transferencia de la autoridad legal de la mujer por parte del padre al nuevo *kyrios*, es decir, al marido, lo que simboliza el tránsito de la mujer de la adolescencia hacia la madurez.

Cultura visual etrusca y falisca

Este esquema gestual griego es apropiado por la cultura visual etrusca de forma temprana hacia la primera mitad del siglo VI a. C. y permanece a lo largo de los siglos V y IV a. C., representándose en diferentes lenguajes artísticos como, por ejemplo, en la pintura mural, en espejos, en la cerámica etrusca de *bucchero nero*, de figuras negras y de figuras rojas, en la glíptica¹⁴, en sarcófagos y urnas funerarias.

A pesar de que la gestualidad es un marcador cultural que forma parte de la identidad cultural de un *ethnos*, es probable que, por un proceso de asimilación y apropiación, el etrusco con una posición relevante (perteneciente a la aristocracia o a prósperas élites) participase de ciertos esquemas mentales de una *koiné* cultural mediterránea común y, por lo tanto, comprendiera que se trataba de un gesto de ofrecimiento.

10. Ya presente desde finales del siglo VI a. C., por ejemplo, en una imagen de las bodas de Tetis y Peleo del pintor Eufonio. Atenas, Museo Arqueológico: Il. 176. Otros ejemplos: 1) Boston, Museum of Fine Arts: 03.802; BAPD n.: 15815; LIMC ID: 36404; 2) Londres, British Museum: 1894,0719.1 (D11); BAPD n.: 211904; LIMC ID: 20887; 3) Atenas, Museo Arqueológico Nacional: 1174; BAPD n.: 214896; 4) Bruselas, Musées Royaux: A3547; BAPD n.: 216669; 5) Nueva York, Brooklyn Museum: 34.279; BAPD n.: 216676; 6) Maratón, Museo Arqueológico: K329; BAPD n.: 9029841; 7) Atenas, Museo Benaki: 35494; BAPD n.: 9029964; 8) Atenas, Museo Benaki: 37914; BAPD n.: 9029965; 9) Atenas, Museo de la Acrópolis: NA 1957 Aα 694; NA 1957 Aα 709; NA 1957 Aα 1743; NA 1955 Aα 15; NA 1955 Aα 8.

11. Poll. *Onom.* III.40; Silver 2018: 60.

12. Diod. Sic. XIX. 34, 3, 10; Eur. *Hel.* 722-725; Eur. *Alc.* 916; Men., *Sam.*, 730; Oakley y Sinos, *The Wedding*, 26-27.

13. A) De rapto: 1) Palermo, Museo Archeologico Regionale: 1503; BAPD n.: 201958; LIMC ID: 12807; 2) Londres, British Museum: 1873,0820.376 (E65); BAPD n.: 203912; LIMC ID: 3343; 3) Nueva York, Metropolitan Museum of Art: 41.162.139; BAPD n.: 214079; 4) París, Cabinet des Médailles: 539; BAPD n.: 205180; LIMC ID: 342. B) Míticas: 1) Londres, British Museum: 1843,1103.92 (E76); BAPD n.: 204400; LIMC ID: 27338; 2) Berlín, Antikensammlung: F1902; BAPD n.: 302032; LIMC ID: 11170; 3) BAPD n.: 204078; 3) Ciudad del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco: 17886; BAPD n.: 207147; LIMC ID: 36692.

14. Boston, Museum of Fine Arts: 21.1197.

Por esta misma razón, inicialmente, parece que los etruscos otorgan al gesto su significado semántico original, tal y como ocurre en el ejemplo más arcaico documentado. Éste se encuentra en un cáliz chiusino de *bucchero nero* fechado hacia el 600-550 a. C.¹⁵, cuyo exterior está decorado con un friso de figuras en bajorrelieve en cuyo segundo grupo (el cual se repite cinco veces) se figura, custodiada por dos hombres desnudos armados con lanzas, una mujer sentada en un *diphros okladias* que parece recibir o hacer entrega de un objeto (no identificable) a una mujer, y un hombre armado con una lanza que lleva ante ella una muchacha a la que agarra (en cuatro de las cinco ocasiones) por la muñeca. Si bien en el primer grupo parece representarse una recepción/asamblea ante *Tinia*/Zeus sentado en un trono¹⁶, de manera que se ubicaría, por lo tanto, en una esfera divina, el segundo grupo figuraría quizás una recepción/asamblea ante un miembro de una élite (sugerido por el carácter aristocrático del *diphros okladias* de tipo chiusino¹⁷), situándose, por lo contrario, en una esfera humana. Sea como fuere, aunque es improbable determinar el propósito de ésta última, el ofrecimiento de ambos agentes quizá responda a relaciones de tipo familiar/clientelar¹⁸.

También se podría aplicar el significado semántico original en otros ejemplos. En primer lugar, en una de las pinturas murales de la "Tomba dei Giocolieri" de *Tarxunal*/Tarquinia (fecha hacia el 530 a. C.), en la cual un anciano (quizás *Teresias*/Tiresias¹⁹) camina apoyándose en un *rhabdos* y agarrando la muñeca derecha de un joven imberbe y desnudo²⁰. En segundo lugar, un ánfora vulcente fechada hacia el 510-500 a. C., atribuida al pintor de Micali y hallada en *Velx*/Vulci²¹, preside en su cuerpo una escena en la que podemos ver a un hombre barbado que agarra la muñeca de un niño, indicándole quizás la tarea de trepar por un árbol. Pero, más allá de cual fuese su cometido y lo habitual que pueda suponer llevar a los niños cogidos de la mano o, en este caso, por la muñeca, el gesto podría indicar, tal y como sugiere T. McNiven²², una cuestión de jerarquía: el

15. Londres, British Museum: 1814,0704.464 (H187).

16. Éste, sosteniendo una lanza en su mano derecha y una fiala en su izquierda, parece recibir a una figura masculina que sostiene un arco seguida de dos mujeres vestidas.

17. Alessandro Naso, "Caratteri distintivi delle élites arcaiche nell'Italia preromana," en *Ascesa e crisi delle aristocrazie arcaiche in Etruria e nell'Italia preromana. Atti del XXVII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria*, ed. Giuseppe M. della Fina (Roma: Quasar, 2020), 141.

18. Encontramos una imagen similar en otro cáliz chiusino de *bucchero nero* fechado hacia mediados del siglo VI a.C. Pandolfini Casa d'Aste, Firenze, 21-11-2011, n.345.

19. Francesco Roncalli, "La Tomba dei Giocolieri di Tarquinia: una proposta di lettura," en *Aeimnēstos: Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, ed. Benedetta Adembri (Firenze: Centro Di, 2006), 407-423.

20. Francesco De Angelis, "Il destino di Hasti Afunei: Donne e famiglia nell'epigrafia sepolcrale di Chiusi," en *L'écriture et l'espace de la mort: épigraphie et nécropoles à l'époque préromaine*, coord. Marie-Laurence Haack (Rome: École Française de Rome, 2016), 348, n.13, <https://doi.org/10.4000/books.efr.2765>.

21. Londres, British Museum: 1865,0103.25 (B64).

22. Mc Niven, *Behaving like*, 89.

estatus del muchacho estaría por debajo del adulto. Aunque, quizás, sólo se trate del gesto de aquel que lleva la iniciativa ante una acción determinada.

En tercer lugar, en un espejo etrusco fechado hacia el segundo cuarto del siglo V a. C. y hallado en *Vely/Vulci*²³ se representa²⁴ el episodio de Tideo narrado en el mito de “Los Siete contra Tebas”: *Menrva*/Atenea alada, vestida con égida y tocada con *stephane* agarrando la muñeca de Athanasía, es decir, la personificación de la inmortalidad, con el fin de ofrecérsela a Tideo, cuya atrocidad al devorar los sesos de la cabeza de Melanipo mientras éste está aún vivo disuade a la diosa de sus intenciones de salvar a su protegido.

Asimismo, en Etruria, el gesto aparece en escenas de lucha masculina²⁵, de rapto²⁶, y de lucha mítica²⁷. Por otro lado, es utilizado por parte de la mujer con el fin de protegerse y defenderse a sí misma ante un peligro externo; una fórmula ya presente en el arte griego antiguo como, por ejemplo, en una copia romana de la representación original del escudo de la Atenea Parthenos de Fidias del Partenón, en la que se representa a una derrotada amazona agarrando la muñeca de un soldado griego que estaría a punto de ejecutarla²⁸.

En cualquier caso, disponemos de *exempla* en los que una mujer/ménade es quien agarrando la muñeca de un sátiro para pararlo (Fig. 1. 1)²⁹, de la misma manera que en la cara A de un estamno etrusco de figuras rojas fechado hacia el 325-300 a. C. y atribuido al Grupo del Embudo³⁰ (Fig. 1. 2) y en la cara B de una gran cratera de volutas falisca de figuras rojas fechada hacia el 360-350 a. C., atribuida al pintor de la Aurora y hallada en tumba 153 (CXV) de la necrópolis “delle Colonnate” en *Falerii*³¹ (Fig. 1. 3), en la que vemos

23. París, Cabinet des Médailles: Br1289; LIMC ID: 25914.

24. Tres imágenes vasculares áticas representan la misma idea: 1) Galerie Cahn, Auction 10, 13-11-15, n.67; 2) Bertolami FineArt, Archeologia, 85, 14-12-2020, n.24; 3) BAPD n.: 214435.

25. 1) Raffaella Da Vela, “Equilibrio e movimento del corpo in alcuni rilievi chiusini di età arcaica e subarcaica,” en *L'arte e la produzione artigianale in Etruria*, ed. Scuola di Etruscologia e archeologia dell'Italia Antica (Roma: Quasar, 2006), 169, fig.9.1; 2) Palermo, Museo Archeologico Regionale “Antonio Salinas”: NI 8449; Jean-René Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi* (Roma: Ecole Française de Rome, 1984), 10; 3) París, Musée du Louvre: MA 3633.

26. Londres, British Museum: 1966,0328.13.

27. 1) *Pele*/Peleo y *Atlna*/Atalanta. Eduard Gerhard, *Etruskische Spiegel* (Roma: Ed. Ardita, 1965), II, 224; 2) Soldados y amazonas. Londres, British Museum: 1913,1217.1.

28. El Pireo, Museo Arqueológico: 75-79; Evelyn B. Harrison, “Motifs of the City-Siege on the Shield of Athena Parthenos,” *American Journal of Archaeology*, no. 85.3 (1981), 286, <https://doi.org/10.2307/504171>.

29. 1) Londres, British Museum: 1853,0110.3; 2) París, Musée du Louvre: CA 2604.2.

30. *Kunstwerke der Antike: Auktion 70. Antike Gläser. Griechische, etruskische und römische Bronzen (Sammlung SUTER, Basel). Schmuck der Antike. Griechische Vasen. Etrurien-Griechenland-Unteritalien (Nachlass Dr. Ferruccio BOLLA, Lugano). 14. November 1986.* (Basel: Münzen und Medaillen AG, 1986), n.229.

31. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 2491; BAPD n.: 9002148; LIMC ID: 12805.



Fig. 1. 1) Copa falisca de figuras rojas hallada en *Falerii*, ca. 350-300 a. C. Paris, Musée du Louvre: CA 2604.2; 2) Estamno etrusco de figuras rojas atribuido al Grupo del Embudo, ca. 325-300 a. C. Münzen und Medaillen AG Basel. Auktion 70, 14-11-1986, n. 229; 3) Cratera de volutas falisca de figuras rojas atribuida al pintor de la Aurora, ca. 360-350 a. C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 2491. © Fotografías: Museo del Louvre, Münzen und Medaillen AG Basel y Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

a la nereida *Thetis*/*Tetis* agarrando la muñeca izquierda de *Pele*/*Peleo*³² quien le rapta en el espacio de la fuente³³. Inclusive, en un espejo etrusco fechado hacia el siglo IV a. C. se representa a *Perseo* decapitando a *Medusa* mientras ésta intenta resistirse agarrando la muñeca izquierda de su verdugo³⁴.

Aunque, el intento por bloquear el peligro es también representado mediante una variante gestual identificada en una enócoe falisca de figuras rojas fechada hacia el 330-320 a. C., atribuida al Grupo Fluido y procedente de *Velzna*/*Orvieto*³⁵, en la cual una mujer/ménade desnuda agarra la parte del antebrazo más próxima a la muñeca de un sátiro desnudo y barbado que acerca su mano derecha hacia el rostro de la mujer.

Pero, también, el gesto de agarrar la muñeca sería utilizado con motivo de la celebración de procesiones, tal y como se aprecia en un alabastron caeretano de figuras negras fechado hacia el 525-500 a. C. y atribuido al pintor del Águila³⁶, en el cual se representa a un flautista dirigiendo a una procesión de cinco mujeres que se agarran las muñecas las unas a las otras e, incluso, sería utilizado con el fin de mostrar reciprocidad ante la afectividad de un segundo³⁷. Ejemplo de ello es un espejo etrusco fechado hacia principios

32. Aunque no es descartable que aquello que agarre sea el antebrazo de *Pele*/*Peleo*.

33. Sobre imágenes etruscas del rapto de *Tetis* en las que aparece nuestro gesto, ver: Dominique Briquel, "Sur les faux miroirs étrusques avec enlèvement de *Thétis* par *Pélée*," *Ocnus*, no. 29 (2021), 41-57.

34. Boston, Museum of Fine Arts: 61.1257.

35. Berkeley, Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology: 8-985.

36. Nueva York, Metropolitan Museum of Art: 1981.11.7; Richard Daniel De Puma, *Etruscan art in the Metropolitan Museum of Art* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2013), 130-131, fig.4.111.

37. Nueva York, Metropolitan Museum of Art: 97.22.16; De Puma, *Etruscan art*, 174, fig.6.3.



Fig. 2. 1) Ánfora etrusca de figuras rojas atribuida al Grupo de Vanth, ca. 330-320 a. C. Orvieto, Museo Etrusco "Claudio Faina": 2647; 2) Urna funeraria chiusina, ca. II a. C. París, Musée du Louvre: Cp3783. © Fotografías: autor y Museo del Louvre.

del siglo IV a. C. y procedente de *Persna/Perugia*, en cuyo disco se representa a *Elchsntre/Paris* observando a una *Turan/Afrodita* que coloca su mano izquierda en el mentón³⁸ de una *Elinei/Helena* que le agarra la muñeca con la mano derecha; un esquema gestual que ya aparece en el arte griego antiguo con anterioridad³⁹.

Ahora bien, el gesto *cheir' epi karpō* recibe en la cultura visual etrusca un significado eminentemente funerario. Si bien en varias imágenes áticas vemos a Hermes que se lleva las almas de los difuntos para entregárselas a Caronte, quien se las lleva al Inframundo⁴⁰, en Etruria, coincidiendo con M. Bonamici⁴¹, está asociado a los demonios psicopompos (*Charun* y *Vanth*) que guiaban a las sombras de los difuntos (*hinthial*) hacia las puertas de acceso al Más Allá⁴².

Por ejemplo, por un lado, dos ánforas etruscas fechada hacia el 330-320 a. C. y atribuidas al Grupo de Vanth⁴³ (Fig. 2. 1) presiden una imagen que representaría a *Charun* agarrando la muñeca del alma de un anciano ataviado hacia las puertas del Más Allá

38. Sobre el gesto de la mano en el mentón de origen griego, ver: Lindley Boegehold, *When a gesture*, 18-19; Tadashi Tanabe, "Diffusion on the greek gesture of touching another's chin with raised hand in the east," en *Parthica. Incontri di culture nel mondo antico*, ed. Antonio Invernizzi (Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010), 81-94.

39. Tanabe, "Diffusion on", fig.1-2.

40. Neumann, *Gesten und Gebärden*, 64. 1) Boston, Museum of Fine Arts 95.47: BAPD n.: 207863; LIMC ID: 4163; 2) Palermo, Palazzo Branciforte; BAPD n.: 2701; LIMC ID: 25144; 3) Bruselas, Musées Royaux: A903; BAPD n.: 216482.

41. Marisa Bonamici, "Lo stamnos di Vienna 448: una proposta di lettura," *Prospettiva*, no. 89/90 (1998), 14, n.80.

42. 1) Londres, British Museum: 1839,1025.10 (F486); LIMC ID: 12109; 2) Plektron. Fine Arts, "Important etruscan calyx krater in six's technique attributed to the Praxias Group," consultado el 1 de febrero de 2023, <https://www.plektronfinearts.com/artwork-details/MT13/important-etruscan-calyx-krater-in-six-s-technique-attributed-to-the-praxias-group>.

43. Orvieto, Museo Etrusco "Claudio Faina": 2645 y 2647; LIMC ID: 2826 y 2831.

custodiadas por Cerbero. Por otro lado, en dos urnas funerarias chiusinas fechadas hacia el siglo II a. C.⁴⁴, cuyas composiciones son muy similares, representan a *Vanth* sosteniendo una antorcha con la mano derecha (alumbrando el oscuro y lúgubre camino) y agarrando la muñeca de la sombra (*hinthial*) del difunto con la mano izquierda justo enfrente de las puertas del Inframundo custodiadas por Cerbero y donde se encuentra también un hombre togado que extiende su mano derecha a modo de gesto de saludo, quizás un familiar o allegado del recién fallecido (Fig. 2. 2). De igual forma, en una estela funeraria felsinea (llamada "di S. Michele in Bosco") se representaría a *Charun* agarrando la muñeca de una difunta ricamente vestida y en otra estela (llamada "di Polisportivo B") quizás a *Vanth* agarrando la muñeca de un difunto imberbe y vestido con *himation*⁴⁵.

Asimismo, F. D. Angelis⁴⁶ propone (sin manifestarlo de forma clara) que en la "Tomba dei Demoni Azzurri" fechada hacia el 430-400 a. C. y situada en la necrópolis de Monterrozi de *Tarxunal*/Tarquinia también se documenta dicho gesto. Lamentablemente, no especifica su localización exacta, aunque es lógico pensar que estaría en la pintura mural de la derecha según se accede a la cámara de la tumba, en la que el alma de la difunta, en compañía de cuatro demonios, dos de ellos de piel azul, se dirige hacia el río Aqueronte dónde les aguardan quizás dos de sus antepasadas⁴⁷. Sin embargo, la última reconstrucción de su estado original llevada a cabo en el marco del Programa "Technologie italiane per la grande pittura etrusca da Veio a Tarquinia"⁴⁸ nos permite esclarecer que, realmente, la difunta es agarrada de la cintura por un demonio alado mientras que parece ser guiada por otro demonio azul hacia la entrada del Inframundo.

Por otro lado, merece especial importancia tener en cuenta que el gesto *cheir' epì karmo* no solamente tiene lugar como resultado de la interacción entre dos sujetos. A diferencia de lo estrictamente convencional, en (al menos⁴⁹) una escena de *prothesis* que decora en relieve un *cippus*⁵⁰ chiusino fechado hacia finales del siglo VI a. C. y/o principios del siglo V a. C. (Fig. 3), vemos a dos individuos masculinos, en este caso, dos posibles allegados, que realizan el gesto a sí mismos justo por encima de la cabeza⁵¹ en actitud

44. París, Musée du Louvre: CA3737; Cp3783.

45. Elisabetta Govi, "Lo studio delle stele Felsinee. Approccio metodológico e analisi del linguaggio figurativo," en *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a.C.*, ed. Giuseppe M. Della Fina (Roma: Quasar, 2014), n.130, fig.22.

46. De Angelis, "Il destino," 348, n.13.

47. Stephan Steingraber y Rusell Stockman, *Abundance of life: Etruscan wall painting* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006), 181.

48. Programma Operativo Nazionale "Ricerca e Competitività 2007-2013" IT@CHA - PON01_00625.

49. Quizá, también, en: Chiusi, Museo Nazionale Etrusco: 2276.

50. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek: HIN 81.

51. Laurel Taylor, "Death on Display: 'Breaking Bad' with Etruscan funerary imagery," en *Breaking with Convention in Italian Art*, ed. Julia C. Fischer (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 7-25.



Fig. 3. Cipo etrusco con escena de *prothesis*, ca. 600 a. C. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, HIN 81. © Fotografía: Ny Carlsberg Glyptotek.

de lamentación ante el cuerpo de la difunta que yace sobre una *kliné*. Si bien este gesto no se documenta en el corpus griego⁵² de gestos del dolor trabajado de forma independiente por I. Huber⁵³ y M. Pedrina⁵⁴, la imagen funeraria se ve complementada por una escena de lamentación protagonizada por mujeres⁵⁵.

Asimismo, cabe detenernos en un interesante caso de estudio: la representación del gesto en dos sarcófagos etruscos. El primer caso se encuentra en el sarcófago vulcente de *Ramtha Viśnai* fechado hacia el 300 a. C. y procedente de la necrópolis de Ponte Rotto de *Velx/Vulci* (Fig. 4)⁵⁶. Mientras que en la cubierta del mismo se representa un hombre y una mujer acostados y envueltos en un gran manto, en uno de sus lados

52. Laurel Taylor, "Performing the Prothesis: Gender, Gesture, Ritual and Role on the Chiusine Reliefs from Archaic Etruria," *Etruscan Studies. Journal of the Etruscan Foundation*, no. 17 (2014), 16, <https://doi.org/10.1515/etst-2014-0007>.

53. Ingeborg Huber, *Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst* (Mannheim; Möhnensee: Bibliopolis, 2001).

54. Marta Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.): Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco* (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2001).

55. Taylor, "Performing", 15.

56. Boston, Museum of Fine Arts: 1975.799.



Fig. 4. Sarcófago vulcente de *Ramtha Viśnai* procedente de la necrópolis de Ponte Rotto de *Vely/Vulci*, ca. 300 a. C. Boston, Museum of Fine Arts: 1975.799. © Fotografía: Museum of Fine Arts, Boston.

largos vemos una escena en relieve interpretada como las nupcias de la pareja y/o su reencuentro en el Más Allá.

En el centro, el hombre vestido con *himation* (*tebenna* en etrusco), *Arnth Tetnies*, sostiene un *rhabdos* en la mano izquierda y coloca su mano alrededor de la muñeca de la mujer, *Ramtha Viśnai*, mientras que ésta coloca su mano izquierda en el hombro de su marido. Cuatro asistentes siguen a cada lado. A la izquierda, vemos un hombre con un bastón alto del que cuelga quizás un balsamario; una mujer con una bandeja sobre la cabeza y un cántaro en la mano derecha; una mujer con un *flabellum* en la mano izquierda y una sítula en la derecha; y una mujer con una lira y plectrón. A la derecha, un joven sostiene una silla curul, otro un *lituus*; un tercero un *cornu*; y una mujer un *diaulós* con la mano izquierda y una corona con la derecha. Estos objetos no sólo se vinculan respectivamente al ámbito femenino y masculino, sino que manifiestan el rango social y el estatus de *Arnth Tetnies* y *Ramtha Viśnai* dentro de la comunidad vulcente de finales del siglo IV a. C. y/o principios del siglo III a. C.⁵⁷

El segundo caso se encuentra también en uno de los lados largos de un sarcófago chiusino de *Hasti Afunei* fechado entre el 325-300 a. C.⁵⁸ (Fig. 5). A la derecha se representa

57. Larissa Bonfante, *Etruscan life and afterlife: A handbook of Etruscan studies* (Detroit: Wayne State University Press), 1986, 237; De Angelis, "Il destino".

58. Palermo, Museo Archeologico Regionale "Antonio Salinas": 8468.



Fig. 5. Sarcófago chiusino de *Hasti Afunei* procedente de *Clevisin/Chiusi*, ca. 325-300 a. C. Palermo, Museo Archeologico Regionale "Antonio Salinas": 8468. © Fotografía: Thomson de Grummond 2006: 224, X.18.

el abrazo entre un hombre mayor togado llamado *Larth Afuna* y una mujer adornada con ricas joyas cuyo nombre es *Hasti Afunei*, a quien le agarra su muñeca izquierda y quien, a su vez, es acompañada, por un demonio femenino alado, cuyo nombre es ilegible (quizás *Vanth*). Ambos se miran a los ojos, y ella levanta la mano para colocarla sobre su hombro o tal vez incluso tocar su mejilla como gesto afectivo. Por lo contrario, el hombre extiende su mano derecha para poder agarrar la muñeca izquierda de la mujer. Gracias a los datos onomásticos⁵⁹, a diferencia de lo que ocurre de forma habitual en la tradición iconográfica etrusca, el encuentro tiene lugar entre padre/*pater familias* e hija.

A pesar de que hay estudiosos que interpretan la gestualidad de ambos como de despedida⁶⁰, lo más probable es que, debido a la dirección narrativa de la imagen, entre otras razones, deba leerse como de saludo extensible al resto de los miembros ya difuntos de la familia *Afuna*, los cuales acuden en el umbral entre la vida y la muerte a su encuentro para reunirse con ella y reestablecer la unión familiar, esta vez, para toda la eternidad⁶¹. De esta manera, el gesto de la posible *Vanth* sea más bien un empujón suave con el fin de acercarla a *Larth* en lugar de alejarla⁶², mientras que, a la izquierda de la imagen, dos demonios le esperan: *Culsu* sosteniendo una antorcha y saliendo de las

59. Elfriede Paschinger, "Die Etruskische Todesgöttin Vanth," *Antike Welt*, no. 19.1(1988), 42; De Angelis, "Il destino".

60. Giandomenico Spinola, "Vanth. Osservazioni iconografiche," *Rivista di Archeologia*, no. 11(1987), 57; Paschinger, "Die Etruskische," 42; Antonia Rallo, *Le donne in Etruria* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 1989), 142-143; Ingrid Krauskopf, "The Grave and Beyond in Etruscan Religion," en *The Religion of the Etruscans*, ed. Nancy Thomson de Grummond y Erika Simon (Austin: University of Texas Press, 2006), 66, <https://doi.org/10.7560/706873-009>.

61. De Angelis, "Il destino," 425.

62. De Angelis, 431.



Fig. 6. 1) Cara B de un estamno etrusco de figuras rojas atribuido al pintor de Sarteano del Grupo *Clusium* y hallado en *Persna/Perugia*, ca. 350-330 a. C. Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell' Umbria: 792; 2) Interior de una copa etrusca de figuras rojas cercana al pintor Montediano del Grupo *Clusium*, ca. 350-300 a. C. Colección privada. © Fotografías: Soprintendenza Archeologica per l' Umbria y Pandolfini Casa d'Aste.

puertas del Más Allá; y *Vanth* alada (con unas diminutas alas en la cabeza) y vestida con una túnica corta, sosteniendo una llave. Por consiguiente, en ellos, la gestualidad entre los familiares (el agarre de la muñeca y el abrazo) sería de esta manera, una expresión del vínculo marital/familiar y de la idea de reencuentro con los ya fallecidos y de integración en la comunidad de los muertos⁶³.

Finalmente, cabe señalar que el gesto *cheir' epi karpou* también se encuentra en dos imágenes vasculares etruscas de baño femenino. Nuestro primer ejemplo se encuentra en la cara secundaria de un estamno etrusco de figuras rojas fechado hacia el 350-330 a. C., atribuido al pintor de Sarteano del Grupo *Clusium* y hallado en el año 1830 cerca de *Persna/Perugia*⁶⁴ (Fig. 6. 1). En ella, en el espacio del baño⁶⁵, observado por una joven apoyada en un luterio, podemos ver el beso entre un joven sátiro imberbe y desnudo y una joven igualmente desnuda y tocada con una cinta, cuya muñeca izquierda es agarrada por el híbrido. Por otro lado, en el interior de una copa etrusca de figuras rojas fechada hacia mediados del siglo IV a. C.⁶⁶ y cercana al pintor de Montediano del Grupo *Clusium* (Fig. 6. 2) vemos en la *toilette* (indicado por la presencia de una cista) a una joven cuya muñeca izquierda es agarrada por un sátiro. Como en la

63. Igor Ochoa Soto, "La iconografía del difunto en Etruria: símbolos y espacios de transformación (siglos iv-ii a.C.)," en *Abantos: Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*, eds. Andrés Carretero Pérez, Maribel Castellano, Margarita Moreno Conde y Concha Papi Rodes (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2021), 747-748.

64. Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell' Umbria: 792; LIMC ID: 9708.

65. Indicado por la presencia de una pila, una cista y un *kibotion*.

66. Pandolfini Casa d'Aste, Firenze, 18-12-2019, n.148.

anterior imagen⁶⁷, el sátiro inmoviliza la mano de la joven que utiliza para sostener un espejo con el que se acicala.

Ahora bien, si en los anteriores sarcófagos el esquema gestual formado por el abrazo y el agarre de la muñeca podría manifestar el vínculo familiar entre el marido y la mujer o el padre y su primogénita, en la imagen del pintor de Sarteano podría expresar el vínculo entre la iniciada y el mundo dionisiaco. De igual manera que en las imágenes vasculares suritalicas⁶⁸, es posible que dicha dimensión dionisiaca tomase una lectura soteriológica basada en la creencia de un destino ultraterreno, eterno y feliz en el Más Allá, puesto que el dionisismo estaría presente en Etruria desde finales del siglo V a. C. pero de una forma clara durante el siglo IV a. C., momento en el que la iconografía etrusca asocia elementos dionisiacos y funerarios⁶⁹.

Así pues, éstas *mystai* (las que no ven) realizarían un baño ritual con el fin de iniciarse en dichos misterios o celebrar las nupcias con *Fufluns*/Dioniso. Aunque no deja de ser una mera hipótesis, quizá el ingreso al mundo dionisiaco se refleje en las imágenes a través de la "fórmula gestual" de los sátiros expresada con el agarre de la muñeca, el abrazo y el beso. Un ingreso en el que, a través de la iniciación y/o de la hierogamia, se convierten en *epóktai* (aquellos que han visto), adquiriendo un conocimiento místico que les permitía saber cómo alcanzar la salvación del alma en el Allende y superando, de esta manera, la entropía de aquel proceso irreversible y no regresivo para cualquier ser vivo, es decir, la muerte.

Conclusiones

Si nos basamos en las tres categorías de significado de E. Panofsky⁷⁰, podemos afirmar, al menos desde una visión presentista y anacrónica, que la historiografía tradicional ha llevado a cabo una incorrecta lectura del gesto *cheir' epi karpo*. Debido quizá a nuestra "experiencia práctica", su *significado secundario* o *convencional* ha sido vinculado a la posesión y el control. Sin embargo, el conjunto de casos presentados nos demuestra

67. Y quizá también en: Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 50609; CGBC: 1200753427.

68. Paloma Cabrera Bonet, "Orfeo en los Infiernos. Imágenes apulias del destino del alma," *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, no. 23 (2018), 31-56, <https://doi.org/10.5209/ILUR.61020>.

69. Tal y como indica el Hígado de Piacenza, *Fufluns* aparece, en el sector ctónico, de modo que se vincularía con el Inframundo. Adriano Maggiani, "Qualche osservazione sul fegato di Piacenza," *Studi Etruschi*, no. 50 (1982): 81; Maurizio Martinelli, *Religione e riti in Etruria* (Roma: Arbor Sapientia, 2017), 343.

70. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 1972), 13.

que, desde una perspectiva antigua, el gesto lleva implícita la idea de ofrecer en un entorno ritual y de disfrutar con alegría un ofrecimiento, fruto o regalo. Todo ello denota su carácter flexible y, en consecuencia, polisémico, que le permite ser adaptable a diversas temáticas y narrativas visuales en las cuales su presencia siempre conlleva movilidad y acción.

Ciertamente, en la cultura visual etrusca y falisca, preserva su significado original, pero, por añadidura, el etrusco le confiere (en ciertos casos) al gesto una cierta afectividad, de la misma forma que lo expresaría el abrazo e, incluso, el beso. Aunque, cabe recordar que ya en Homero⁷¹, Odiseo agarra la muñeca de Penélope quizás como muestra de afecto en su despedida⁷², es posible que el carácter afectivo que se le confiere al gesto a nivel visual sea una característica propia y genuina del arte etrusco. Sin embargo, también puede ser un gesto de dolor en escenas de *prothesis*. Así pues, podemos concluir que, paralelamente al proceso comunicativo intercultural, en la cultura visual etrusca y falisca no sólo tendría lugar un proceso inicial de apropiación y asimilación, sino también un proceso ulterior de recodificación gestual del ademán "*cheir' epì karpò*", cuyo significado semántico original es reinterpretado y adaptado a una cosmovisión etrusca y falisca más orientada, en este caso concreto, a un enfoque funerario y dionisiaco.

Por otro lado, si bien en el arte griego antiguo se trata de un gesto eminentemente nupcial, por lo contrario, en la cultura visual etrusca y falisca es, a partir del siglo V a. C., de forma aproximada, principalmente funerario. Aun así, sea cual fuese su naturaleza, permaneció inalterable su sentido subyacente que le es característico, es decir, la idea de ofrecer un cambio de estado, el cual podía tener lugar tanto en la vida como en la muerte.

71. Hom. *Od.* XVIII.257-258.

72. Boegehold, *When a gesture*, 17.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Akurgal, Ekrem. *The Art of Greece: Its Origins in the Mediterranean and Near East*. New York: Crown Publishers, 1968.
- Baggio, Monica. *I gesti della seduzione: Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.* Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003.
- Briquel, Dominique. "Sur les faux miroirs étrusques avec enlèvement de Thétis par Pélée." *Ocnus*, no. 29(2021): 41-57.
- Boegehold, Alan Lindley. *When a gesture was expected: A selection of examples from archaic and classical Greek literature*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Bonamici, Marisa. "Lo stamnos di Vienna 448: una proposta di lettura." *Prospettiva*, no. 89/90 (1998): 2-15.
- Bonfante, Larissa. *Etruscan life and afterlife: A handbook of Etruscan studies*. Detroit: Wayne State University Press, 1986.
- Cabrera Bonet, Paloma. "Orfeo en los Infiernos. Imágenes apulias del destino del alma." *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, no. 23 (2018): 31-56. <https://doi.org/10.5209/ILUR.61020>.
- Da Vela, Raffaella. "Equilibrio e movimento del corpo in alcuni rilievi chiusini di età arcaica e subarcaica." En *L'arte e la produzione artigianale in Etruria*, editado por la Scuola di Etruscologia e archeologia dell'Italia Antica, 141-187. Roma: Quasar, 2006.
- De Angelis, Francesco. "Il destino di Hasti Afunei: Donne e famiglia nell'epigrafia sepolcrale di Chiusi." En *L'écriture et l'espace de la mort: épigraphie et nécropoles à l'époque préromaine*, dirigido por Marie-Laurence Haack, 419-459. Rome: École Française de Rome, 2016. <https://doi.org/10.4000/books.efr.2765>.
- De Puma, Richard Daniel. *Etruscan art in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013.
- Gerhard, Eduard. *Etruskische Spiegel*. Roma: Ed. Ardita, 1965.
- Govi, Elisabetta. "Lo studio delle stele Felsinee. Approccio metodológico e analisi del linguaggio figurativo." En *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a.C.*, editado por Giuseppe M. Della Fina, 127-186. Roma: Quasar, 2014.
- Harrison, Evelyn B. "Motifs of the City-Siege on the Shield of Athena Parthenos." *American Journal of Archaeology*, no. 85.3(1981): 281-317. <https://doi.org/10.2307/504171>.
- Huber, Ingeborg. *Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst*. Mannheim; Möhnese: Bibliopolis, 2001.
- Jackson-Martin, Rafael, y Jorge Tomás García. "Hijos de Endimión: memoria gestual, desnudos y géneros del mundo antiguo a la cultura visual contemporánea." En *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*, editado por Luis Unceta Gómez y Helena González Vaquerizo, 129-160. Madrid: Catarata - UAM Ediciones, 2002.
- Jannot, Jean-René. *Les reliefs archaïques de Chiusi*. Roma: Ecole Française de Rome, 1984.

- Krauskopf, Ingrid. "The Grave and Beyond in Etruscan Religion." En *The Religion of the Etruscans*, editado por Nancy Thomson de Grummond y Erika Simon, 66-89. Austin: University of Texas Press, 2006. <https://doi.org/10.7560/706873-009>.
- Kunstwerke der Antike: Auktion 70. Antike Gläser. Griechische, etruskische und römische Bronzen (Sammlung SUTER, Basel). Schmuck der Antike. Griechische Vasen. Etrurien-Griechenland-Unteritalien (Nachlass Dr. Ferruccio BOLLA, Lugano). 14. November 1986.* Basel: Münzen und Medaillen AG, 1986.
- Maggiani, Adriano. "Qualche osservazione sul fegato di Piacenza." *Studi Etruschi*, no. 50 (1982): 53-88.
- Martinelli, Maurizio. *Religione e riti in Etruria*. Roma: Arbor Sapientia, 2017.
- McNiven, Timothy John. *Behaving like a child: Immature gestures in Athenian Vase Painting*. Princeton; New Jersey: The American School of Classical Studies, 2007.
- . *Gestures in Attic vase painting: Use and meaning, 550 - 450 B.C.* Ann Arbor: UMI, 1989.
- Naso, Alessandro. "Caratteri distintivi delle élites arcaiche nell'Italia preromana." En *Ascesa e crisi delle aristocrazie arcaiche in Etruria e nell'Italia preromana. Atti del XXVII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria*, editado por Giuseppe M. della Fina, 129-177. Roma: Quasar, 2020.
- Neumann, Gerhard, *Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst*. Berlin: de Gruyter, 1965. <https://doi.org/10.1515/9783110856606>.
- Oakley, John Howard, y Rebecca H. Sinos. *The Wedding in Ancient Athens*. Madison: University of Wisconsin Press, 1993.
- Ochoa Soto, Igor "La iconografía del difunto en Etruria: símbolos y espacios de transformación (siglos iv-ii a. C.)." En *Abantos: Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*, editado por Andrés Carretero Pérez, Maribel Castellano, Margarita Moreno Conde y Concha Papí Rodes, 743-750. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2021.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972.
- Paschinger, Elfriede. "Die Etruskische Todesgöttin Vanth." *Antike Welt*, no. 19.1 (1988): 39-45.
- Pedrina, Marta. *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.): Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2001.
- Pirenne-Delforge, Vinciane, y Gabriella Pironti. *The Hera of Zeus: Intimate Enemy, Ultimate Spouse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. <https://doi.org/10.1017/9781108888479>.
- Rallo, Antonia. *Le donne in Etruria*. Roma: Erma di Bretschneider, 1989.
- Roncilli, Francesco. "La Tomba dei Giocolieri di Tarquinia: una proposta di lettura." En *Aimnēstos: Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, editado por Benedetta Adembri, 407-423. Firenze: Centro Di, 2006.
- Roumpi, Antonia. "Χεῖρ ἐπὶ καρπῷ. The Samothracian frieze of dancing maidens revisited." *Imago Musicae*, no. 21-22 (2004): 29-48.
- Silver, Morris. *Slave-wives, single women and "bastards" in the ancient Greek world: Law and economics perspectives*. Oxford: Oxbow Books, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv13pk84j>.
- Spinola, Giandomenico. "Vanth. Osservazioni iconografiche." *Rivista di Archeologia*, no. 11 (1987): 56-67.

- Steingraber, Stephan, y Russell Stockman. *Abundance of life: Etruscan wall painting*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006.
- Tanabe, Tadashi. "Diffusion on the greek gesture of touching another's chin with raised hand in the east." En *Parthica. Incontri di culture nel mondo antico*, editado por Antonio Invernizzi, 81-94. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010.
- Taylor, Laurel. "Death on Display: 'Breaking Bad' with Etruscan funerary imagery." En *Breaking with Convention in Italian Art*, editado por Julia C. Fischer, 7-25. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- . "Performing the Prothesis: Gender, Gesture, Ritual and Role on the Chiusine Reliefs from Archaic Etruria." *Etruscan Studies. Journal of the Etruscan Foundation*, no. 17(2014): 1-27. <https://doi.org/10.1515/etst-2014-0007>.
- Thomson de Grummond, Nancy. *Etruscan myth, sacred history and legend*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum, 2006.
- Vérilhac, Anne-Marie, y Claude Vial. *Le mariage grec du vie siècle avant J.-C. a l'époque d'Auguste*. Athens: Ecole Française d'Athènes, 1998.

Referencias webs

- Badp. "Beazley Archive Database Pottery." Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm>.
- Bertolami Fineart. "Bertolami. Casa de Subastas." Consultado el 1 de febrero de 2023, <https://bertolamifineart.com/>.
- Cgbc. "Catalogo Generale dei Beni Culturali." Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://catalogo.beniculturali.it/>.
- Galerie Cahn. "Cahn. Casa de Subastas." Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://www.cahn.ch/>.
- Limc Id. "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae." Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://weblimc.org/page/home>.
- Pandolfini. "Pandolfini. Casa de Subastas." Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://www.pandolfini.it/it/index.asp>.
- Plektron. Fine Arts. "Important Etruscan calyx krater in six's technique attributed to the Praxias Group." Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://plektronfinearts.com/>.